



Foreword

The Jersey City Museum is very proud to present this first survey exhibition of graphic work by Brooklyn-born Puerto Rican artist Juan Sánchez. Mr. Sánchez' work speaks not only of the continuing tradition of narrative painting, but also of a profound content which deals with issues of ethnic identity, spirituality, and politics.

This exhibition continues and expands our institution's tradition of presenting contemporary Latino art. In 1986 *Into the Mainstream: Ten Latin American Artists Working in New York* opened at the Jersey City Museum. Since then the Museum has organized ten one-person shows and one group exhibition with the work of Latino artists. We are hopeful that Mr. Sánchez' work in the graphic mediums will engage the diverse communities of our city with its life-affirming messages.

I would like to thank Juan Sánchez and his family for sharing his powerful work with us. I am grateful to Alejandro Anreus, Curator, for conceiving, developing, and implementing this project. I want to thank Dore Ashton and Julia P. Herzberg for their contributions to the catalogue. Worthy of special mention are Francine Corcione, Assistant Director; Tom Strider, Collection Manager; Marjorie Branchaud and Catherine Dunning of the Education Department; and Hilary A. Brown, Development Officer. We also recognize the very fine work of our preparators, Karen Ostrom and Jeffrey Warda, who framed and installed the works of art. Thanks to our interns, Amy Jupina and Leanne Toffell, who worked on various aspects of this project. Special thanks to Garry M. Rideout for the design of the catalogue. Our partners in the travelling itinerary of this exhibition, El Museo del Barrio, New York, New York; the Center for Latino Art and Culture at Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey; and the University Art Museum at the University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico; also receive our thanks for their support and participation.

I am thankful to the Board of Trustees of the Jersey City Museum for their unending support of our projects, and to both The Peter Norton Family Foundation and AT&T, for their contribution in making this project possible through generous support of this catalogue and exhibition. We acknowledge, once again, the City of Jersey City, Mayor Bret Schundler, and the members of the City Council for their generous and continued support of our Museum and the cultural life of our city.

Nina S. Jacobs
Executive Director

Presentación

El Museo de Jersey City se siente muy orgulloso en presentar esta primera muestra de la obra gráfica del artista Juan Sánchez, Puertorriqueño nacido en Brooklyn. Su obra nos habla no solo de la continuación de la tradición de la pintura narrativa, sino también de un profundo contenido que lida con temas como la identidad étnica, la espiritualidad, y la política.

Esta muestra continua y expande la tradición de nuestra institución de presentar arte Latino contemporáneo. En 1986 *Hacia La Corriente, Diez Artistas Latinos Trabajando en New York* abrió en el Museo de Jersey City. Desde entonces el museo ha presentado diez muestras personales y una colectiva, liderando con la obra de artistas Latinos. Esperamos que la obra gráfica de Sánchez, con sus mensajes que reafirman la vida, atraiga a las diversas comunidades de nuestra ciudad.

Quiero darle las gracias a Juan Sánchez y a su familia, por compartir su poderosa obra con nosotros. Estoy agradecida a nuestro curador Alejandro Anreus, por concebir, desarrollar, e implementar este proyecto. Merecedores de mención especial son Francine Corcione, Directora Asistente; Tom Strider, Administrador de Colecciones; Marjorie Branchaud y Catherine Dunning del Departamento de Educación; y Hilary A. Brown, Oficial de Desarrollo de Fondos. También reconocemos la buena labor de Jeffrey Warda y Karen Ostrom, quienes enmarcaron e instalaron las obras de arte. Gracias también a nuestras internadas Amy Jupina y Leanne Toffell, las cuales trabajaron en varios aspectos de este proyecto. Gracias especiales a Garry M. Rideout por su diseño del catálogo. Nuestros socios en la parte viajante de esta muestra, El Museo del Barrio, New York, New York; el Centro Latino de Arte y Cultura en Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey; Museo Universitario de Arte, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico; también reciben nuestro agradecimiento por su apoyo y participación.

Le estoy agradecida a nuestra Junta de Directores, la cual siempre apoya nuestros proyectos, a la Fundación de la Familia Peter Norton, y AT&T, por su contribución y apoyo a este proyecto, su catálogo y exhibición. Reconocemos de nuevo a Bret Schundler, Alcalde de Jersey City, y al Consejo de la Ciudad, por su generoso y continuo apoyo a nuestro museo y a la vida cultural de nuestra ciudad.

Nina S. Jacobs
Directora Ejecutiva

Artist's Dedication

First, I wish to praise my Lord and Savior Jesus Christ for his continued blessings.

To Julio Juristo (1927-1995), a much missed and cherished friend, artist and master printer, who taught me a new approach to making monotypes. Julio's sense of humor, love and enthusiasm for art, life, his darling wife Michelle, his sharing of tears for our beloved mothers, his yearning for his Mexican and Spanish heritage, and his appetizing peanut butter sandwiches revealed to me that art must persist as an act of faith. When he dared me to produce monotypes, I had to learn that the heart is where the art is.

To Robert Blackburn, master printmaker, artist and dear friend. It was your persistent urging that made me go into printmaking. God bless you.

To my beautiful daughter Liora Sánchez-Villegas and beloved wife Alma Villegas.

To my adored mother, Carmen Maria Colón (1919-1987). Your absence continues to inspire and occupy a powerful presence.

To my father, Juan Enrique Sánchez, Sr. (1930-1996). We never really bonded or understood each other. But your passing was nevertheless painful, sad, and I always loved you.

To the Puerto Rican prisoners of war and political prisoners incarcerated throughout the United States: Edwin Cortes, Elizam Escobar, Ricardo Jimenez, Adolfo Matos, Alejandrina Torres, Carlos Alberto Torres, Haydee Torres, Oscar Lopez Rivera, Alberto Rodriguez, Ida Luz Rodriguez, Dylcia Pagan, Luis Rosa and Carmen Valentin.

Juan Sánchez

Dedicatoria Del Artista

Primero quiero alabar a mi Señor y Salvador Jesús Cristo por sus continuas bendiciones.

A Julio Juristo (1927-1995), un amigo muy añorado y querido, artista y maestro grabador, quien me enseñó una nueva forma de hacer monotipos. El sentido del humor de Julio, su amor y entusiasmo por el arte y la vida, su amada mujer Michelle, el haber compartido lagrimas por nuestras queridas madres, su ansia por su herencia Mexicana y Española, y sus sandwiches de mantequilla de maní, me revelaron que el arte debe de persistir como un acto de fé. Cuando me retó a producir los monotipos, tuve que aprender que el arte está en donde está el corazón.

A Robert Blackburn, maestro artesano del grabado, artista y querido amigo. Fue tu persistencia la que me empujó al grabado. Dios te bendiga.

A mi bella hija Liora Sánchez-Villegas, y mi querida mujer Alma Villegas.

A mi adorada madre Carmen Maria Colón (1919-1987). Tu ausencia me sigue inspirando y sigues siendo una fuerte presencia.

A mi padre Juan Enrique Sánchez, Sr. (1930-1996). No nos acercamos y comprendimos mutuamente. Tu muerte me duele y llena de tristeza, y siempre te amé.

A los presos de guerra Puertorriqueños y a todos los presos políticos encarcelados por todos los Estados Unidos: Edwin Cortes, Elizam Escobar, Ricardo Jimenez, Adolfo Matos, Alejandrina Torres, Carlos Alberto Torres, Hayde Torres, Oscar Lopez Rivera, Alberto Rodriguez, Ida Luz Rodriguez, Dylcia Pagan, Luis Rosa y Carmen Valentin.

Juan Sánchez

Juan Sánchez

In the late 19th century, José Martí wrote his unforgettable testament—a lament and a brilliant analysis that still holds true—which he called *Nuestra America*. Our America, in Martí's essay, was the America struggling to achieve the final separation both from Spain and the United States; to establish an identity untarnished by the insidious dictates of the North. Martí's story was long, and is still unfinished. He was a fine prose writer, a perceptive journalist who filed reports from New York, and a remarkable poet whose new-world vision was a foundation for modern Latin American poetry. In his poetry, his native island, Cuba, was ever present, as in the splendid first line of *Two Countries*:

I have two countries: Cuba and the night.

The island, with its deeply troubled history, and the night: all that is mysterious, beautiful, vast and ineluctably beckoning to the artist.

Juan Sánchez knows the night. He is an artist, an *hacedor*, fashioning images that often transcend his themes. But he is also the sad, sometimes angry, child of an island. Unlike the poet, Sánchez has three countries to acknowledge and lament: Puerto Rico, where his parents were formed; New York, or rather Brooklyn, where he was born, and where the Puerto Rican culture managed to sustain itself despite all odds; and art, the country that knows no borders. As if that complicated mixture of sources were not enough, there is also the polyglot of origins humming beneath, in faint tones—a language born of the dimmest of memories of the first inhabitants of the island, the Taino Indians so mercilessly decimated by their Spanish conquerors in the 16th century; the African slaves imported to replace them; and the Colonialists who imposed their Latin language, which took root and remained dear to the island's population.

