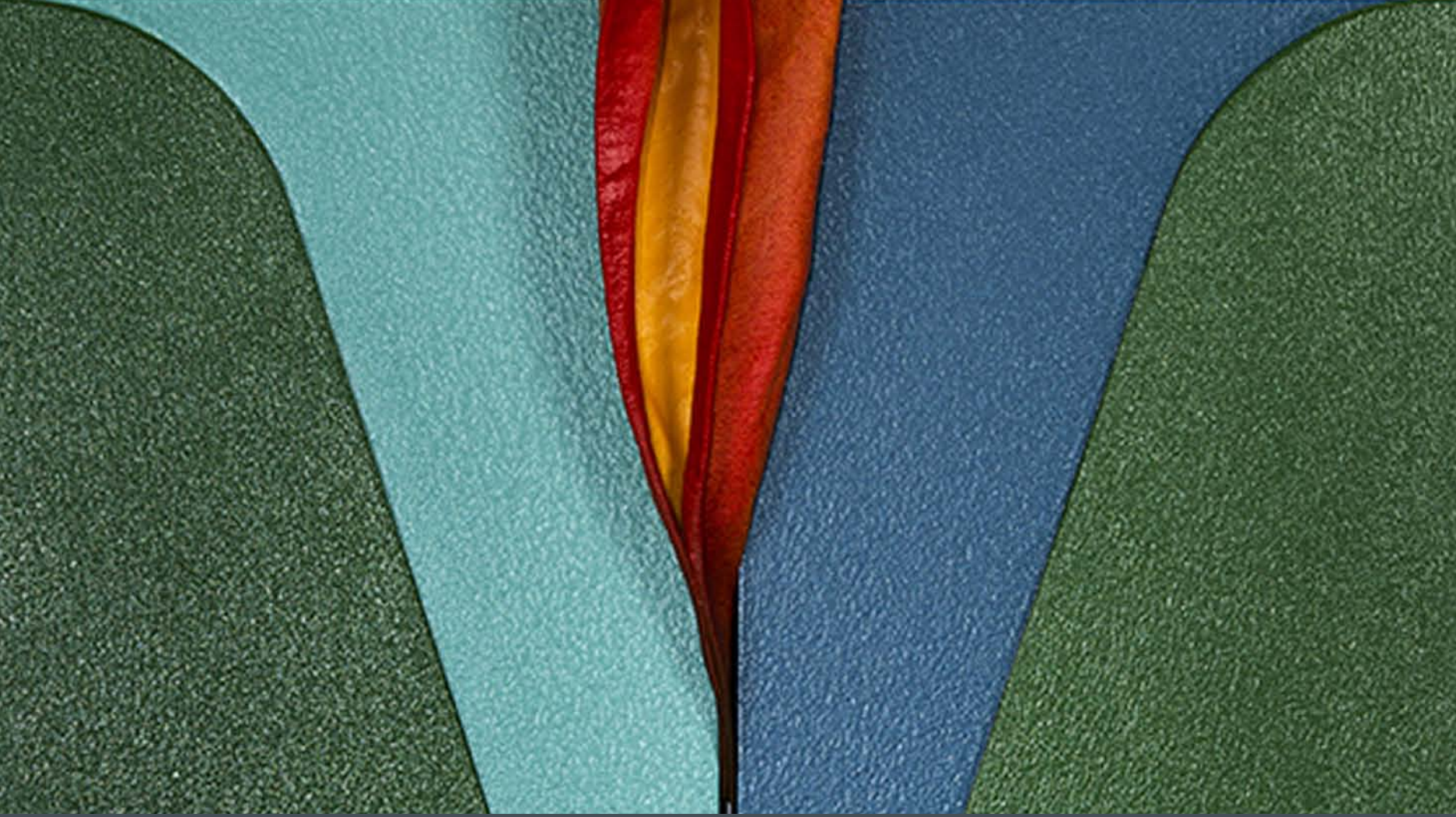




CONTEMPORÁNEOS

LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

MUSEO DE ARTE DE BAYAMÓN

El **Museo de Arte de Bayamón** presenta la exhibición dual:
Contemporáneos: Lope Max Díaz y Arnaldo Roche Rabell
Febrero 2017

Publicado y distribuido por
Museo de Arte de Bayamón
Parque de las Ciencias Luis A. Ferré
P.O. Box 1588 Bayamón, Puerto Rico 00960-1588
787.269.4433 787.740.6868
email: museodeartedebayamon@gmail.com

En portada: *Rendija na' ma 2 (detalle)*, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

www.museodeartedebayamon.com
Copyright © 2017 Museo de Arte de Bayamón

MUSEO
DE ARTE



DE BAYAMÓN

LOPE
MAX
DÍAZ

CONTEMPORÁNEOS

LOPE MAX DÍAZ Y SU SOLIDARIDAD CON EL MAB

El Museo de Arte de Bayamón (MAB) celebra con dicha la exhibición dual *Contemporáneos* en la que presentamos las obras más recientes del maestro puertorriqueño Lope Max Díaz, junto al artista, Arnaldo Roche Rabell.

El deseo de realizar esta exhibición se remonta a años atrás, cuando contemplé presentar el trabajo de un dúo de artistas conformado por maestro y estudiante. Esa idea se ha hecho realidad gracias a la aceptación entusiasta por estos dos grandes artífices de la plástica puertorriqueña.

Conocí a Lope Max Díaz por comunicación vía internet. Me sorprendió su disposición y generosidad al consentir prestarnos la obra *Comiendo caliente* (1990) para que formara parte de la exhibición de reapertura del MAB en el 2012. Este "caballero de las artes", como respetuosamente le llamo, no dudó en aceptar formar parte de dicha exhibición. Envió su obra y asistió al Museo para colgarla. Su llegada fue de alegría para todos y su respaldo nos movió a adquirir la obra en los años venideros para que fuera parte de la colección de arte abstracto.

Hoy, cinco años después del aquel atesorado encuentro, exhibimos por primera vez una muestra de Díaz compuesta por 13 piezas en medios mixtos. La construcción, las formas y la suspicacia de cada composición, nos remite a un viaje de vida y color.

Es por ello que invitamos al público a disfrutar y exaltar la contemporaneidad: este tiempo actual que nos permite reunir a Díaz y Roche, quienes nos honran cada día con su continuo quehacer artístico.

Maestro Lope Max Díaz, estaremos eternamente agradecidos por el gesto de solidaridad que siempre ha tenido con el MAB.

¡Enhorabuena!

Waleska Colón de Rivera
Presidenta Junta de Directora
Museo de Arte de Bayamón

LOPE MAX DÍAZ AND HIS SOLIDARITY WITH MAB

The Museo de Arte de Bayamón (MAB) celebrates the dual exhibition *Contemporáneos* by presenting the most recent artworks of the Puerto Rican Master Lope Max Díaz and the artist Arnaldo Roche Rabell.

The desire to develop this exhibition goes back years ago, when I contemplated the idea of showcasing a dual artist exhibition of a teacher and his student. This became a reality thanks to the enthusiastic acceptance of these two great artists from Puerto Rico.

I met Lope Max Díaz through internet communication. I was surprised by his willingness and generosity in agreeing to lend us his artwork *Comiendo caliente* (1990) to be part of the MAB reopening exhibition of 2012. This "gentleman of the arts", as I respectfully call him, did not hesitate to take part in this exhibit. He sent his work, visited the Museum, and helped supervise and install his painting. His arrival was a joy for all, and his support motivated us in the coming years to acquire this artwork and become part of our abstract art collection.

Today, five years after that treasured meeting, the Museum exhibits for the first time a Díaz painting series, composed of 13 works in mixed media. The construction, the forms and the suspiciousness of each composition, direct the viewer to a journey of life and color.

This is why we invite visitors to enjoy and exalt the contemporaneity: this current time that allows bringing together Díaz and Roche, whom honor the Puerto Rican culture with their continuous artistic endeavor.

Master Lope Max Díaz, we will be eternally grateful for the gesture of solidarity that you have always had with MAB.

Waleska Colón de Rivera
President of the Board of Directors
Museo de Arte de Bayamón

DESCUBRIMIENTO, ASTUCIA Y JUEGO: PINTURAS DE LOPE MAX DÍAZ

Durante gran parte de su carrera creativa, Lope Max Díaz ha explorado tanto los aspectos formales de la pintura como el deleite mismo de pintar. De una parte, lo hace como lo haría un alquimista—curioso, inquisitivo, ensayando con lo desconocido hasta hacer aparecer ante nosotros, momentos de transformación. También es un estrategia intuitivo que metódicamente manipula la lógica pictórica, incitándonos a dejar en suspenso los cuestionamientos racionales sobre la obra de arte y a seguirlo por los caminos donde transita el artista. En medio, hay un mundo; un lugar transitorio que no es del todo lo que parece ser. ¿O sí lo es?

La estrategia de este artista no conoce límites. Meticuloso y diestro, Díaz pinta sobre la superficie, la penetra hasta desvelar los artificios del ilusionista, interrumpe la geometría rectilínea del marco, y crea intromisiones-físicas o ilusiones de las mismas, para perturbar nuestra lectura de la imagen. Se nos cautiva para que apreciemos sus obras tanto en su dimensión de piezas finamente labradas como en la de construcciones cuidadosamente pensadas e intelectualmente expresivas.

En su serie más reciente, *Rendija na´ma*, las construcciones tienen un tono orgánico y sexual diferente. El artista usa el rectángulo como plataforma sobre la cual sobrepone el lienzo. La gama de colores se extiende desde los ardientes tonos tropicales hasta los menos brillantes y más cercanos a los matices producidos por nuestra huella humana en el mundo natural. En cada caso, suscitan conexiones poderosas, y hasta viscerales, con la naturaleza, la forma humana y el entorno que hemos construido.

Afirma Díaz: “Mediante el señuelo del color y la técnica, puedo atrapar o emboscar al espectador. Eventualmente, los espectadores descubren esta flor erótica. Quizás no les guste, pero tal vez querrán entender qué les atrajo de ella de primera intención”.

Rendija na´ma #1 es la pieza más sensual de la serie. A pesar de ser una composición de contornos nítidos, la profunda “rendija” color carne, evoca las anatomías de la mujer y de la flor. Llegamos a una lectura de la pieza a base de lo que contribuimos a la experiencia de enfrentarnos a ella. Díaz también es un maestro en el uso del color cuyo juego con la

nitidez del contorno y la sutileza de las variaciones tonales añade interés pictórico y reta nuestro lente perceptual.

La continua interacción imaginativa entre el lienzo y otros elementos diversos es evidente en obras anteriores de Díaz. La exploración que hace el artista de dualidades como son lo público y lo privado, lo prohibido y lo permitido, lo erótico y lo indiferente, lo abstracto y lo real, lo interior y lo exterior, queda al descubierto para quienes están dispuestos a mirar. Pienso en la pieza *¡Ay, Vízne!* del 2015, por ejemplo. En la penetración deliberada de la superficie a la que hace una ranura en la que inserta un elemento vertical traspasado de clavijas cuyo movimiento descendiente termina en una esfera plateada. Las connotaciones de lo interior y lo exterior, lo privado y lo público influyen en nuestra interpretación de esta construcción, sencilla sólo en apariencia. En la parte inferior de la pieza y a través de un hueco circular, se ve una esfera metálica. También es visible un cilindro anaranjado, en posición horizontal, sobre el cual descansa la esfera. El artista provee varios puntos de entrada desde los cuales pueden interpretarse la relevancia y las intenciones posibles de los elementos de esta composición.

Díaz explica que “el propósito de la esfera es provocar el juego a escondidas con ella, y queda en manos del espectador tomar la iniciativa o no”. Aunque se adhiere a las normas institucionales, la invitación solapada de Díaz es una burla al mandato tradicional de museos y galerías: “No toque”. Siempre divertido, el artista regala momentos cautivantes de principio a fin.

Un espíritu de descubrimientos, astucia y juegos impregna las construcciones de Díaz. *Pasmao*, una pieza de 2009, es otro buen ejemplo. Colocado al bies, el formato cuadrado cambia. Unas líneas horizontales y verticales que se intersecan, crean tensión visual y una vibrante y balanceada composición. Dentro de una superficie de apariencia rígida, el autor corta un pequeño círculo perfecto en la esquina superior. Del círculo sobresale un cilindro en metal. La función de ese cilindro ¿será sujetar el cuadro a la pared? ¿O constituye el cilindro un elemento de la composición cuyo fin es provocar curiosidad e intriga? Hacia el centro del cuadrado hay un pequeño cuadrado rojo. Desde la parte inferior y posterior de ese pequeño cuadrado rojo, Díaz crea la impresión de que chorrea una sustancia viscosa. Su cualidad gelatinosa desafía la gravedad y queda suspendida. Sea verdad o ilusionismo, la destreza y el ingenio de sus artificios estilísticos atraen nuestra mirada y nos producen asombro y deleite.

Desde temprano en su carrera, Díaz se interesó en explorar entre otros asuntos, los elementos formales del arte. Si nos remontamos al 1976, ya podemos identificar en la serigrafía Esopo los orígenes de sus experimentos creativos actuales. Una rendija vertical descentralizada atraviesa y cancela el artificio contenido en la imagen. Hoy, cuarenta y tantos años después, se destacan la intensidad en el color, todo tipo de aplicación pictórica, soportes meticulosamente contruidos y una jovialidad que aporta amplitud y variedad a la obra.

Rendija na'ma, su serie más reciente, nos presenta a Lope Max Díaz en la cumbre de su acercamiento inquisitivo al proceso creativo. En esta serie, la combinación de sus intereses colige, a la vez que sus indagaciones con las imágenes figurativas y naturales van expandiendo su práctica. Voluptuosas y curvilíneas formas hechas en lienzo, en diversas configuraciones, se insertan meticulosamente dentro de una rendija entre dos paneles estrechamente unidos. Al relieve, los elementos resuenan con alusiones a los genitales de la mujer y la flora terrenal. Emergen de o retroceden hacia el plano pictórico, pillados y sostenidos a cada lado. Además, el proceso de Díaz incluye elementos que unifican la pieza de lado a lado o simplemente aplicados.

Estas tácticas nos invitan a ponderar los postulados asociados a las alusiones—más o menos explícitas o sutiles del tema que desarrolla, tales como la anatomía floral, el comportamiento sexual y las relaciones humanas.

El acercamiento ingenioso y la práctica estética de Lope Max Díaz de capitalizar en el frecuentemente mal utilizado lenguaje de las artes visuales, nos invita a aquietar nuestras mentes, a dejar a un lado los aparatos tecnológicos, y a “estar presentes” en el mundo con todos nuestros sentidos y experiencias. El suyo es arte para la contemplación. El artista explora variaciones de los temas yendo desde lo sencillo a lo complejo, de lo más obvio a lo más denso, de lo natural a lo creado por la mente humana, de lo ecuánime y desapasionado a lo efusivo y suntuoso, quizás hasta decadente. La trayectoria de la carrera de Díaz promete resultados nuevos y provocativos junto a un gratificante periplo para todos los que se interesen en su odisea creativa.

Mark Richard Leach

Ha sido Director Ejecutivo del Southern Center for Contemporary Art en Winston-Salem, NC y fue Director fundador y curador principal del Mint Museum of Craft and Design en Charlotte, NC. Escribe sobre las artes visuales y es consultor y curador independiente.

Traducción al español por Nina Torres-Vidal / 2017

DISCOVERY, TRICKERY AND PLAY: THE PAINTINGS OF LOPE MAX DÍAZ

For much of his creative career, Lope Max Díaz has explored the formal aspects of painting as much as the joy of painting itself. He does so on the one hand as an alchemist might, testing the unknown and, through inquisitiveness, conjures moments of transformation for us to behold. He is also an intuitive tactician, strategically manipulating pictorial logic, luring us to suspend our rational interrogation of the art work and to follow where the artist journeys. In between, is a world, a provisional place that isn't quite what it seems. Or is it?

Díaz's strategy knows no limitations. He paints onto the surface, penetrates it to uncover the illusionistic conceits beneath, interrupts the rectilinear geometry of the frame, uses physical intrusions or their illusions to disrupt our reading of the image and applies painstaking craftsmanship. We are drawn as much to appreciate his art works as finely hewed objects as much as thoughtfully considered and intellectually expansive constructions.

In Díaz's current series, *Rendija na'ma*, the constructions have a different, organic and sexual tone. The artist uses the rectangle as a platform onto which he applies canvas fabric. The spectrum of color ranges from steamy hot tropical hues to those less brilliant and more the result of our human footprint in the natural world. In each case, they bring forth powerful, even visceral, connections with nature, human form and our built environment.

According to Díaz, “Through the lure of color and craftsmanship, I can trap or ambush the viewer. Eventually, onlookers discover this erotic flower. They might not like it but they may want to understand why they were drawn to it in the first place.”

Rendija na'ma # 1 is the most sensuous of the series. In spite of the hard-edged composition, the deep, flesh-toned slit, as the artist describes them, is reminiscent of female and floral anatomy. We arrive at a reading based on what we bring to the experience. Díaz is a master colorist, too, for his playfulness with hard edges and subtle tonal variation challenges our perceptual lense and adds pictorial intrigue.

That Díaz has continued his imaginative interplay between the canvas and diverse elements is visible in earlier art works.

CONTEMPORÁNEOS

LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

The artist's exploration of such dualities as public and private, forbidden and permissible, erotic and indifferent, the abstract and the real, interior and exterior show themselves for those willing to look. In the 2015 *Ay, Viznel*, for example, his deliberate penetration of the surface with a slit and the insertion of a vertical element, itself pierced with dowels whose descending cadence terminates in a silver sphere. The conditions of interior and exterior, private and public play upon our reading of this seemingly simple construction. At the bottom of the insert and through a circular hole, a metallic sphere is visible. So, too, is an orange, horizontal cylinder on which the sphere rests. The artist provides several vantage points for us to consider the relevance of and potential purpose for these compositional components. According to Díaz, "The sphere is meant to be played with surreptitiously and it's up to the daringness of the viewer to take the initiative." While conforming to institutional norms, Díaz's covert invitation mocks the "Do Not Touch" mandate galleries and museums otherwise enforce. Playful to the end, the artist offers engaging moments throughout.