Sánchez meets these enormous complications head-on. Even his process, which remains the same whether he is painting or making prints, reflects a constant awareness of the complex ground from which his imagination springs. His techniques may vary, but the way of using them remains constant. His task, as he sees it, is to retain as much as possible of the richness of cultural memory, history, mores, tragedy and joy of his people (and he *does* refer to fellow Puerto Ricans as his people, and addresses himself to them, always conscious that art can reach beyond). In his syncretic process, which he sometimes alludes to as "layering," Sánchez draws upon everything he has ever known or learned about his three countries. He is an affectionate son, a willing

scribe, a visual historian. What characterizes his work is an unflinching note of authenticity. He expresses as directly as possible that which moves him, identifies him. There is both passion and compassion in his work, as well as grief and desolation. By staying close to the themes of his own life, Sánchez retains his integrity and at the same time raises issues of social and political significance.

His way of working on the two-dimensional plane is moored in 20th-century tradition. He tends to work from the ground up, covering and uncovering symbolic spaces through the use of flat planes. In works both on paper and in paintings, he juxtaposes photographs, often his own, with drawn, written or colored symbols and in montages that adhere to modern assemblage traditions. To those who cannot decipher specific cultural references, there is still a language—the *lingua franca* of modern abstract art—that expresses still other sentiments, easily readable.

Sometimes Sánchez' work is categorized by critics as "activist" art. Yes, it is, not only insofar as it is a candid reflection of the man who made it, who *is* an activist. He says:

To search for racial, cultural, social, and political definitions rooted in and erupting from a hostile environment is a necessity in my creative process. To dig deep into the history of the Colonized and the Colonizers, and to take back what is rightfully ours, is part of the process. . . (*Rican/Structured Realities*, University Art Museum, Binghamton, NY, 1991)

Sánchez succeeds as an artist because, as Lucy Lippard has written, "what he does in his art is restructure a Colonized reality by photographing it, painting it, writing it, tearing it up, and rearranging it to reflect a different reality." (*Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, New York, 1990, p. 134) Yes, an activist art "reflecting a different reality", but it is important to understand that the value of Sánchez' work, as art, lies in his ability to convince his viewers that it is *his* reality. Moreover, it is a reality that he has shaped, heightened, and made palpable to others. As he has said, he aims toward "self-realization in objective and subjective correlation with a people who are moving and evolving with the passion and convictions that reflect their inner strength." (*ibid. Rican/Structured Realities*) The instinctively precise balance of objective and subjective elements in Sánchez' work is what distinguishes it from so much that passes for activist "art."

As with any artistic work, Sánchez' prints and works on paper demand close attention. To fully grasp their significance, the viewer is required to look carefully beneath the collaged episodes; to forage in the obscured passages for hints and messages; to assemble for himself allusions to external events. Sánchez takes advantage of ordinary visual habits. He knows that we scan the front page on a newspaper randomly, focusing now on a photo, or its caption, now on a headline, now on some shocking detail that lures us into its sequel on another page. As we look at his imagery, first in habitual random scanning, we are directed elsewhere—to shadowed depths in which we can discern, often dimly, emblems and symbols. Although these images are always drawn from Sánchez' personal preoccupations with his island, they are also universal. They are flags, which any communal group can recognize as symbolic. They are historical references to violence and danger, also ubiquitous in all cultures these days. They are shared signs such as the X which cancels or obliterates, or the replica of the dollar bill standing for the 20th-century consumerism and ruthless materialism in almost any outpost of the world. Yet, none of these overt signs are deposited thoughtlessly. Sánchez works them into an esthetic whole in which they serve in often ambiguous ways.

In his prints, Sánchez takes full advantage of the nature of the medium. The secret of depth in the color print lies in the characteristics of the print medium, in which overprinting plays a large role. An artist can print plane upon plane, bringing up to the final surface details from the initial ground printing, or laying upon once discrete forms a general binding tonality. For what he calls layering, the mixed media, run through the press, are ideal. Key phrases in Sánchez' visual vocabulary—Catholic imagery, Taino petroglyphic signs, the sacred heart, Santería objects, fragments of poetry, urban wall paintings, news photographs of events significant in his memory, or of important figures in the life of his community, personal memories of his childhood—appear and reappear, always altered for new meanings in the course of the printing process. And always evolving.

For instance, an earlier work, *La Lucha Continua*, 1986, presents in a rather simple, book-like format, a clear message. "The fight continues," as the title announces, for the pure-hearted faithful, depicted in a devotional niche, an icon. The folk image of the priest with his faithful animals is seconded by the photograph of the communion dress and crucifix of the partly pictured girl. On the right, Sánchez invokes the various gods of the original black population, Chango and Oshun and Ogun, and indites a prayer, "may our spirit ring true,"

which is overlaid with the obvious sign of oppression, barbed wire. The simple terminology of this print alluding so specifically to *Santería*, Catholicism, Spiritualism and other syncretic religious phenomena of the Caribbean, appears in later work in a far more complicated syntax.

To take an example: A lithographic print of 1992 bears the challenging title: *¿Todavía Hay Boricuas?* meaning, are there still authentic vestiges of the people, the Tainos, who inhabited a land they called Boriquen? Using a cruciform format laden with connotations (not only of Christianity, but of modern art as seen in works from Mondrian to Reinhardt), Sánchez scatters inserted symbols at various depths. There are the ubiquitous sacred hearts, their blood-red crosses juxtaposed with the muffled figures of anonymous Puerto Rican political prisoners whose features are swathed in the Puerto Rican flag. In the recessive depths are the turtles and chameleons incised on ancient Taino walls. All these references stand, without text, for the whole of Sánchez' view of his own world, replete with anxiety, ambiguity, historical levels and artistic veiling.

The range of Sánchez' motifs reflects his unremitting search for the imagery that best conveys his deep feeling for his culture. There are frequent allusions to figures that he sees as heroic fighters for independence. He offers homages to several of the *Independentistas* who fought North American oppressors and paid bitterly for their actions. Sánchez' deepest reverence goes to Pedro Albizu Campos, whom he frequently represents in an old photograph, showing him as a young, aristocratic, clear-eyed idealist, as in *Para Don Pedro* of 1992. Don Pedro is always seen as a martyr for his country, symbolically represented by the ancient spiral motif of the Tainos and the Catholic symbols and votive imagery. In addition to political martyrs, Sánchez has rendered homage to several Puerto Rican poets, both past and present, who have written passionately of their national aspiration, among them Julia de Burgos, whom he offers a light-hearted bouquet in *Corazones y Flores Para Julia* of 1994, and Juan Antonio Corretjer, a controversial figure who, as Sánchez believes, was a strong presence in the Puerto Rican liberation movement. These political figures are often set in the context of newspaper reports on riots, killings, and patent injustices, but rarely depend completely on the topical details.

Among Sánchez' most moving mixed-media works are those that refer to his personal life. There are a number of homages to his mother—tender memories that evoke her dignity and strength in the face of the innumerable problems of the ghetto dweller. In 1990, Sánchez

dedicated several monoprints to his mother, in one of which (#24) he uses an idiom that suggests children's drawings, with the candor and insouciance of young memory. In another, (#32) he combines several poetic and moving metaphors that taken as a whole, suggest both his own feelings for her, and her living presence in her environment. By vignetting a photograph of her small feet clad in worn slippers on a broken concrete street, no doubt in Brooklyn, and offering a dim background, as though a distant memory, symbolizing the island she had left with upside-down palm trees, Sánchez synthesizes his feelings expertly and movingly. In still other prints he has honored his wife and child, as well as various friends, with warmth and even light-heartedness. It is clear that in staying close to the themes that thread through his days; thoughts that visit him in the isolation of his studio; conversations with companions in the struggle, and pages and books that he absorbs between bouts of work, Sánchez has produced an oeuvre of exceptional integrity.

Dore Ashton

Juan Sánchez

A finales del siglo 19, José Martí escribió su inolvidable testamento — un lamento y un análisis brillante que continúa siendo verídico — que el tituló *Nuestra América*. Nuestra América en el ensayo de Martí, era la América que luchaba para lograr la separación final de España y de los Estados Unidos; para establecer una identidad que no fuera manchada por los dictámenes insidiosos del Norte. La historia de Martí fue larga, y todavía está incompleta. Él fue un gran prosista, un periodista perceptivo que escribió reportajes desde New York, y un poeta extraordinario, cuya visión del nuevo mundo fue la fundación de la poesía moderna Latinoamericana. En su poesía, su isla nativa, Cuba, siempre estaba presente, como en la espléndida primera línea de *Dos Patrias*:

Dos patrias tengo: Cuba y la noche.

La isla, con su profundamente perturbada historia, y la noche: todo lo que es misterio y belleza, vasto e ineluctable, llamando al artista.