A sense of discovery, trickery and play pervade Díaz's constructions. Even further back, *Pasmao* from 2009 is a good example. Turned on edge, the square format shifts. Intersecting horizontal and vertical lines create visual tension and a vibration in compositional balance. Into the apparently rigid surface, the artist cuts a perfect, small circle. From behind a metallic cylinder form protrudes. Is the painting meant to hang from this piece of display furniture or is this element a compositional irritant meant to provoke intrigue? Near the center of this square-turned-on-edge, is a smaller red square. From beneath and behind, Díaz creates the appearance of an oozing, syrupy substance on whose thick gelatinous properties gravity has taken hold. Whether real or illusionistic, the artist's skillful conceits lure our eyes and invoke a sense of wonder.

From early in his career, Díaz has concerned himself with, among other things, the formal elements of art. As far back as the 1976 screen prints *Esopo*, we are able to observe the origins of his current creative experiments. An off-center vertical slit betrays the artifice that the image contains. Fast forward forty odd years. Today, intense color, all manner of painterly application, finely constructed supports and a playfulness that yields variety and range result.

The current *Rendija na'ma* series shows Lope Max Díaz at the height of inquisitiveness, for his combination of formal interests

coheres as his investigations with the figure and natural imagery expand his practice. Voluptuous, curvilinear canvas forms, shaped in various configurations are meticulously inserted into a slit between two tightly associated panels. In relief, these elements resonate with allusions to female genitalia and terrestrial flora. They emerge from or recede into the picture plane. They are pinched by each side and held in place. Additionally, Díaz's process includes binding elements from side to side or simply applying them. These tactics invite us to ponder overt and more subtly posited allusions to subject matter, including floral anatomy, sexual behavior and human relationships.

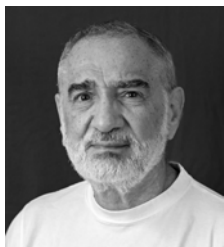
Lope Max Díaz's art practice and imaginative approach to exploiting the oft ill-applied language of visual art invites us to quiet our active minds, set aside our technological appliances and to be present with our senses and experience in the world. His is an art of contemplation. He riffs on subjects from simple to complex, from those obvious to the obscure, to natural or human made or from the clinical to the effusive and luxurious, perhaps even decadent. The arc of Díaz's career promises new and provocative results and a rewarding journey for all interested in his creative odyssey.

Mark Richard Leach

He has served as Executive Director of the Southeastern Center for Contemporary Art in Winston-Salem, NC and was Founding Director and Chief Curator of the Mint Museum of Craft + Design in Charlotte, NC writes about the visual arts and is an independent curator and consultant.

CONTEMPORÁNEOS

LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL



© 2016 Lawrence Jones

LOPE MAX DÍAZ

Santurce, Puerto Rico 1943.

M.A. Hunter College, New York, NY, 1971

B.A. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PR, 1966.

Ha sido maestro de arte en el Departamento de Educación de Puerto Rico, profesor de arte en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, profesor de arte y diseño en el Departamento de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, profesor de diseño en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, y profesor de arte y diseño en el College of Design de North Carolina State University en Raleigh, North Carolina.

En el 2009, y luego de 41 años dedicados a la docencia, se acogió a la jubilación. Actualmente reside y tiene su estudio de arte en Raleigh, North Carolina y continúa exhibiendo sus pinturas con regularidad, en la región sureste de los Estados Unidos, así como en Puerto Rico.

Por más de cinco décadas Lope Max Díaz ha mantenido, a través de exhibiciones de su obra, una productiva y galardonada carrera artística en Puerto Rico, así como en los Estados Unidos. Además, ha servido como jurado y panelista en el Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan, Puerto Rico, el Raleigh Arts Commission en Raleigh, North Carolina, el North Carolina Arts Council en Raleigh, North Carolina, el McColl Center for Art en Charlotte, North Carolina, el Mid-Atlantic Arts Foundation en Baltimore, Maryland, el Torpedo Art Center en Alexandria, VA, y la National Endowment for the Arts en Washington, DC, entre otros.

Por sus contribuciones como artista, educador, y servicio a la comunidad se le otorgó la 2003 Raleigh Medal of Arts en Raleigh, North Carolina y en el 2004 la Medalla Centenaria de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras, Puerto Rico.

Esta exhibición, Contemporáneos - Lope Max Díaz & Arnaldo Roche Rabell, en el Museo de Arte de Bayamón, está dedicada a todos los exalumnos a los cuales Lope Max, de una forma u otra, tuvo la oportunidad de contribuir a su crecimiento artístico y profesional.

He has been an art teacher at the Department of Education in Puerto Rico, art professor at the Interamerican University of Puerto Rico, professor of art and design at the Department of Fine Arts at the Faculty of Humanities at the University of Puerto Rico, professor of Design at the School of Architecture of the University of Puerto Rico and professor of art and design at the College of Design at North Carolina State University in Raleigh, North Carolina.

In 2009, and after 41 years dedicated to teaching, he went into retirement. He currently resides and has his art studio in Raleigh, North Carolina and continues to exhibit his paintings regularly, in the southeastern region of the United States, as well as in Puerto Rico.

For more than five decades Lope Max Diaz has maintained, through exhibitions of his work, a productive and award-winning artistic career in Puerto Rico, as well as in the United States. He has served as a panelist and juror at the Puerto Rican Institute of Culture in San Juan, Puerto Rico, the Raleigh Arts Commission in Raleigh, North Carolina, the North Carolina Arts Council in Raleigh, North Carolina, the McColl Center for Art in Charlotte, North Carolina, the Mid-Atlantic Arts Foundation in Baltimore, Maryland, the Torpedo Art Center in Alexandria, VA, and the National Endowment for the Arts in Washington, DC, among others.

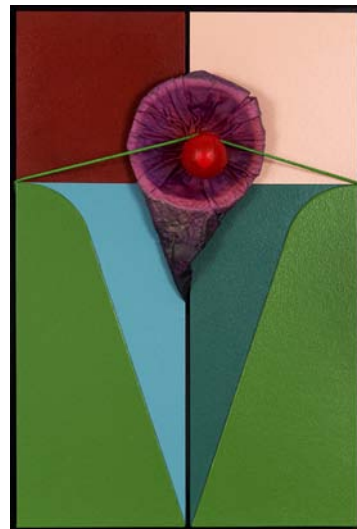
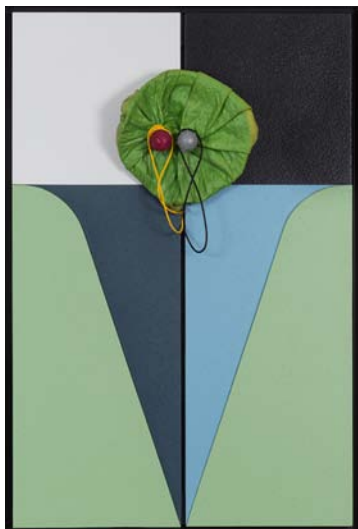
For his contributions as an artist, educator, and community service he was awarded the 2003 Raleigh Medal of Arts in Raleigh, North Carolina and in 2004 the Centennial Medal of the University of Puerto Rico at Río Piedras, Puerto Rico.

This exhibition, Contemporáneos - Lope Max Díaz & Arnaldo Roche Rabell, at the Bayamón Art Museum, is dedicated to all the alumni to whom Lope Max, in one way or another, had the opportunity to contribute to their artistic and professional growth.



CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

Ay, Vizne!
2015
Medio mixto
75" x 16" x 3"



De izquierda a derecha:

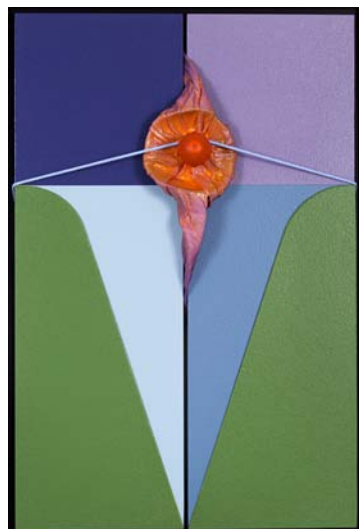
Rendija na'ma VIII
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma VI
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma V
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma II
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL



De izquierda a derecha:

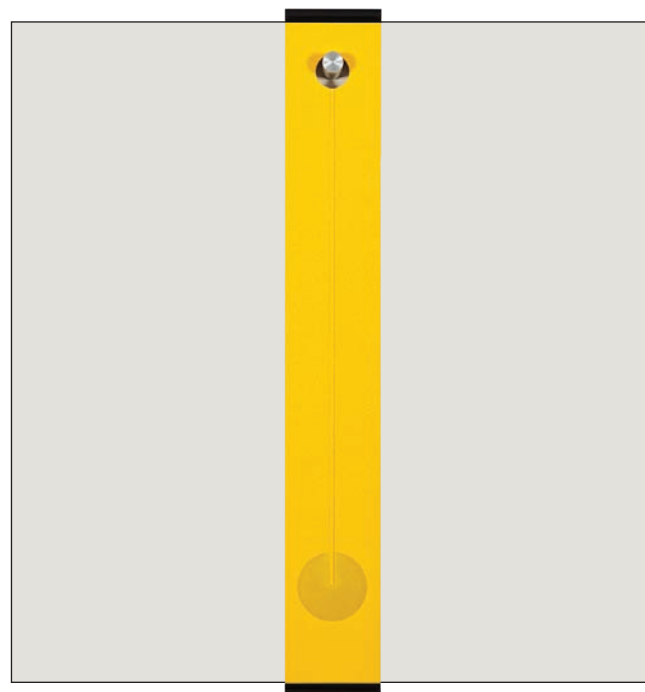
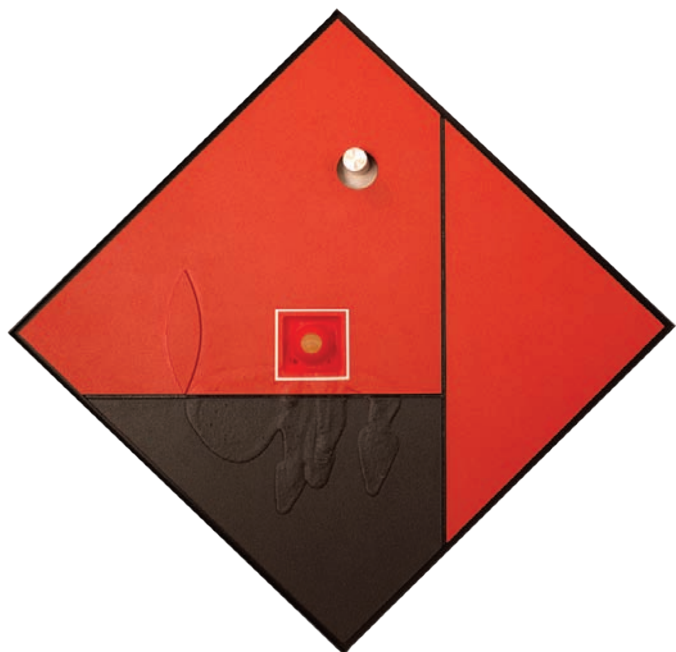
Rendija na'ma I
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma VII
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma IV
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma III
2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

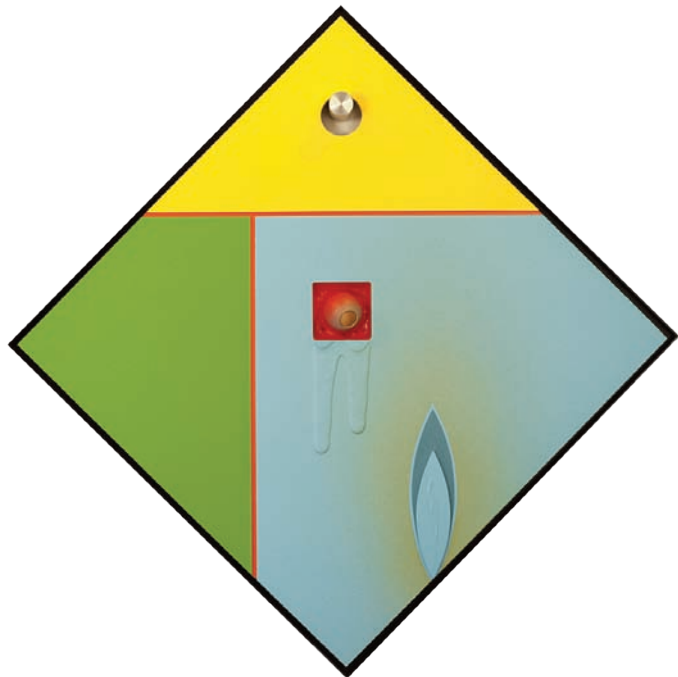
CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL



De izquierda a derecha:

Señora X
2008
Medio mixto
35" x 35" x 3"

Tajadita III
2011
Medio mixto
40" x 40" x 3"



De izquierda a derecha:

Pasmao
2009
Medio mixto
35" x 35" x 3"

Tajadita VI
2011
Medio mixto
40" x 40" x 3"

LISTA DE OBRAS

Ay, Vizne!, 2015
Medio mixto
75" x 16" x 3"

Rendija na'ma I, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma II, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma III, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma IV, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma V, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma VI, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma VII, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Rendija na'ma VIII, 2016
Medio mixto
24" x 16" x 3"

Señora X, 2008
Medio mixto
35" x 35" x 3"

Tajadita III, 2011
Medio mixto
40" x 40" x 3"

Pasmao, 2009
Medio mixto
35" x 35" x 3"

Tajadita VI, 2011
Medio mixto
40" x 40" x 3"

CRÉDITOS

ADMINISTRACIÓN MUNICIPAL DE BAYAMÓN

JUNTA DE DIRECTORES

Waleska Colón de Rivera | Presidenta
Nancy Ayala
Gladys Alonso
Maribel Avilés
Otto Reyes Casanova
Carlos Barreto
Roberto Lucena
Margarita Fernández Zavala
Raphael Osuna

AGRADECIMIENTOS

Lope Max Díaz | Curaduría y Montaje

Equipo MAB & Margarita Rivera | Asistencia en el montaje

Sarabel Santos Negrón | Diseño de catálogo & Museografía

Mark Richard Leach | Ensayo

Nina Torres-Vidal | Traducción del ensayo al español

Lawrence Jones, Michael Zirkle | Fotografía

Loriane G. Serrano & Karla Beltrán | Manejo de colecciones

Carmen Rivera | Revisión de contenido

CONTEMPORÁNEOS
LOPE MAX | ARNALDO ROCHÉ
DÍAZ | RABELL

MUSEO
DE ARTE

DE BAYAMÓN



CONTEMPORÁNEOS

LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

MUSEO DE ARTE DE BAYAMÓN

El **Museo de Arte de Bayamón** presenta la exhibición dual:
Contemporáneos: Lope Max Díaz y Arnaldo Roche Rabell
Febrero 2017

Publicado y distribuido por
Museo de Arte de Bayamón
Parque de las Ciencias Luis A. Ferré
P.O. Box 1588 Bayamón, Puerto Rico 00960-1588
787.269.4433 787.740.6868
email: museodeartedebayamon@gmail.com

En portada: *Tuyo y mío (detalle)*, 2016
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

www.museodeartedebayamon.com
Copyright © 2017 Museo de Arte de Bayamón

MUSEO
DE ARTE



DE BAYAMÓN

ARNALDO
ROCHE
RABELL

CONTEMPORÁNEOS

ARNALDO ROCHE RABELL Y LOS INICIOS DEL MAB

El Museo de Arte de Bayamón (MAB) se complace en presentar la más reciente colección de obras de Arnaldo Roche Rabell, uno de nuestros artistas plásticos puertorriqueños que ha colaborado con el MAB desde sus comienzos.

Conocí a Roche en su taller una tarde de verano de 2010. La alegría y entusiasmo fue enorme al verlo trabajar y recibimos con tanta humildad y regocijo. Esa tarde fue mágica: Roche aceptó exhibir en el MAB cuando todavía había un público que desconocía de la gesta cultural que se estaba realizando en Bayamón. El fruto fue la exhibición *Los grandes y Roche* (octubre 2010), en donde se adquirió la pieza *La mesa de Tintoretto* (2008), tríptico de gran formato que confirmó la necesidad de expandir las facilidades del Museo para continuar albergando el patrimonio artístico de Puerto Rico.

Hoy, siete años después de ese evento, recibimos una vez más a Roche en la muestra *Contemporáneos*, en la que exhibe una serie de 13 piezas junto a su maestro de juventud, el artista Lope Max Díaz. Es una exhibición emotiva por el cariño y agradecimiento que le tenemos a Roche y a Díaz, quienes han sido solidarios con el MAB a lo largo de todos estos años.

Por ello, celebramos el ser contemporáneos, el cual nos permite vivir y compartir este tiempo presente que nos une.

¡Enhorabuena!

Waleska Colón de Rivera
Presidenta Junta de Directora
Museo de Arte de Bayamón

ARNALDO ROCHE RABELL AND THE BEGINNING OF MAB

The Museo de Arte de Bayamón (MAB) is pleased to present the most recent collection of art works of Arnaldo Roche Rabell, one of the Puerto Rican artists who have collaborated with MAB since its beginning.

I met Roche in his studio one summer afternoon in 2010. Upon seeing him working, my enthusiasm was enormous; he welcomed us with humility and much joy. That evening was majestic: Roche agreed to exhibit at MAB, at a time when many people weren't aware of the cultural commitment and engagement that was going on in Bayamón. The outcome of that visit was the exhibit *Los grandes and Roche* (October 2010), where the artwork *La mesa de Tintoretto* (2008) was purchased; this large format triptych proved to us the need to expand the facilities of the Museum to continue guarding the artistic heritage of Puerto Rico.

Today, seven years after that event, the Museum once again receives Roche in the exhibition *Contemporáneos*, where he presents a series of 13 works with the art teacher of his youth, artist Lope Max Díaz. It is an emotional exhibit for the affection and gratitude we have towards Roche and Díaz, who also have been in solidarity with MAB throughout all these years.

That is why we celebrate the contemporaneity which allows us to live and share this time that unites us.

Waleska Colón de Rivera
President of the Board of Directors
Museo de Arte de Bayamón

ET IN ARCADIA EGO: ARNALDO ROCHE Y EL BODEGÓN JARDÍN

"Debate de la teoría o regreso a la teoría del deseo (teórico), al estallido, al desvío, a la ruptura de la delectación y el goce, a la Arcadia: utopía-insignificancia."

— Louis Marin, *Détruire la peinture*¹

... y es que, cada vez que regreso a la obra de Arnaldo Roche Rabell, y visualizo sus autorretratos desconcertantes, sus paisajes en extinción, sus abigarrados bodegones, regreso también a ese locus mortal que de muchas formas me recuerda ese paisaje crepuscular que Nicolás Poussin tituló *Los pastores de Arcadia* (1637-1638). En el centro de un paisaje abierto, tres pastores y una mujer observan detenidamente un sarcófago de piedra que lleva una misteriosa inscripción: "*Et in Arcadia ego*", o "Yo también estoy en Arcadia". Ese lugar no es otro que una especie de tierra prometida, el Paraíso, el territorio de las almas eternas y felices. Pero, ¿lo es? La inscripción es ambigua: no sabemos si el muerto dice que está allá, en la Arcadia eterna y feliz, o si se quedó acá en una Arcadia devaluada y del lado de los pastores mortales.

Así imagino las pulsiones opuestas que se van afirmando y a la vez cuestionando en la obra de Arnaldo Roche Rabell: construir o destruir el Paraíso, construir o destruir el sujeto, construir o destruir la pintura. Es decir: la creación como destrucción, o la destrucción como creación. Como intuye Eduardo Laddaga, cuando de arte se trata nos encontramos en un "territorio sitiado, en permanente contracción... por la multitud de prácticas... cuyo poder relativo de capturar y sostener el interés de los espectadores parece crecer más que declinar"². Lo interesante es que esta demanda pública incluye una guerra abierta por y contra la "originalidad", incluso "la sinceridad". Con demasiada frecuencia vemos todo ese ideario del "buen arte" en clichés servidos entre los piscolabis que reparten en las aperturas de las exhibiciones.

El interés que nos cautiva en la obra de Roche Rabell es, precisamente, el suspenso que nos deja luego de gozar de los malabares teóricos, existenciales y sociales que nos revela. Roche expone ante su espectador no sólo una imagen, sino la imagen cumbre de un relato de su historia personal transmutada en arte, imagen colocada en un contexto de obras que discuten el "asunto" desde diferentes ángulos y que interrogan siempre al espectador. Por ello entre los títulos de sus obras abundan las preguntas, los tanteos y las descontextualizaciones. Reconocemos estos enunciados perplejos por-

que nuestro artista regresa a y egresa de unos mismos géneros que prosperan en la cotidianidad o constantemente replantean la idea de sujeto. Así son los autorretratos y los bodegones de Roche: pesadilla y plenitud.

Roche ha explorado el bodegón desde comienzos de su carrera. ¡Por supuesto! Toda carrera universitaria en arte comienza por clases de dibujo del cuerpo humano y clases de pintura sobre el bodegón. Con el bodegón se aprende sobre luz, sobre profundidad, sobre relación entre objetos diversos, sobre formas disformes, sobre realismo en la representación pero, sobre todo, sobra la perspectiva cercana y chata que caracteriza a la inmensa mayoría de los bodegones: se trata de composiciones próximas a la mano del espectador, usualmente carecen de trasfondo, llevan una iluminación fija que fuerza al aprendiz a estudiar cómo las luces y las sombras dan contorno y solidez a los objetos. En principio, todo bodegón es igual o muy parecido a los millones de bodegones que han invadido nuestro campo visual desde, al menos, los frescos hermosos que nos encontramos en la rescatada ciudad de Pompeya.

Pero es mucho más lo que Roche obtiene del bodegón. A fin de cuentas, en cada época de la historia de la humanidad, a la mesa se sientan las necesidades sociales, políticas y humanas de toda sociedad. La calidad de la mesa, la presencia de sillas, la existencia de repisas u hornacinas donde proteger los alimentos, los tipos de alimento, si hay o no hay cubiertos de mesa, platos, tazas, si las vituallas se encuentran en la mesa o en el suelo... todos estos elementos nos indican la escala social de los comensales, sus costumbres, sus ideales, sus reglas de etiqueta. Hay mesas desbordantes donde bellas copas y garrafas de vino acompañan una perdiz bien cocinada y adornada, o una naranja a medio descascarar. Se nos presenta, en general, una visión frontal o axonométrica de esta escena siempre demasiado cercana al espectador, y presuponemos que nosotros también estamos invitados a compartir estos alimentos. El bodegón suele ser simple y llano, como los bodegones de nuestro Francisco Oller, o lujoso y apetecible, como los rutilantes bodegones holandeses del siglo XVII. Con esa tradición, sin duda, Roche está en deuda.

Pero la deuda de Roche con la tradición del bodegón —considerado como un "género pictórico menor" dado su carácter íntimo y la pequeñez de casi todos los ejemplos históricos— se encuentra sometida a un replanteamiento radical. Los bodegones de Roche en general carecen del

encuadre que proporciona un nicho u hornacina, una mesa o el espacio tumultuoso de una cocina. De hecho, Roche rechaza el “marco” del bodegón (mesa, hornacina, cocina...) y, literalmente, derrama el bodegón más allá del borde de la tela o tabla sobre la cual pinta.

Siguiendo el gesto “desfigurante” de la pintura del siglo XIX, donde las escenas son cortadas por el marco aludiendo a un más allá del lienzo, Roche advierte que los objetos de su bodegón son tan ricos, complejos y abundantes que no pueden “ encuadrarse en un cuadro”, como ocurre con la serie de rosas silvestres pintadas en el campo por Vincent van Gogh durante su estadía en Saint-Rémy-de-Provence poco antes de su muerte. Para Roche y para van Gogh, el bodegón es el acto de arrancar de la naturaleza “detalles”, segmentos significativos, y ofrecerlos, así, amputados de su contexto vivo, a los ojos del espectador: Nos dice Daniel Arasse:

“... el cuadro ofrece a la mirada una confusión de objetos recortados y artísticamente unidos unos a los otros, una suma de detalles acumulados y no una totalidad orgánica de un conjunto”³

Al renunciar a representar “la totalidad orgánica de un conjunto”, tanto van Gogh como Roche fuerzan al espectador a comprender que la naturaleza es infinita, que todo recorte de lo natural, todo encuadre que opera automáticamente nuestra mente, es una ficción, y que llamar la atención sobre la infinitud de lo natural no sólo es honesto por parte del artista, sino esencial a la hora de valorar nuestra experiencia ante la inmensidad abigarrada de nuestro entorno. De nuevo confirmamos cuán profunda ha sido y sigue siendo la conversación de Roche con la obra de van Gogh — este caso, con piezas poco conocidas: sus bellas rosas silvestres de Saint-Remy. Van Gogh y Roche lo saben: cortar para resaltar no es otra cosa que celebrar el detalle que, de otro modo, se perdería en el barullo torrencial de la realidad. El trabajo del artista ante el exceso de lo real es señalar el detalle y, a la vez, advertir el carácter infinito de la oferta de lo natural. Se trata de un equilibrio sabio pero difícil de obtener: agarrar el detalle para intuir el todo.

En el caso de Roche, hay que señalar otro elemento importante en la convocatoria desparramada de sus bodegones: en vez de situarse de frente a su objeto, en vez de ponerlo a

“posar” para él, en vez de situarlo en su mejor perfil, Roche escoge algo insólito en un bodegón, mirar “desde arriba”, es decir, con “mirada cenital” o desde el cénit. Hemos visto intentos de esto en los cubistas, sobre todo en los bodegones de Picasso y de Juan Gris, quienes no lo llevaron hasta sus últimas consecuencias. La cenital es una mirada extraña, inusual, que pertenece a la cartografía, y que vemos con frecuencia en artistas como Francis Bacon en sus escenas de cama y sexo donde esa mirada desde arriba intensifica el carácter grotesco y doloroso de las poses de los personajes. Esa mirada cenital, también conocida como la “mirada de Dios”, más que mirar escruta, concentra y, a la vez, recorta. La mirada desde arriba es “todopoderosa, y también atenta, controladora, es decir, “científica”, “médica”: la mirada dura del cirujano o el anatomista mientras hurga en las entrañas de un cuerpo. Ocurre, pues, que Roche, al observar desde arriba aquello que puebla sus bodegones, arroja una mirada escrutadora que “pone en su sitio” los objetos, como si se tratara de un ejercicio de entomología, como si se pincharan mariposas para coleccionarlas en un gabinete de curiosidades. Roche lo ha dicho antes en cuadros a los que alude al “coleccionista”. Sí: Roche colecciona los detalles del jardín y los atrapa en su bodegón.