Juan Sánchez conoce la noche. Él es un artista, un hacedor, creando imágenes que casi siempre van más allá de sus temas. Pero también es el hijo triste, a veces bravo, de una isla. No como el poeta, Sánchez tiene tres países que reconocer y lamentar: Puerto Rico, donde sus padres fueron formados; New York, o mejor dicho Brooklyn, donde él nació, y donde la cultura puertorriqueña se ha mantenido a pesar de todas las adversidades; y el arte, el país que no tiene fronteras. Y si esta mezcla complicada no es suficiente, también están los orígenes polyglotas, sonando debajo, en tonos suaves — un lenguaje nacido de las borrosas memorias de los primeros habitantes de la isla, los indios Taínos, destruidos sin piedad por los conquistadores Españoles en el siglo 16; los esclavos Africanos importados para reemplazarlos; y los Colonizadores que impusieron su idioma Latino, el cual dio raíces, y sigue siendo querido por la población de la isla.

Sánchez se enfrenta a estas complicaciones enormes de frente. Hasta su proceso, que sigue siendo el mismo, este pintando o haciendo grabados, refleja una conciencia constante de la compleja tierra de donde sale su imaginación. Sus técnicas son variadas, mas su manera de usarlas es constante. Su labor, como él la ve, es retener lo más posible las riquezas de la memoria cultural, historia, mañas, tragedia y alegría de su gente (y él se refiere a sus hermanos puertorriqueños, como su gente, y se dirige a ellos, siempre consciente de que el arte puede llegar más allá). En su proceso sincretico, al que él alude como "capas," Sánchez saca todo lo que

Por ejemplo, una obra temprana, *La Lucha Continua*, 1986, presenta de una forma simple y como en formato de libro, un mensaje claro. "La lucha continua," como dice el título, para los de fiel y puro corazón, representado en un nicho devocional, un icono. La imagen popular del cura, sus fieles animales, es secundada por la foto del vestido de comunión y crucifijo de la niña representada en parte. A la derecha, Sánchez nos trae varios de los dioses de la población negra original, Chango, Oshun y Ogun, y da una oración, "que nuestro espíritu sea verdadero," la cual esta cubierta con la seña de opresión obvia, el alambre de puas. La terminología simple de este grabado, que alude específicamente a la Santería, el Catolicismo, Espiritismo, y otros fenómenos sincreticos religiosos del Caribe, aparece en obras mas tarde, con un syntax mucho mas complicado.

Tomemos un ejemplo: una litografía del 1992, cuyo título retante es: *¿Todavía Hay Boricuas?*, lo cual significa, ¿queda algo autentico de ese pueblo, los Tainos, quienes poblaron la tierra que llamaron Boriquén? Usando una forma de cruz cargada de connotaciones (no solo del Cristianismo, sino del arte moderno visto en las obras de Mondrian a Rinehart), Sánchez riega simbolos insertados en diferentes niveles. Están los obicuos sagrados corazones, sus cruces de sangre roja interpuestas con las figuras silenciadas de los anónimos presos políticos puertorriqueños, cuyas facciones están cubiertas por la bandera puertorriqueña. En los fondos recesivos están las tortugas y camaleones grabados en las antiguas paredes de los Tainos. Todas estas referencias se mantienen, sin texto, para el significado total de Sánchez y su mundo, repleto de ansiedad, ambigüedad, niveles históricos y relaciones artísticas.

La variedad de los temas de Sánchez, refleja su búsqueda sin descanso, por una imageneria que represente su profundo sentir por su cultura. En su obra existen frecuentes alusiones a figuras que él considera como heroicos luchadores por la independencia. Él le rinde homenaje a varios independentistas que lucharon en contra de los opresores norteamericanos, y pagaron amargamente por sus acciones. La reverencia mas profunda de Sánchez va para Pedro Albizu Campos, a quien él representa frecuentemente en una vieja foto, mostrandolo joven, aristocratico, un idealista de visión clara, como en la pieza *Para Don Pedro* de 1992. Don Pedro es visto siempre como un martir por su patria, la cual es representada simbólicamente por el antiguo espiral de los Tainos, y los simbolos Catolicos e imagenes devocionales. Junto a los martires políticos, Sánchez le rinde homenaje a varios poetas puertorriqueños, del pasado y el presente, los cuales han

escrito apasionadamente de sus aspiraciones nacionales. Entre estos está Julia de Burgos, a quien él le ofrece un ramo de flores en *Corazones y Flores para Julia* de 1994, y Juan Antonio Corretjer, una figura controversial, que de acuerdo a Sánchez, fue una fuerte presencia en el movimiento de liberación puertorriqueño. Estas figuras políticas son puestas en el contexto de reportajes de periodicos sobre disturbios, asesinatos e injusticias, pero no dependen completamente de los detalles topicales.

Entre las obras mas conmovedoras de Sánchez están las de medios mixtos, que se refieren a su vida personal. Entre estas hay varios homenajes a su madre —tiernas memorias que nos traen su dignidad y fuerza en medio de los tantos problemas de la vida del *ghetto*. En 1990 Sánchez le dedicó varios monotipos a su madre, en uno (#24) usa un idioma que nos trae en mente el idioma de los dibujos infantiles, con su candor de memoria joven. En otro (#32), él combina varias metáforas conmovedoras y poeticas, las cuales tomadas en su totalidad, sugieren sus sentimientos hacia ella, y la presencia viva de ella en su medioambiente. Una viñeta de sus pequeños pies dentro de unas chancletas gastadas, sobre una acera de concreto rota, sin duda en Brooklyn, con un fondo palido, que como una memoria distante representa la isla dejada con sus palmas al revés, es una sinopsis conmovedora de los sentimientos de Sánchez. En otros grabados Sánchez le rinde homenaje a su mujer e hija, a sus amigos, con afecto y hasta alegría. Es bien claro que manteniendose cerca de los temas que tejen sus días; pensamientos que lo visitan en la soledad de su taller; conversaciones con sus compañeros de lucha, y las paginas y libros que él absorbe entre rachas de trabajo, que Sánchez ha producido una obra de integridad excepcional.

Dore Ashton

sabe y ha aprendido de sus tres países. El es un hijo afectuoso, un escribano decidido, un historiador visual. Lo que caracteriza su obra es una nota, que nunca falla, de autenticidad. El expresa de una forma directa aquello que lo conmueve, e identifica. Hay compasión y pasión en su obra, al igual que dolor y desolación. Al mantenerse cerca a los temas de su propia vida, Sánchez retiene su integridad, y a la vez levanta temas de significado social y político.

Su modo de trabajar en el plano de dos dimensiones se basa en la tradición del siglo 20. El trabaja del suelo para arriba, cubriendo y descubriendo espacios simbólicos tras el uso de planos chatos. En obras en papel y en pinturas, el interpone fotos, muchas veces tomadas por él, con símbolos dibujados, escritos o coloreados en montajes que se adhieren a las tradiciones modernas de assemblajes. Para aquellos que no pueden decifrar referencias culturales específicas, esta el lenguaje — la *lingua franca* del arte moderno abstracto — que expresa otros sentimientos, fáciles de leer.

A veces el arte de Sánchez es categorizado por los críticos como arte "activista." Si, lo es, pero solo porque es una reflexión del hombre que lo hizo, que es un *activista*.

El dice:

Buscar definiciones raciales, culturales, sociales y políticas que tienen sus raíces y salen de un medioambiente hostil, es una necesidad para mi proceso creativo. Desenterrar, profundamente dentro de la historia de los Colónizados y los Colónizadores, y rescatar lo que nos pertenece, es parte del proceso . . . (*Rican/ Structed Realities*, University Art Museum, Binghamton, N.Y., 1991)

Sánchez tiene logros como artista debido a que, como escribe Lucy Lippard, "lo que él hace en su arte es reestructurar la realidad Colónizada, al fotografiarla, pintarla, escribirla, rajarla, y reorganizarla, para que refleje una realidad diferente." (*Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, New York, 1990, p. 134). Si, un arte activista que "refleja una realidad diferente," pero es importante entender el valor de la obra de Sánchez, como arte, esto descanza en su habilidad de convencer a los espectadores, de que esta es su realidad. Esta es una realidad a la que él le ha dado forma, intensificado, y hecho palpable a los demás. Como él ha dicho, él aspira a "la auto-realización en correlación objetiva y subjetiva, con la gente que se mueve y

evoluciona con pasión y convicciones que reflejan su fuerza interior." (ibid. *Rican/ Structed Realities*) El instintivo balance preciso de elementos objetivos y subjetivos en la obra de Sánchez, es lo que lo distingue de mucho de lo que pasa por "arte" activista.