Este recorte del jardín visto desde arriba propone otros retos de interpretación: el jardín nunca es, en realidad, un “espacio natural”. Producto de la voluntad humana que selecciona y ordena las plantas, el jardín es un espacio ornamental, no sólo al escenificar objetos bellos para el mero disfrute de la mirada, sino objetos simbólicos que nos llaman a una interpretación de su existencia en el contexto del jardín⁴ y del bodegón donde éste habita. Por ejemplo, en varios de estos bodegones “cenitales” hay algunas piedras blanquecinas que sirven de “mesa” a flores moribundas o muertas. Están ahí ofrecidas en sus detalles como ejercicio de botánica. Justo a su lado se encuentra la planta viva y se nos da la ocasión de compararlas, mientras el artista nos advierte el ciclo mortal de toda flor. La forma de pintar cambia: de la aglomeración extremadamente texturada de la pincelada o paletada que crea la flor viva, la flor muerta, totalmente chata, aparece simplemente abocetada o dibujada sobre esta piedra que es papel de colorear para el coleccionista curioso. En una misma obra, Roche nos devela el proceso de vida y muerte de la flor, y el proceso de conservar en imagen esa vida y esa muerte.

Hay también en estos bodegones recientes de Roche un ímpetu que yo llamaría "surrealista" relacionado con el asedio a la superficie pictórica. Roche usa diversos materiales para adherirlos a la superficie, y va construyendo un híbrido complejo que incluye también pigmento aplicado sobre lienzo o madera. Aquí vemos otra cosa que ya había sido utilizada por Roche, pero que ahora protagoniza el ataque a lo pictórico: el artista vacía en moldes planos una cantidad de óleo, lo deja endurecer y luego lo corta y usa esas tiras de óleo para literalmente construir la imagen en un collage que problematiza la noción de "pintar": la pintura se convierte en construcción, la aplicación de pigmento deviene rompecabezas.

Podemos hablar aquí de "destruir la pintura", como nos indica Louis Marin, ya citado. Dominar, desde la tradición de la pintura, la transición entre colores para lograr realismo mediante la fusión de los diversos tonos de verde de una hoja, por ejemplo, se reduce, en estas obras de Roche, a aplicar tonos "duros" hechos de diversos pigmentos, cada uno de ellos fijo e invariable. Sobre la superficie pictórica se levanta una maraña de tiras de óleo, cada una siguiendo una paleta estricta, pedazos de pigmento aplicados sobre un fondo pintado que queda como zócalo desde donde se va erigiendo la obra como un edificio de colores superpuestos, no fusionados. Roche convierte la pintura en una masa de abruptos relieves que rememora el gesto ilusionista del cubismo, pero aquí la ilusión cubista se convierte en certeza: el bodegón de Roche es un relieve. Roche ha convertido su obra en una aglomeración de materias reales, más allá de formas y colores sobre una superficie bidimensional. Por lo tanto, en vez de crear la ilusión de profundidad mediante la famosa técnica del *push and pull* que propone Vassily Kandinsky,⁵ Roche descoyunta la imagen y la convierte en collage de trozos de pigmento, y así cuestiona si su bodegón todavía pertenece al género de la pintura, pues ya no nos entrega una imagen, sino un *objeto*.

Por otra parte, en lo que también veo como un homenaje a las tradiciones del surrealismo y del cubismo, Roche asedia el bodegón de mesas y floreros echando mano de impresos hechos con encajes y telas texturadas. Quizás una memoria de los paisajes de nuestra Myrna Báez, donde abundan estos impresos hechos con encajes a los que ya Roche ha hecho referencia en sus pinturas azules, lo cierto es que, en ellos, la intromisión abrupta de espacios azules con dibujos a pincel y pigmento blanco nos remite a la violencia de sus obras azules en gran formato, cuya violencia dista mucho de estos bode-

gones vegetales en tamaño mucho menor. Interesa decir que el regreso de este azul "intersticial", asomado al bodegón colorido lleno de hermosas plantas, propone un doble nivel en el cuadro. Obras como *Regresé a ti* No. 1, No. 2 y No. 5 tienen ese carácter ominoso de objetos contruidos con materias heteróclitas y por ello mal juntadas y frágiles, colocadas sobre un amenazante azul subyacente. El azul inevitablemente retrocede ópticamente hacia el fondo del cuadro, se intuye como fondo del jardín florido. Ominoso, extraño, amenazante, este azul subterráneo cuestiona el carácter turgente y estallante y vibrante del jardín. Como si la felicidad no fuera completa. Como si la felicidad de la flor fuera siempre precaria pues está plantada en tierra/azul.

De muchas maneras, con sus bodegones audaces e iconoclastas, Roche se ha percatado de que él constituye para sí mismo una "tradición" al (re)inventar de nuevo aquella Arcadia con la que inauguré este ensayo: convocar las posibilidades de lo ya hecho, echar mano de elementos, técnicas y detalles de aquellos momentos en las "tradiciones pictóricas menores" que representaron desvíos de las tradiciones occidentales más estimadas y documentadas. Pero, sobre todo, al convocar y provocar el jardín, Roche siempre atiende el desvío, el camino pedregoso, la meta ambigua. Además de ser un artista de técnica fuerte, Roche cuestiona a Chardin, a Velázquez, a Fra' Angelico, a Goya, a Cézanne, a van Gogh, a Picasso, a Juan Gris, entre tantos otros. Se sabe parte de una genealogía de artistas voluntariosos, revolucionarios y solitarios. Por eso su obra insiste en explorar una Arcadia que puede estar en el más allá de lo eterno, o en el más acá de lo frágil, efímero, mortal. Roche sólo sabe que él también está en Arcadia, una Arcadia que nos sigue siendo inaprensible, ferozmente equívoca. Y, en el fondo, azul.

Lilliana Ramos-Collado, PhD
Universidad de Puerto Rico

¹ Louis Marin. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion (1977): 101. La traducción del francés Lilliana Ramos Collado.

² Eduardo Laddaga. *Estética de laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora (2010): 46.

³ Daniel Arasse. "La double dislocation du détail". *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion (1996): 228. La traducción al español Lilliana Ramos Collado.

⁴ Ver, en general, el hermoso y profundo libro de Robert Pogue Harrison. *Gardens. An Essay on the Human Condition*. Chicago: The U of Chicago Press): 53, especialmente el capítulo titulado "Mon jardin à moi".

⁵ Según Kandinsky, el ojo humano percibe los colores oscuros como retrocediendo hacia el fondo de la superficie pictórica y los colores cálidos o vibrantes como adelantándose hacia el espectador, lo cual da al cuadro una falsa tridimensionalidad. Este efecto se conoce como *push and pull*. "Los efectos del color". De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. Trad. de Genoveva Diesterich. Barcelona: Paidós (1996): 52.

ET IN ARCADIA EGO: ARNALDO ROCHE RABELL AND THE GARDEN STILL-LIFE

"Collapse of theory or return to a theory of desire (theoretical), to outbreak, to detour, to the rupture of delight and jouissance, to Arcadia: utopia-insignificance."

— Louis Marin, *Détruire la peinture*¹

... and the fact is that, every time I come back to the work of Arnaldo Roche Rabell, and I visualize his disquieting self-portraits, his endangered landscapes, his overcrowded still-lives, I also return to that mortal locus which, in so many ways, reminds me of a crepuscular landscape painted by Nicolas Poussin titled *The Arcadian Shepherds* (1637-1638). Under an open sky, three shepherds and a woman closely examine a mysterious inscription engraved on a stone coffin that reads "*Et in Arcadia ego*", or "I also am in Arcadia". Arcadia is a sort of promised land, Paradise, the territory of the eternal blessed. But, is it so? The inscription is ambiguous: we can't tell whether the deceased means he is over there, in the eternally blissful Arcadia, or if he stayed here, in a devalued Arcadia on the side where mortal shepherds live.

That is how I imagine the contending drives the works of Arnaldo Roche Rabell affirm and also question: whether to build or to destroy Paradise, whether to build or to destroy the subject, whether build or to destroy painting. In other words: creation as destruction, and/or destruction as creation. As surmised by Eduardo Laddaga, when dealing with art, we bump into a "territory under siege, in permanent contraction... because of so many practices... whose relative power to capture and retain the spectator's gaze seems to be growing instead of plummeting."² What seems interesting: this public demand wages an open war against "originality", including "sincerity". It is too often that we see the ideals of "good art" served as hors-d'oeuvres at gallery openings!

What catches my eye in Roche Rabell's works is precisely the feeling of suspense that lingers long after we have enjoyed his theoretical, existential and social calembours. Roche confronts the spectator not only with an image, but with *the* image that portrays the most important moment of his personal story transformed into art, an image rooted in the context of other works that discuss "the issue" from different points of view while also passing the question on to the viewer. That is why so many of his titles are stated as questions, reflec-

tions, decontextualizations. We acknowledge these perplexed utterances because Roche keeps coming in and out of the same genres, those genres that feed from daily life or that constantly challenge the very idea of a subject. His self-portraits and still-lives are like that: plenitude and nightmare.

Roche has explored the still-life from the very start of his career. Of course! A university career in art begins with learning to draw the human figure and to paint still-lives. The still-life teaches a student about light, depth, the relationship between diverse objects, about formless forms, about realism in representation, and, especially, about that foreshortened and flat perspective that characterizes most still-lives: these compositions seem close at hand, usually lack a background, their illumination is fixed and forces the apprentice to study how the lights and shadows give contour to objects and make them seem solid. In principle, any still-life resembles all the millions of still-lives that have invaded our visual field since, at least, the beautiful frescoes of Pompey were made.

But Roche gets much more from the still-life. After all, in every period of history, sitting at the table we find the social, political and human needs of a society. The quality of the table, the presence of chairs, alcoves, the diversity of food, the presence or absence of cutlery, plates, cups, whether the food is on the table or strewn on the floor... each and every one of these settings spells out the social position of the diners, their manners, their ideals, their traditions. Some tables overflow with beautiful crystal glasses and wine decanters, sided here and there by a delicious partridge, or a half-peeled orange. We are offered a frontal or axonometric view of a scene that is so close to us viewers as to make us feel invited to sit at the table. A still-life can be simple and down-to-earth, like those by our Francisco Oller, or luxurious and mouthwatering, like the splendid XVII-century Flemish still-lives. Roche is, indeed, deeply indebted to this longstanding tradition.

But Roche's debt to the still-life —considered a "minor genre" because of its intimate nature and the smallness of most examples— is radically restated. Roche's still-lives usually lack a "frame" like, for example, the borders of an alcove, of a table, or of the kitchen itself. In fact, Roche refuses to frame his still-lives (with a table, an alcove, a kitchen...) and he literally makes his images spill over the border of his painted surface.

Following the de-figuring gesture of 19th-century painting where scenes are cut by the frame in a seemingly arbitrary gesture that actually points to the fact that there is always something left out from any frame, Roche proposes that his still-lives are so rich, complex and full of objects that they cannot be “framed by a frame”, as it happens with van Gogh’s wild roses painted on the field during his sojourn in Saint-Rémy-de-Provence at the end of his life. According to Roche and van Gogh, the still-life tears out from nature some “details” or significant motifs that, once severed from their living context, can be placed before the eyes of the viewer. In the words of Daniel Arasse:

“... a painting offers to the viewer a mass of objects cut and artistically joined together, a sum of accumulated details, and not the organic whole of an ensemble.”³

In refusing to represent “the organic whole of an ensemble”, both van Gogh and Roche invite the viewer understand that nature is infinite, that everything we cut off from nature and any and all framing automatically operated by our mind, are but a fiction, and that to point to the infiniteness of nature is not only the honest thing the artist should do, but also essential when the time comes to value our experience and stand before the diverse immensity of our surroundings. We again affirm how deep Roche’s conversation with van Gogh’s oeuvre has been and still is—here, with those little-known works: the white roses of Saint-Rémy. Van Gogh and Roche suggest being aware of this: to cut off a detail in order to highlight it is, precisely, to celebrate such detail which, otherwise, would be lost in the cluttered torrent of reality. An artist’s duty *vis à vis* the excesses of reality is to point to the detail, while also calling out the infinite character of nature’s bounty. It is wise to strike this balance, but such a balance very hard to strike: grabbing the detail while sensing the whole.

When talking about Roche, there is another important element that has to do with the haphazard and cramped call his still-lives make: instead of standing before his object, instead of making that object “strike a pose” for him, instead of making it show off its best profile, Roche chooses an unexpected viewpoint: he looks at the object from above, that is, from an “bird’s eye” view, a view from the “zenith”. We have seen attempts at this among some cubist painters, especially in many still-lives by Picasso and by Juan Gris, both of whom failed to carry this viewpoint beyond the limit. The “bird’s-eye” view is strange, unusual, it belongs mainly to cartography,

though we see it once and again, for example, in Francis Bacon’s bedroom scenes where the view from above intensifies the grotesque and painful trance of the character’s poses. This “bird’s eye” view is also known as “God’s view”: it scrutinizes, focuses on and also trims off what is not relevant. That view from above is “almighty”, also completely attentive, controlling, that is, “scientific”, “surgical”: the hard and pointed gaze of the surgeon or the anatomist prying into flesh and bone. It so happens that Roche, in gazing from above those things that will populate his still-lives, is actually aiming a gaze that puts objects “in their place”, as if this were an exercise in entomology, as if he were pinning down butterflies in a cabinet of curiosities. Roche has said this before in paintings where he alludes to the “collector”. Yes: Roche collects garden details and pins them down in his still-life paintings.

The garden cropped by the view from above proposes other challenging interpretations: actually, a garden is never a “natural place”. A product of human design that selects and gives order to its contents, the garden is an ornamental space, not only because it stages beautiful objects for the mere delight of the observer, but symbolic objects that call us to interpret their existence in the context of the garden⁴ and the still-life where it resides. For example, several of Roche’s “bird’s eye” still-lives contain images of bleached stones that function as “tables” for placing withering or dead flowers. They are there, offered in their details as if in a botanical sketch. At their side we see a live flower and so we have the chance to compare them while the artist points to us the mortal cycle of every bloom. There is a different manner for painting each: in representing the live flower we see the textured agglomeration of brushed or smeared paint, while the dead flower looks like a sketch made on a stone that stands for a sheet of paper colored by the curious collector. Inside a single painting, Roche reveals to us the life / death cycle of the flower, as well as the process for preserving both the image of that life and the image of that death.

In Roche’s recent still-lives, there is a sort of surrealist gesture I would like to explore here, that is connected to his attack on the painted surface. Roche uses many kinds of objects to paste on or apply to the surface as he builds a complex hybrid that also includes pigment applied on canvas or wood. We see something we have seen before but that has now become the protagonist of this attack on the surface: he fills flat baking molds with oil paint, leaves the oil to dry and harden, and then he cuts the dry paint in strips and pastes

them onto the image to literally make a collage image that problematizes the very notion of “painting”: to paint becomes to build: and applying pigment is like joining the pieces of a jigsaw puzzle.

We could refer here to “the destruction of painting”, to use Louis Marin’s phrase already quoted. Departing from the painting tradition, Roche’s still-lives are reduced to the application of “solid” hues made from several pigments, each of them fixed and invariable. Thus he distorts the transition between colors and thwarts realism by making it hard to fuse the many green hues of a leaf, for example. A tangle of solid-paint strips is slowly accumulated, each strip belonging to a strict palette. The pigment cut-outs applied to a painted background constitute a sort of plinth upon which the artist erects a building of superimposed colors that cannot flow into each other to create a new hue. Roche turns painting into a mass of abrupt reliefs that reminds us of cubist illusionism, but here cubist illusion becomes a certainty: Roche’s still-life IS an actual relief. Roche has turned his painting into an aggregate of real materials that goes beyond the forms and colors of a bidimensional surface. Therefore, instead of creating the illusion of depth explored in Wassily Kandinsky’s famous *push-and-pull* technique,⁵ Roche dislocates the image and turns it into a collage made of pigment strips, thus questioning whether his still-life still belongs to painting as a genre: he no longer presents us an image, but an *object*.

On the other hand, Roche delves into the table-&flowerpot still-life by hand-stamping pigment with lace and textured fabrics onto the painted surface, thus possibly honoring surrealist and cubist traditions. Maybe this is also an homage to the works of Myrna Báez, where this type of technique abounds, and to which I have seen previous references in Roche’s blue works. But the truth is that the abrupt intervention of blue spaces with streaks of white paint harks us back to the violence of Roche’s large-format blue works, a far cry from these new flower still-lives in small-format. It bears saying that the return of this “interstitial” blue that peeks out from the colorful still-lives full of beautiful flowers suggests that there are two layers in these new works. Paintings like *Regresé a ti (I Came Back to You)* No. 1, No. 2 and No. 5, have the ominous character of objects made with haphazard materials, ill-assembled and fragile, placed on a threatening blue surface. Blue inevitably recedes to the background due to sheer optics: blue is felt as the bottom of the blooming garden.

Baleful, eerie, foreboding, this underground blue questions the turgid, bursting, and vibrant character of the garden. As if happiness were not enough. As if the happiness of the flower were always precarious because it is planted on the ground/blue.

Thanks to his daring and iconoclastic still-lives, Roche in many ways has realized he has become his own tradition in (re)inventing once again the Arcadia with which I inaugurated this essay: in calling forth the possibilities of what has already been done, in calling forth elements, techniques and details from those moments in “minor traditions of painting” that constituted detours in the more respected and documented Western traditions. But, especially, in calling forth and provoking the garden, Roche always pays heed to the detour, the bumpy road, the ambiguous goal. Besides being an artist with a strong technique, Roche questions Chardin, Velázquez, Fra’ Angelico, Goya, van Gogh, Picasso, Juan Gris, among many others. He knows he belongs to a line of headstrong, revolutionary and solitary artists. That is why his work insists in exploring an Arcadia that could very well lie in the eternal and blessed beyond, or in the here-and-now of the fragile, ephemeral, mortal. The only thing Roche knows for sure is that he too is in Arcadia, an Arcadia that, for us, remains inapprehensible, ferociously equivocal. And, at bottom, blue.

Lilliana Ramos-Collado, PhD
Universidad de Puerto Rico

¹Louis Marin. *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion (1977): 101. Translation from the French original by Lilliana Ramos Collado.

²Eduardo Laddaga. *Estética de laboratorio. Estrategias del arte del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora (2010): 46.

³Daniel Arasse. “La double dislocation du détail”. *Le détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion (1996): 228. Translation from the French original by Lilliana Ramos Collado.

⁴See, in general, the beautiful and profound book by Robert Pogue Harrison. *Gardens. An Essay on the Human Condition*. Chicago: The U of Chicago Press): 53, especially the chapter titled “Mon jardin à moi”.