Como con toda obra artística, los grabados y obras en papel de Sánchez, demandan una atención de cerca. Para de verdad comprender su significado, se le requiere al espectador que mire detalladamente más allá de los pasajes de collage; de buscar por partes oscuras pistas y mensajes; y juntar para sí mismo alusiones a eventos externos. Sánchez se aprovecha de hábitos ordinarios del mirar. El sabe que podemos mirar la primera plana de un periódico de forma arbitraria, fijándonos en una foto, o un pie de grabado; de pronto una noticula, ahora un detalle escandaloso que nos llama hacia la continuación u otra página. Miramos sus imágenes, primero de forma rápida y habitual, nos dirigimos a otra parte — profundidades de sombras, donde discernimos, vagamente, emblemas y símbolos. Aunque estas imágenes siempre salen de la preocupación de Sánchez con su isla, también son universales. Son banderas, las cuales cualquier grupo comunal puede reconocer como simbólicas. Son referencias históricas a la violencia y el peligro, también obicuas en todas las culturas hoy en día. Son signos que compartimos, como la X que cancela y elimina, o la réplica del billete de un dólar, que representa el consumismo del siglo 20, y su materialismo despiadado, en cualquier parte del mundo. Claro, que ninguno de estos signos son depositados sin sentido. Sánchez los trabaja dentro de una totalidad estética, en la que sirven de formas ambiguas.

En sus grabados, Sánchez se aprovecha de la naturaleza del medio. El secreto de la profundidad en el grabado de color se encuentra en las características del medio, en el que la sobre-impresión juega un papel importante. Un artista puede imprimir en un plano, subiendo a la superficie final detalles de la impresión inicial, o poner sobre lo que fueron formas discretas, una tonalidad unificante. Para lo que él llama capas, la técnica mixta, pasada por la prensa, es ideal. Frases claves en el vocabulario visual de Sánchez — imagenería Católica, señas petroglíficas Tainas, el sagrado corazón, objetos de Santería, fragmentos de poesía, pinturas de paredes urbanas, fotos de eventos significantes en su memoria, o de figuras importantes en la vida de su comunidad, memorias personales de su niñez — aparecen y reaparecen, siempre alteradas para nuevos significados, en el curso del proceso de impresión. Y siempre están evolucionando.

Juan Sánchez Rican/Structs

In these times when bureaucracies censor art and the latest faddish decadence is proclaimed as art in the name of freedom, it is refreshing to encounter the work of Juan Sánchez. There is no doubt that Juan Sánchez is one of the most important Latino visual artists working in the United States. Yet, I will go even further, betting that Sánchez' work will have the permanence of a rock; that is, it will prevail.

Juan Sánchez was born in Brooklyn in 1954, to a working class Puerto Rican family, one of the many families who immigrated to the United States in search of a better life. Instead, they found that the American Dream was not reserved for the poor. Sánchez grew up in the barrios, where economic deprivations, poverty and violence are common. From an early age, his mother (possibly the most powerful influence in his life) gave him a profound and impassioned sense of his Puerto Rican identity.

Juan Sánchez attended Arts High in Manhattan. In 1977, he received his B.F.A. from Cooper Union and in 1980, his M.F.A. from the Mason Gross School of the Arts, Rutgers, The State University of New Jersey. Since his youth, Sánchez had been in contact with the activist group the Young Lords. He was also involved with the Taller Boricua in East Harlem. His development as a man and artist has always been within the social dialectic. By 1980, Sánchez already possessed his own visual vocabulary, and, since then, has used it to express the essence of his art: the liberation of Puerto Rico, the struggle against political oppression, and the spiritual and social emancipation of his people.

Sánchez is a mixed media painter. In his colorful and highly textured canvases, acrylics, grease pencils, oil sticks and photographs are intermixed. In addition, Sánchez has produced a substantial body of work on paper; not only in printmaking, but also in unique works. Since 1991 he has been making an impressive series on paper entitled *Rican/structs*. The term refers to a word invented by salsa musician Ray Barretto — meaning a recovery of the hidden histories of a people. Up to now, the series consists of some one hundred works, all of them on sheets of black paper which measure 16 x 20 inches. Several of these images will be published shortly in book form, together with poems by Puerto Rican authors.

Recently, I visited the artist's studio and was in awe of the consistent intensity of the *Rican/structs* pieces. My eyes were filled with flowers, crosses, Taino symbols, Puerto Rican flags, the warm figure of the

artist's mother, guns, fetuses, the serene face of Alma Villegas (Juan's wife), saints, the joyous figure of Liora (Juan and Alma's daughter), and the holy face of Don Pedro Albizu Campos. I decided to stop with greater detail in front of these *Rican/structs*, so that I may understand and interpret them better. Among several powerful images, I stopped to look at five.

The first image that I examined juxtaposes past and present identities of Puerto Ricans. A photo from the Puerto Rican Day Parade of an old man with a hat and *guayabera*, a folded flag resting on his arm, floats above a larger, inverted image. It is a detail from Ramón Frade's classic 19th-century painting *Our Daily Bread*, which depicts an old peasant wearing a hat, shirt and slacks, and walking barefoot down a hill, holding a bunch of green plantains. His thin face has been burned by the sun, his hands are wrinkled and callused from so much toil. The background is yellow ochre, like the earth itself. Sánchez contrasts the old peasant of yesteryear with the old man of today. Both are dignified, both are holding on to their identity in spite of the devastation of colonialism.

The second image is sober, almost all in black, gray and pieces of white. Throughout the entire rectangle, an image repeats itself twelve times; three military policemen are lifting and arresting an old woman. This old woman is the activist and poet Isabel Rosado, who since the age of twelve has been a member of the Nationalist movement. The incident, whose fragment we view, was a protest on the island of Vieques, across from the Marine base there. This was in 1979. We see the faces of two of the policemen; they have the cold, rigid faces of power. The face of Doña Isabel Rosado is a poem of resistance. Juan Sánchez has drawn hearts, each a different color, around the figure of Isabel Rosado. These are signs of love and admiration for this activist. In the middle of this composition, we find a leaf, brown, delicate, yet strong — a symbol of life. Sánchez pays homage to one of the heroines of the movement of Puerto Rican independence; the figures of de Burgos and Lebrón are united with the figure of Isabel Rosado, within the artist's pictorial repertoire.

Undoubtedly, the most virulent image that I contemplate is the third one. The black of the paper surrounds everything. A fetus is repeated six times on the top of the sheet. Over the six figures, Sánchez has drawn an enormous flower with yellow petals and a red center. Underneath this, a face is covered by the Puerto Rican flag, to the left of which are fingerprints. A piece of newspaper takes up the right of the sheet: "El Mundo, Sunday October 2, 1988/page 17/hispanic slain by police." Underneath, a photograph of a hand holding a

revolver, surrounded by advertisements: "Verticals," "Kim's Pizzas & Restaurant." Our people are killed, die and their identities are lost among the ads. The consumer society consumes us. Facing it, one must paint a flower like a scream, one must protest against its nothingness. This is what Juan Sánchez does in this work.

Tenderness is the word that best describes the fourth of the *Rican/structions* that I examined. Behind a multi-colored background, hearts and flowers dance. On one side there is an icon of the Virgin with the child Jesus, together with two angels. On the other side, there is a color photograph taken by Juan Sánchez of his mother. We see what seems like a backyard with a chain-link fence and some plants. The artist's mother is sitting wearing slippers. On one side of her there is an enormous dog, on the other a basin of water. Below this photo, there is another one, which shows us the artist when he was two or three years old. In this piece, we see Juan and his mother, Jesus and his mother; a tender tribute to the matriarchy, a subtle slap in the face of machismo.

The fifth *Rican/struction* which I confronted, is profoundly moving. Red rectangles on each corner form a green cross on the rest of the sheet. Across the paper, we see the images of the Christ of Limpías and Don Pedro Albizu Campos. The Christ of Limpías is in the middle of his passion, covered by a red cloth, the crown of thorns on his head. He is a victim of the Roman Empire and of the Sanhedrin. He is guilty of bringing the good news of God to the poor. He looks up to the heavens for the Father to give him strength. Don Pedro Albizu Campos (1891-1965) is sitting in a wheelchair. He rests his head on his left hand. Another hand touches his forehead, others cover him with the flag of his island. Albizu's image is completely black and white, yet Sánchez has given the flag its colors: red, blue and white, colors of life and passion. He is at the end of his passion. We know that Don Pedro was a fervent Catholic. His religion was integral to his nationalism. It was a defiance to the imperialism of the United States. This image represents Albizu as a precursor of liberation theology — a spirituality that believes in the political liberation of the people of God. Sánchez unites Christ and Don Pedro (as he has done before in other works). They are both victims of empires, both revolutionaries whose example affects us today, tomorrow and always. This work crystallizes a faith that emancipates.

Juan Sánchez inserts himself in the tradition of socially engaged art of our America. He is brother to Orozco and Antonio Berni, as well as his compatriots, the printmakers Rafael Tufiño, Lorenzo Homar and José

Alicea. Above all, Sánchez is the esthetic offspring of the great 19th-century Puerto Rican painter, Francisco Oller. Like Oller, Sánchez believes in the noble utility of art, in its constructive space within human society.

In *Rican/structions*, like in all his work to date, Juan Sánchez reconstructs an identity fragmented by colonialism and its effects: injustice, misery, alienation and death. In these works on paper, this Puerto Rican artist reaffirms life and recovers the hidden histories of his people, both here and in the island, and through this recovery contributes to the spiritual and social revolution that many of us await.

Alejandro Anreus, Ph.D.
Curator

Juan Sánchez Rican/Structs

En estos tiempos en que las burocracias censuran el arte provocativo, y la decadencia de última moda es proclamada arte en nombre de la libertad, es refrescante enfrentarse a la obra de Juan Sánchez. No cabe duda que Juan Sánchez es uno de los más importantes artistas visuales latinos que bregan en los Estados Unidos. Yo iría más lejos, apostando que la obra de Sánchez tendrá la permanencia de una piedra, es decir que perdurará.

Juan Sánchez nació en 1954 en Brooklyn, en el seno de una familia puertorriqueña de clase obrera. Su familia fue una de tantas que emigraron a los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Claro, que encontraron que el Sueño Americano no estaba reservado para los pobres. Sánchez creció en los barrios, donde las privaciones económicas, la pobreza y la violencia eran comunes. Desde temprana edad su madre, quizás la más poderosa influencia en su vida, le inculcó un profundo y apasionado sentido de identidad puertorriqueña. El artista asistió a la Escuela Superior de Arte y Diseño en Manhattan, en 1977 recibió su licenciatura en Bellas Artes de Cooper Union, y en 1980 su maestría, también en Bellas Artes, de Mason Gross School of the Arts, Rutgers, The State University of New Jersey. Desde muy joven Sánchez estuvo en contacto con el grupo activista los Young Lords, también estuvo envuelto en el Taller Boricua en el Este de Harlem, quiero decir con esto que desde un principio su desarrollo como hombre y artista ha estado insertado en la dialéctica social. Ya en 1980 Juan Sánchez poseía un vocabulario plástico propio, y con este ha expresado desde entonces la esencia de su obra; la liberación de Puerto Rico, la lucha contra la opresión política, y la emancipación espiritual y social de su gente.

Sánchez es un pintor de técnica mixta, en sus lienzos de rica textura y fuertes colores se mezclan acrílicos, lápices de grasa, creyones de oleos y fotografías. Sánchez también ha realizado una obra substancial sobre papel, no solo en grabado sino en piezas únicas. Desde 1991 el artista ha estado produciendo una impresionante serie en papel titulada *Rican/structs*. El término se refiere a una palabra inventada por el músico salsero Ray Barretto — significa el redescubrimiento de las historias escondidas de su pueblo. Hasta ahora la serie está compuesta por unas cien obras, todas en hojas de papel negro que miden 16 x 20 pulgadas. Collage, dibujo, grabado, fotos, estampas, un sin fin de medios mixtos son utilizados por el artista en la creación de sus imágenes. Varias de estas piezas saldrán próximamente en formato de libro, acompañadas por poemas de jóvenes autores boricuas.

Recientemente visité el taller del artista y me deslumbró la consistente intensidad de las piezas *Rican/structs*. Los ojos se me llenaron de flores, cruces, símbolos Tainos, banderas puertorriqueñas, la calida figura de la madre del artista, revolveres, fetos, el sereno rostro de Alma Villegas (la esposa de Juan), santos, la alegre figura de Liora (la hija de Alma y Juan), y la santa testa de Don Pedro Albizu Campos. Decidí detenerme con más detalle en estas obras, para poder comprenderlas e interpretarlas mejor. Entre tantas poderosas imágenes, me detuve en cinco.

La primera que examiné interpone identidades del pasado y el presente de los Puertorriqueños. Una foto del Desfile Puertorriqueño; la imagen es de un anciano con sombrero de paja y guayabera, una bandera descansando en su brazo izquierdo. Esta imagen flota sobre una imagen más grande, la cual está invertida. Es un detalle de *El Pan Nuestro*, el clásico cuadro del siglo 19, pintado por Ramón Frade. Esta obra representa un viejo jibaro con sombrero de paja, camisa y pantalón blanco de algodón, cargando varios racimos de plátanos verdes. Está bajando una loma. Su cara flaca está quemada por el sol, sus manos están arrugadas y duras de tanto trabajar. El fondo es un amarillo ocre, como la tierra misma. Sánchez contrasta al jibaro de ayer en el monte, con el anciano de hoy en la ciudad de New York. Ambos viven bajo una situación colonialista, mas ambos mantienen su dignidad aferrándose a su identidad.

La segunda imagen con que me enfrento es sobria, casi toda en negro, gris, y con trozos de blanco. Por todo el rectángulo que es la obra, una imagen se repite doce veces; tres policías militares cargan y arrestan a una anciana. La anciana es la activista y poeta Isabel Rosado, quien desde los doce años es miembro del movimiento Nacionalista. El hecho, cuyo fragmento vemos, fue una protesta en la isla de Vieques frente a la base militar en 1979. A dos de los policías les vemos los rostros; son los rostros fríos y rígidos del poder. La cara de Doña Isabel es un poema de resistencia. El artista ha dibujado corazones de diferentes colores en torno a la figura de Isabel Rosado, señales de amor y admiración por esta luchadora independentista. En medio de esta composición se encuentra la hoja de un árbol, carmelita, fina y a la vez fuerte, símbolo de vida. Juan Sánchez le ha rendido homenaje a las heroínas de la lucha independentista; las figuras de Burgos y Lebrón se unen a Isabel Rosado en el repertorio pictórico del artista.

Quizás la imagen más virulenta de las cinco que estoy contemplando, sea la tercera. El papel negro lo rodea

todo. Una fotocopia de un feto se repite seis veces en la parte de arriba de la hoja. Sobre las seis figuras Sánchez ha dibujado una enorme flor de pétalos amarillos y un botón rojo. A la flor le falta un pétalo. Debajo, un rostro es cubierto por la bandera puertorriqueña, a su lado hay unas huellas digitales. Un pedazo de periódico abarca la derecha de la hoja: El Mundo, Domingo 2 de Octubre de 1988/página 17/ muerte de hispano por policía. Debajo de este titular, una foto de una mano con un revólver. La foto está rodeada de anuncios: "Verticales," "Kim's Pizzas & Restaurant." Nuestra gente es asesinada, muere en las manos de las fuerzas represivas, y sus identidades se pierden entre los anuncios. La sociedad de consumo nos consume en varias formas; nos vende basuras para ahogarnos en vida, y a la vez es sostenida por el racismo que oprime a nuestras gentes. Frente a esta sociedad hay que pintar una flor como un grito, hay que protestar frente a su nada. Esto es lo que hace Juan Sánchez en esta obra.

Ternura es la palabra que describe la cuarta de las *Rican/structions* con que me envuelvo. Tras un fondo de multicolores bailan corazones y flores. A un lado está un ícono de la Virgen con el niño Jesús, acompañados por dos ángeles. Al otro lado una foto a colores, tomada por Juan Sánchez, de su madre. Vemos lo que parece un patio, con cerca y algunas matas. La madre del artista está sentada, tiene puestas unas chancletas, a un lado tiene un perro grande y al otro una palangana con agua. En su rostro vemos unos ojos y una boca llenos de dulzura. Debajo de esta foto hay otra, que nos muestra a Juan Sánchez, con dos o tres años. La madre del artista es un tema constante en la obra de Sánchez, hay pinturas, dibujos y grabados donde aparece su figura. Sus mismas chancletas se convierten en un ícono de resistencia en otra obra de esta serie. En esta pieza vemos a Juan y a su madre, junto a Jesús y a su madre; homenaje tierno al matriarcado, sutil bofetada al machismo.

La quinta *Rican/struction* con la que me enfrento me conmueve profundamente. Rectángulos rojos en cada esquina forman una cruz verde en el resto de la hoja. A través del papel se desplazan las imágenes del Cristo de Limpías, y Don Pedro Albizu Campos. El Cristo de Limpías está en medio de su pasión, cubierto con un manto rojo, la corona de espinas en su cabeza. Víctima del imperio romano y del sanhedrín, él es culpable de traer a Dios a los pobres. Este Cristo mira hacia el cielo para que el Padre le de fuerzas. Don Pedro Albizu Campos (1891-1965) está sentado en una silla de ruedas, apoyando su cabeza en su mano izquierda. Una mano le toca la frente, otras manos le cubren el cuerpo con la bandera de su isla. La imagen entera de Albizu

está en blanco y negro, pero Sánchez le ha dado a la bandera sus colores; rojo, azul y blanco, colores de pasión y vida. Don Pedro está al final de su pasión. Sabemos que Don Pedro era un católico ferviente, que su religión era integral a su nacionalismo, que era un desafío al imperialismo estadounidense. Esta imagen representa a Albizu como un precursor de la teología de liberación — una espiritualidad que cree en la liberación política del pueblo de Dios. Juan Sánchez une a Cristo y a Don Pedro, cosa que ya ha hecho en otras obras, ambos víctimas de imperios, ambos revolucionarios cuyos testimonios nos afectan hoy, y afectarán mañana y siempre. Esta obra cristaliza la fé que emancipa.