⁵According to Wassily Kandinsky, the human eye perceives cold, dark colors as receding into the background of a painting, while hot and bright colors come forward toward the viewer, which give the work a false tridimensionality. This effect he calls *push-and-pull*. “Los efectos del color”. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Trad. de Genoveva Diesterich. Barcelona: Paidós (1996): 52.



ARNALDO ROCHE RABELL

San Juan Puerto Rico 1955.

M.F.A. The School of the Art Institute of Chicago, Illinois, EEUU, 1984

B.F.A. The School of the Art Institute of Chicago, Illinois, EEUU, 1982

Estudios de arquitectura, Escuela de Arquitectura, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, PR, 1974-78

Pintor. Comenzó su formación en la Escuela de Arte Luchetti en Santurce, donde tuvo como maestro a Lope Max Díaz. Desde 1974 al 1978 estudió en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico y continuó en Art Institute de Chicago, donde obtuvo su Bachillerato y su Maestría en Bellas Artes en 1984. Desde entonces se ha dedicado por completo a la pintura. Es uno de los artistas puertorriqueños contemporáneos más destacados en la plástica nacional e internacional.

Su obra ha sido expuesta en reconocidas exhibiciones individuales y colectivas. Dentro de las más destacadas se encuentran: *The Blue of Ruins*, Point of Contact Gallery, Syracuse, NY; *Nexo/Nexus: Latin American Connections in the Midwest*, De Paul Art Museum, 2016; *Arnaldo Roche, In Blue: Signals After Touch (Frottages)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2015; *Arnaldo RocheFor they shall inherit the earth*, Latin American Masters, Los Ángeles, California, 2014; *Azul/Blue*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, 2009; *Paint Made Flesh*, Frist Center for the Visual Arts, Nashville Tennessee, 2009-10; *Brotherhood/Hermanidad*, Arnaldo Roche Rabell, Museum of Latin American Art MOLAA, Long Beach, California, 2008; *Arnaldo Roche-Rabell: The Uncommonwealth*, exhibición itinerante curada por Robert Hobbs, Anderson Gallery -Virginia Commonwealth University, Richmond; Museum of American Art -Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia; Nevada Museum of Art, Reno; Krannert Art Museum- College of Fine and Applied Arts at the University of Illinois, Urbana-Champaign; 1996.

Ha participado en numerosos eventos internacionales, ganando gran cantidad de premios y distinciones. Su obra de intenso contenido psicológico explora el autorretrato, figuras familiares y el paisaje, en obras de gran formato, en las cuales el color y las múltiples texturas son el fundamento de su propuesta fuertemente expresiva.

Painter. He began his studies at the Luchetti Art School in Santurce, where he studied under Lope Max Díaz. From 1974 to 1978, he began studies at the University of Puerto Rico School of Architecture and continued at the Chicago Art Institute, from where he received his Bachelor's degree and Master of Fine Arts in 1984. Since then he has devoted himself entirely to painting. He is one of the most outstanding contemporary Puerto Rican artists in national and international plastic arts.

His work has been exhibited in well-known group and solo shows, *Nexo/Nexus: Latin American Connections in the Midwest*, De Paul Art Museum, 2016; *Arnaldo Roche, In Blue: Signals After Touch (Frottages)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2015; *Arnaldo RocheFor they shall inherit the earth*, Latin American Masters, Los Angeles, California, 2014; *Azul/Blue*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan, 2009; *Paint Made Flesh*, Frist Center for the Visual Arts, Nashville Tennessee, 2009-10; *Brotherhood/Hermanidad*, Arnaldo Roche Rabell, Museum of Latin American Art MOLAA, Long Beach, California, 2008; *Arnaldo Roche-Rabell: The Uncommonwealth*, curated by Robert Hobbs, Anderson Gallery -Virginia Commonwealth University, Richmond; Museum of American Art -Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia; Nevada Museum of Art, Reno; Krannert Art Museum- College of Fine and Applied Arts at the University of Illinois, Urbana-Champaign; 1996

He has participated in many international events and has received various prizes and distinctions. Color and multiple textures are the foundation of his strongly expressive large format work, which has an intensely psychological content and includes self-portraits, familiar figures, and landscapes.



CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

Regresé por ti
2017
Óleo sobre lienzo
5' x 7'



De izquierda a derecha:

Sin título
2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

Sin título
2016
Óleo sobre lienzo
12" x 9"

Sin título
2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

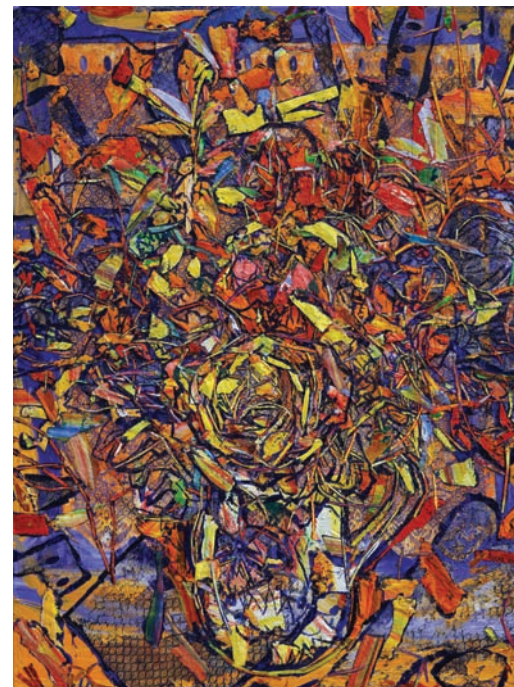
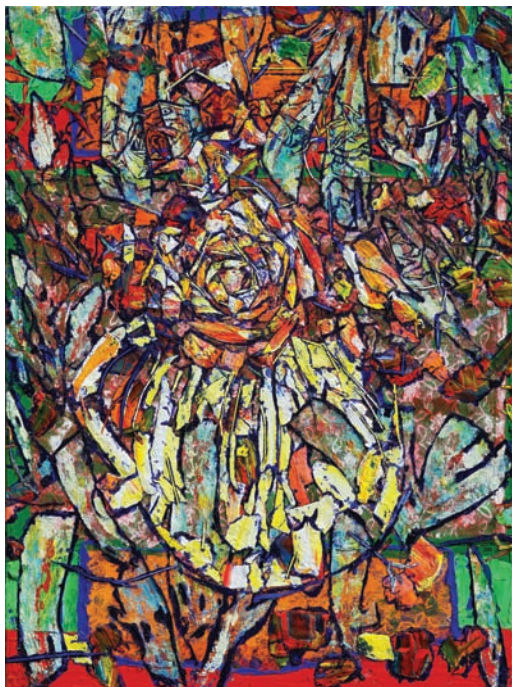


De izquierda a derecha:

Sin título
2015
Óleo sobre lienzo
20" x 16"

Sin título
2015
Óleo sobre lienzo
24" x 18"

CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL



De izquierda a derecha:

Contar pedazos
2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

Tuyo y mío
2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

Lo nuestro
2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'



De izquierda a derecha:

Sin título
2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

Sin título
2015
Óleo sobre lienzo
24" x 24"

Sin título
2015
Óleo sobre lienzo
20" x 20"



CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

Se que me estabas esperando
2017
Óleo sobre lienzo
6' x 6'

LISTA DE OBRAS

Regresé por ti, 2017
Óleo sobre lienzo
5' x 7'

Sin título, 2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

Sin título, 2016
Óleo sobre lienzo
12" x 9"

Sin título, 2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

Sin título, 2015
Óleo sobre lienzo
20" x 16"

Sin título, 2015
Óleo sobre lienzo
24" x 18"

Contar pedazos, 2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

Tuyo y mío, 2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

Lo nuestro, 2017
Óleo sobre lienzo
4' x 3'

Sin título, 2016
Óleo sobre lienzo
12" x 12"

Sin título, 2015
Óleo sobre lienzo
24" x 24"

Sin título, 2015
Óleo sobre lienzo
20" x 20"

Se que me estabas esperando, 2017
Óleo sobre lienzo
6' x 6'

CRÉDITOS

ADMINISTRACIÓN MUNICIPAL DE BAYAMÓN

JUNTA DE DIRECTORES

Waleska Colón de Rivera | Presidenta
Nancy Ayala
Gladys Alonso
Maribel Avilés
Otto Reyes Casanova
Carlos Barreto
Roberto Lucena
Margarita Fernández Zavala
Raphael Osuna

AGRADECIMIENTOS

Lope Max Díaz | Curaduría y Montaje

Equipo MAB & Margarita Rivera | Asistencia en el montaje

Sarabel Santos Negrón | Diseño de catálogo & Museografía

Lilliana Ramos Collado | Ensayo en español e inglés

Estudio Arnaldo Roche | Fotografía

Loriane G. Serrano & Karla Beltrán | Manejo de colecciones

Carmen Rivera | Revisión de contenido

Walter Otero & Equipo Walter Otero Contemporary Art

Omar Pascual Castillo

Eliezer Pagán & Equipo The Wooden Box

CONTEMPORÁNEOS
LOPE | ARNALDO
MAX | ROCHE
DÍAZ | RABELL

MUSEO
DE ARTE

DE BAYAMÓN