Juan Sánchez se inserta en la tradición de arte comprometido de nuestra América, es hermano de Orozco, de Antonio Berni, y de sus compatriotas, los grabadores Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, y José Alicea. Ante todo Sánchez es hijo estético de ese gran pintor puertorriqueño del siglo 19, que es Francisco Oller. Como Oller, Sánchez cree en la noble utilidad del arte, en su espacio constructivo en la sociedad humana.

En *Rican/structions* como en toda su obra hasta hoy, Juan Sánchez reconstruye una identidad fragmentada por el colonialismo y sus efectos: injusticia, miseria, enajenación y muerte. En estas obras en papel este artista boricua reafirma la vida y recupera las historias escondidas de su gente, lo mismo aquí que en la isla. Y por vía de este acto contribuye a la revolución espiritual y social que muchos esperamos.

Alejandro Anreus, Ph.D.
Curador

Conversations in the Studio:

Juan Sánchez and Julia P. Herzberg

The cultural identity of Puerto Ricans, both in the United States as well as on the island, is a blend of principally Taino, Spanish, and African heritages. Juan Sánchez's artistic voice embraces that hybridity. Son of a Puerto Rican family in New York, he knows the dual reality of living in a country that has long enjoyed its own independence while denying the choice for autonomy to one of its territories. Sánchez's work explores the complexity of the Latino experience in the United States, integrating the issues of race, ethnicity, political power, and religion. Having come to maturity in the 1980s, his printmaking continues a long engagement with political and social subjects that have occupied artistic creativity throughout the century.

By 1986-87, already an accomplished painter, Sánchez became committed to print.¹ Since then the artist has become a highly gifted printmaker. He has explored the boundaries of printmaking and mastered a complexity of printing techniques in sophisticated workshops which have developed new technologies, enabling him to combine several techniques and many media in a single print.² Sánchez works with lithography, screenprinting, and etching, as well as offset and laser printing. The surfaces are richly defined by drawn images, collage, hand-coloring with oil sticks and color pencils, tearing, laser prints, Xerox copies, and rubber stamps.

As fragments of history weave their paths across the printed surfaces, we glimpse defining moments in the ongoing struggle for Puerto Rican autonomy. Well-known political figures take their place alongside the anonymous everyperson. The island's intellectual and artistic voices (both here and there) find expression in Sánchez's narratives. The artist's lens captures people, events, and celebrations from everyday life as he commemorates the public and private moments composing his individualistic view of a Puerto Rican experience in the diaspora. While never losing the specificity of their origins, Sánchez's imagery takes on a larger life as it is inevitably associated with the experiences of other generations who have lived the realities of the here and there, who have known the bitter taste of struggling to retain their identities in shifting power conflicts.

Although I have had the privilege of working with the artist on diverse projects—exhibitions, articles, and teaching—this is the first opportunity I have had to focus exclusively on his prints. I continue to learn about the many historical events and sociological issues in Sánchez's work. His subjects, his deeply felt

humanitarian concerns for justice and liberty, as well as his ambition to produce great art, have surfaced over and over again in our many conversations during ten years. The following conversation is based on a series of discussions regarding the prints selected for this exhibition. It is my hope that this conversation will enrich the reader's knowledge of this gifted artist's interests, accomplishments, personality, ambitions, and, ultimately, thinking in print.

Julia P. Herzberg: Juan, in your printmaking you combine both traditional techniques such as lithography and screenprinting along with less traditional ones such as offset and laser printing. You also use Xeroxes of photographic images as collage elements. Let's talk about how your printmaking evolved from your undergraduate days at Cooper Union School of Art, beginning in 1973, to 1984-85 when you received a fellowship from the Robert Blackburn Printmaking Workshop. How did you first become involved with prints and printmaking?

Juan Sánchez: When I was an undergraduate at the Cooper Union School of Art in 1973, I met a group of artists—Gilbert Hernández, Jorge Soto Sánchez, Fernando Salicrup, and Marcos Dimas—at the Taller Boricua in East Harlem (Spanish Harlem). They showed me around the workshop where they had their painting and silkscreen studios. In addition to making prints, they also made silkscreen posters and banners for community work and for exhibitions presented at the Taller. They also showed me a group of prints by Rafael Tufiño and Antonio Martorell, who, among others, had been the founding members of the Taller. On that visit I became aware of an illustrious legacy in Puerto Rican printmaking, going back to the 1940s, especially in the area of silkscreen printing.

JPH: When did you have your first hands-on experience in printmaking?

JS: As a result of my encounter at the Taller Boricua where I saw silkscreen prints, I decided to take a two-semester course in silkscreen printing at Cooper Union. I produced a rather large body of work that was subsequently lost in a fire in my home in 1979. I was so distressed over the loss of those prints, that I did not resume printmaking until 1984 when at Robert Blackburn's urging I got back into printmaking.³ I applied for the Third World Artists Printmaking Fellowship, which was offered at Bob Blackburn's Printmaking Workshop, where from 1984 through 1985 I started learning lithography and etching. By the end of 1985, I was working in three printing processes.

JPH: There are several black and white lithographs in this exhibition that were produced during 1984-85. The compositions are rather reductive in terms of the way your prints evolved over the next few years. Can you speak about the processes, techniques, and images you used in those prints before you began to work with color?

JS: What was interesting about starting over in printmaking was that I had to adopt a new attitude and readjust to being a student again. When I joined that fellowship program, I was already producing large paintings on canvas that combined photography and texts. I felt somewhat frustrated during much of that year because I could not produce prints which were similar in quality to my paintings. One of my early challenges was to find the simplest approach possible in printmaking in order to learn the basics. Because I wasn't advanced enough at that time to incorporate the complicated figural imagery that I used in my paintings, I resorted to drawing directly on the plate. Toward the end of the fellowship period, I had learned a variety of techniques from transferring and scratching images into the etching plate to inking it properly to create an impression I could live with. So, for the first time, I began to feel at ease with the technical aspects of etching. That is when I created a series of plates in etching and lithography in which the figurative imagery began to approach that in my paintings. For example, I went through some twenty-five or thirty sheets of paper before I decided on an edition of only five prints plus two artist's proofs. That year proved to be a great learning experience even though it was a trying one.

JPH: *Borinquen's Beginning* (1985) must have been from that edition. Can you elaborate on the iconography?

JS: Yes, *Borinquen's Beginning* is from that early edition. As I just mentioned, by the time I finished the print, I had begun to feel at ease with the technical aspects of etching. Although I was not yet ready to use color in my work, I was able to incorporate some of the imagery that appeared in my mixed-media paintings. The subject deals with creation, birth, beginnings. The image of Caguana, the Taino goddess of fertility, represents the island of Puerto Rico. The tracing of my own hand underneath the deity figure represents an attempt to create a historical (not racial) link between myself and the original Taino people. The figure of the fetus floating in space (in the upper right) and the imagery of the blades of grass and the seascape (in the lower and upper areas) are intended to create an image of an island's beginnings through metaphors.

JPH: It seems that you began to use color in your next stage of printmaking. What were the circumstances that

enabled you to do so? How then did your prints move in the direction of your paintings, if in fact they did?

JS: During my fellowship (1984-85), color was taught in my classes, but I was not yet ready to employ it in printmaking. Even though I used color successfully in my paintings, my attempts to do so in printmaking proved disastrous. So I decided not to use color at that juncture.

After my fellowship ended, it took me almost a year to return to printmaking because I had been so involved with painting and photography. In 1985, however, I received a grant from the New York State Council for the Arts to create a suite of prints that I titled *Guariquen: Images and Words Rican/structured* (1986-87)⁴. During the following year, I produced the suite with two master printers. First I enlisted the services of a dear friend, Lorenzo Clayton, a master printer at Cooper Union, to help me produce the portfolio. He was enormously helpful in that he showed me how to plan the necessary steps to combine several printing processes on many plates. For example, when I began a print, I made several impressions, such as photographs, texts and colors on separate sheets of paper. Next, I cut, tore and reassembled them on a single printed sheet. I then continued the process of printing on top of the assembled sheet. Acquiring that know-how gave me the freedom to combine different printmaking techniques such as etching, lithography, and screenprinting. After the pulling of prints was completed, I finished them with hand-coloring. That breakthrough allowed me to bring color, texture, hand-coloring, tearing, laser prints, Xerox copies, and collage into my work. From that point on, I began to use oil sticks, color pencils, and rubber stamps. In working with Clayton, I developed a sense of freedom to expand my formal language which included using color. Finally, I was able to create prints that had the formal strength of my paintings. We ended up printing two of the five prints in the *Guariquen* portfolio.

Having printed part of the edition with Clayton, I then turned to Bob Blackburn for assistance in printing the rest of the portfolio. He suggested Chiong-Yiao Chen, a very talented young printer who finished the portfolio. Looking back on that experience, I can say that working with people like Lorenzo Clayton and Bob Blackburn opened up a whole new world where the rules and regulations of printmaking, that I had learned earlier, were broken and reinvented in creating these pieces.

JPH: Having discussed your beginnings in screenprinting, could you now talk about the role of photography so central to your work? When did you

first study and use photography in your work, and how has it evolved? Who were some of the mother or father figures?

JS: I was first introduced to photography during a three-week course at the High School of Art and Design. However, I really connected to photography as a working medium when I was a freshman at Cooper Union in 1973. I studied with Eugene Tulchin who had the patience and insight to focus my attention on issues that were important to me. Using the contact print, he taught me how to select images that could narrate a story or express an idea. Although a demanding teacher, Tulchin showed great concern for my work, so I felt nurtured. He not only taught me a lot about photography, but he instilled in me an ethic for hard work.

At some early point, I learned about the photographic work of Robert Frank and Gary Winogrand as well as a host of other important photographers. With the exception of Gordon Parks and Roy de Carava, however, most of the photographers I had been introduced to were white North Americans and Europeans. So I yearned to learn about Latino photographers whom I had only heard about through artists at the Taller Boricua. Sometime during 1974, I saw the exhibition "Dos Mundos: Worlds of the Puerto Rican" at the City Gallery at Columbus Circle.⁵ It was an exhibition of Puerto Rican photographers who lived on the island as well as in the United States. The catalogue, designed in the format of a portfolio, featured a selection of prints from the exhibition. Whenever I shot rolls of film and made contact prints out of them, "Dos Mundos" was my point of departure. The exhibition had a tremendous impact on me—so much so that I began to emulate the documentary style and the social/political themes of those photographers.

JPH: How did you connect with the photographer Julio Mitchel?

JS: Interestingly enough, I came across the photography of Julio Mitchel through *En Foco*. I started following his work from that point on. Although I had really admired his work, I didn't meet him personally until 1980 when I had begun working as an admissions officer for the School of Art and the School of Architecture at the Cooper Union College where Julio was also teaching. Some friends suggested that we meet each other. He came to my office one day, and from that point on, we hit it off. In all honesty, I learned more about photography from Julio Mitchel at the time than I could ever have imagined. He showed me his own photographs, but more importantly, he showed me his

contact prints which gave me a sense of his conceptual and formal approach to his subject. We still exchange ideas and show each other our work.

JPH: You use many kinds of found materials in your work. Describe some of them, and tell us why you use those materials the way you do. What do those materials help you communicate visually and thematically?

JS: Regarding found materials, I'd begin with my appropriations from newspaper and magazine clippings and images. Behind the layout of these images is the incredible mechanism of advertising that is designed to disseminate information to produce a particular impact on society. In examining media images for information and misinformation, as well as for the multiple readings contained therein, I often feel compelled to appropriate them and subvert the context in which they appear by combining them with my own imagery, texts and information. For example, at one point I came across an advertisement for the American Express Card. The ad said: "You got Puerto Rico in the palm of your hand." In terms of marketing strategies, it appears that that ad had a favorable impact on the tourist business. The allure of that ad was such that I felt compelled to take that image and make a collage out of it. However, my interest was in bringing attention to another layer of meaning imbedded in the advertising text. To hold a country in the palm of your hand, from a commercial perspective, is to exercise an economic stranglehold on it. That is an explicit form of colonialism. Therefore, the ad, in its new context, is intended to raise questions about the colonial role of the United States in Puerto Rico.

I also tend to appropriate other elements, such as the Taino petroglyphs, related to our own (Puerto Rican) cultural legacy. The history of Taino petroglyphs goes back centuries. From a contemporary perspective of people interested in reclaiming our cultural roots, the petroglyphs are very loaded with new meanings. The image of the Cemi, which I use in the print *Confused Paradi(c)e*, as well as in other prints, represents a god—Cemi in Taino means god. By placing the image of a deity over an upside-down palm tree, I am able to make several references: on one hand, I recall the original inhabitants of the island through the figure of the Cemi, and on the other, I appropriate the palm tree, the stereotypical tropical plant, with the knowledge that it was originally brought to the New World by the early colonizers. By placing the palm tree upside down, I communicate the notion that the political status of Puerto Rico, presently a "commonwealth," is a precarious, ambivalent one. From my viewpoint as an *independentista* (advocate for Puerto Rican indepen-

dence), the island is out of balance, or upside down. Furthermore, the image of the Cemi petroglyph symbolizes an ongoing struggle for freedom throughout the centuries.

JHP: How does autobiography inform your work?

JS: I think it is important for people who look at my work to understand that whatever I address is filtered through from my own eyes, heart, and mind. I'm saying things that have had a direct effect on me as well as on fellow Puerto Ricans, who have had similar life experiences. I speak to the autobiographical, by incorporating images from our family album of my mother, brothers, and myself. The portraits of my mother and my godmother in the diptych *Comadres* (1990) is my way of communicating their importance to me as individuals who had to struggle during their lives. Through their portraits I convey my love and affection for them. The text over the portrait of my mother communicates my thoughts of her as a woman, who was often ill, but who nevertheless showed great strength of character. It reads: "My mother was a wonderful woman raising my two brothers and me alone. My mother always smiled even when in pain." The text above the photographic portrait of my godmother addresses her friendship with my mother and also states how she helped our family to survive. My godmother has had an incredible influence on our family; she contributed to my development as well as to that of my two brothers. For me, *Comadres* celebrates the closest of friendships between two women who helped each other in so many ways.

JPH: The monotype *Yo fui* (1990) is one of only a few works that features a self-portrait. You haven't done many works recalling childhood, have you?

JS: That is correct. *Yo fui* is one of only two or three self-portraits that I have done throughout my career. In this one I took an old photograph from 1958 that captures children celebrating a birthday party. The children around the cake are all wearing the funny, cone-shaped birthday hats. I'm the one in the photograph wearing a black suit and hat. I developed the composition by surrounding the photo with palm trees and *vejigante* masks. The *vejigante*, a trickster of African descent, is one of the most popular folk figures in Puerto Rican lore. The *vejigante*, characterized by horns and a protruding tongue, is held to be a free spirit who plays with children. As an adult looking at my picture in the birthday hat (which resembles the figure's horn), I thought of myself as a *vejigante*. Therefore, I wrote in the text: "I wish I was a *vejigante* again." By drawing a circle on the photograph around myself, I

was recalling my childhood when at four, I was a happy, carefree child. When I worked on that piece, I couldn't help compare the different experiences I have gone through from my childhood through adulthood. *Yo fui* is also a humorous print—different in tone from most of the others.

JPH: You often adopt written texts or passages in your work. Some are appropriated, others are self-authored. When appropriated, they are from Juan Antonio Corretjer, Julia de Burgos, Pedro Albizu Campos, Sandra María Esteves, among others. Your selection of educators, writers, and politicians informs the viewer as much about your interests in those people and their ideas as it does about the meanings communicated by the writers themselves. Why, for example, did you select the particular passage you did from Julia de Burgos in the print *Corazones y flores para Julia* (1994)?

JS: A lot of Julia de Burgos's poetry has a very dramatic, theatrical quality to it. Her political poetry is less well-known than her other writings. One of her particularly impassioned verses left an indelible impression on me:

When the multitudes run rioting
leaving behind ashes of burned injustices,
and with the torch of the seven virtues,
the multitudes run after the seven sins,
against you and against everything unjust and
inhuman,
I will be in their midst with the torch in my hand.*

Burgos's political plea for Puerto Rico's struggle for freedom, in my mind, also applies to other Latin American struggles. As a reflection of my affection for Julia de Burgos, I have incorporated her text into this print as well as into several paintings on the subject.

JPH: How do you use screenprinting in your work today? What does it help you to achieve?

JS: The screenprinting medium helps me in terms of printing photographic images because it has a whole different quality and density in comparison to a silver-print photograph. I also use it with stencils to create repeated patterns and impressions (marks, shapes, and symbols). At present, screenprinting plays an important role in that it enables me to combine different printmaking techniques. *Confused Paradise* (1996), made at the Brandywine Workshop, was a combination of offset lithography and screenprinting. By the way, the word "paradice" is spelled with a "c" instead of an "s," so the word references the game of dice. Offset lithography has a slightly different quality in relation

hand-rolled lithography. The difference between offset and hand-rolled lithography is in the variation of the saturation of inks absorbed in the fiber of the paper. In screenprinting, by contrast, the ink remains on top of the paper's surface. Therefore, silkscreening has an entirely different color and surface quality. The contrast and the play between those two printing techniques—lithography and screenprinting—enhance the visual quality of the images. I began to combine those two printmaking techniques (silkscreening and lithography) together with etching, woodcut, linoleum cut, and monoprinting techniques.

JPH: You were at the Brandywine Workshop in 1990, 1994, and 1995, and at Washington University in St. Louis in 1990 and 1997? What special experiences did you have in those printmaking workshops?

JS: I think it is important to say that collaborating with a master printer is an incredible experience. First of all, you meet this craftsman who has years of printmaking experience; someone who has worked with so many artists, each with different attitudes, temperaments, and approaches to making art. What is most crucial when meeting the printer for the first time is to get a sense of how you and he or she will click as individuals, and how you will complement each other while working together.

My experience at the Brandywine Workshop was a very different one because it was the only place, that I know, that makes lithographic prints from an offset printing machine. In other words, the prints, produced in an enormous press, are machine rather than hand-rolled. It was challenging to work on the offset printing press because I didn't work directly on the plates. Instead I produced prints through photographic processes, including negatives, Kodalithes, color separations, and Mylars. Because I draw a lot in my work, I worked on Mylars that are then photographically transferred onto a photosensitive litho plate.

Brandywine's production time is shorter than at other printmaking workshops. Therefore, I was challenged to produce a print and its edition within a period of a week or two. In more traditional print workshops, I would have typically spent two or three weeks working on plates and making proofs. Once the proofs were finished, I would have selected the best one for the edition, which then becomes the model for production. At Brandywine, however, the artist does not produce a proof for the edition. Therefore, I had to make the edition without the advantage of having a proof as a guide. Brandywine's goal is to produce an edition of no more than one hundred copies. It was incredible that, at the push of a button, the offset lithography press could

print two hundred or more copies of a given color in less than twenty minutes. In a traditional printmaking workshop, it might have taken one, two, or even three weeks to hand-roll a color in an edition. Because production time in offset lithography at Brandywine is faster than it is in traditional printmaking workshops, the artist has to think faster and make quick decisions regarding composition—color and form. Those parameters created a series of challenges which allowed me to achieve incredible results. My particular printing needs also created new challenges for the workshop as well. For example, when we did *Prayer and Struggle* (1990), it was the first time in Brandywine's history that the workshop did a four-color separation photographic process in the same way that commercial printers produce color photographic images for magazines and posters. At first we were hesitant in undertaking that task (of four-color separation), yet we met the challenge head on. Happily, the final print ended up meeting our high standards. After my project, Brandywine was able to perfect the process and has since produced more elaborate color separation prints with subsequent artists.

JPH: Can you tell us about your printmaking experiences when you created your first monotypes in 1990?

JS: That was a special experience. I was invited to participate in a Visiting Artist Print Program initiated by Robert Sindelair at the Miami Dade Community College to create monotype prints with the master printer Julio Juristo in Tampa, Florida. The challenge was to create as many monotype prints as possible within a nine day period. It can take anywhere from five minutes to several hours to make a monotype. Much to my surprise, I was able to produce two, three, even four prints a day during the first several days. However, by the fourth day, I was totally exhausted from the intensity of the work, which required using as many monotype techniques as possible. I was forced to take a break in the middle of that week. At the end of the production period, I made about forty different prints that met the quality I demand of my work. Of the forty, I ended up destroying only about four prints that I felt were not up to par. The challenge of creating images one after another in such a short time required me to perform beyond my usual level. I felt that I had advanced to a new level of accomplishment in printmaking.

JPH: What was the color process employed to make *Puerto Rican Prisoner of War* during your second visit to the Brandywine Workshop in 1994?

JS: During that visit, I decided not to use a color photograph for *Puerto Rican Prisoner of War* (1994) as

I had (four years earlier) in *Prayer and Struggle* (1990). In *Puerto Rican Prisoner of War*, I used a black and white photograph that required a dual tone printing technique, comprising two ink plates: a brown and a black. For the image of the Puerto Rican flag in that photograph, I added two more plates: a red and a blue. For the overall print, I ended up using about twelve plates, creating such a rich ink-layered surface that it resembled the surface of a screenprint. Those were the kinds of textural surface effects Brandywine encouraged me to pursue. In consultation with Bob Franklyn, the master printer, we decided to enrich certain surface areas of both *Prayer and Struggle* and *Confused Paradi(c)e* (1996) by screenprinting on top them. Therefore, I returned for a third week on two different occasions and finished the editions with Edwin Arroyo, an expert screenprinter.

JPH: *Cielo, Tierra, y Esperanza* (1990) and *Soles y flor para Liora* (1997), made at Washington University in St. Louis, involved a complex range of techniques and processes that are still central to your printmaking. Would you tell us about your printmaking experiences at that workshop on your two visits there?

JS: That print, and the more recent one, *Soles y flor para Liora*, were printed at Washington University with two master printers, Joan Hall and Maryanne Simmons, together with a group of graduate printmaking students. They invited me to do large-scale prints and utilize the facilities at their disposal. For example, we first made paper; following that, we made liquid paper pulp in many colors; then we designed and made drawings on plywood that were cut into stencils. We squeezed color paper pulp through the stencils onto the handmade paper. Once the paper dried, we combined different printing techniques, such as collography and lithography. I used collography by making a plate from plywood for the printing surface. The collograph plate was then inked in various areas with different colors. Together with the collographic printmaking technique, we also did a photographic four-color lithograph print of the two girls on the mattress. The imagery of the petroglyphs was created through collography. The collograph creates a very strong, almost three-dimensional textural quality that is achieved by using carborundum and sand as well as by scratching the relief surface. The images of the floating skulls and the sacred hearts were made by squeezing color paper pulp through plywood stencils.

At Washington University, it took several weeks to produce the color photo lithograph print which was hand-rolled. Each process in *Cielo, Tierra, y Esperanza* involved a series of challenging demands. We pulled it

all together—the handmade paper, the collograph, the lithograph, and the color separations. I feel that *Cielo, Tierra, y Esperanza* represented a second major breakthrough for me.

The print *Soles y flor para Liora*, executed during my most recent visit to Washington University, was an equally complex and ambitious undertaking.

Julia P. Herzberg, Ph.D.

1. Sánchez was one of 108 artists in the exhibition *Committed to Print: Social and Political Themes in Recent American Printed Art*, organized by Deborah Wye at The Museum of Modern Art, 1988.

2. In Deborah Wye's essay, she wrote that the years 1980-95 were an exciting time for printmaking because of its freedom and the diversity of techniques employed by its artists. For an excellent overview of that period, see *Thinking Print: Books to Billboards, 1980-95* (New York: The Museum of Modern Art, 1996).

3. In 1948 Robert Blackburn founded the Printmaking Workshop which continues under his leadership today. Blackburn, a renowned printmaker and educator, received a Fellowship from the John D. and Catherine T. MacArthur Foundation, 1992-97.

4. Guariquen in the Taino language means look, come and see.

5. The exhibition was organized by En Foco Inc., a not-for-profit visual artists' organization founded in 1974 in Bronx, New York. Charles Biasiny-Rivera is the founding director. Sánchez first heard about En Foco from the artists he met at the Taller Boricua.

* Translation by Jack Agüeros, from Julia de Burgos, *Song of the Simple Truth*, Curbstone Press, 1997.

Conversaciones En El Taller: Juan Sánchez Y Julia P. Herzberg

La identidad cultural de los Puertorriqueños, lo mismo en los Estados Unidos que en la isla, es principalmente una mezcla de las herencias Taina, Española y Africana. La voz artística de Juan Sánchez abraza esta hibridez. Hijo de una familia Puertorriqueña en New York, el conoce la realidad dual de vivir en un país que goza de su independencia hace bastante tiempo, mientras niega la autonomía a uno de sus territorios. La obra de Sánchez explora la compleja experiencia Latina en los Estados Unidos, integrando los temas de la raza, etnicidad, poder político, y religión. Sánchez llegó a su madurez artística en los años 80, y sus grabados continúan un largo compromiso con temas sociales y políticos, los cuales han ocupado parte de la creatividad artística durante este siglo.

En 1986-87, Sánchez, que ya era un pintor logrado, somprometió con el grabado.¹ Desde entonces, él se ha convertido en un grabador de gran talento. Sánchez ha explorado las fronteras del grabado, y ha dominado complejas técnicas, en talleres sofisticados y con nuevas tecnologías. Esto le ha permitido combinar varias técnicas y muchos medios en un solo grabado.² Sánchez trabaja la litografía, la serigrafía, y el grabado en metal, al igual que el "offset" y la impresión de laser. Las superficies están definidas ricamente, con imágenes dibujadas, collage, color a mano con lápices y creyones de oleo, roturas, impresiones de laser, copias Xerox, y sellos de goma.

Así como los fragmentos de historia tejen cruzando las superficies impresas, vemos momentos que definen la continua lucha por la autonomía Puertorriqueña. Figuras políticas conocidas aparecen al lado de seres anónimos. Las voces intelectuales y artísticas (aquí y allá) de la isla, encuentran su expresión en la narrativa de Sánchez. El lente del artista capta gente, eventos y celebraciones de la vida cotidiana, así como conmemora momentos públicos y privados, componiendo su visión individual de la experiencia Puertorriqueña en la diáspora. Sin perder lo específico de sus orígenes, la imagería de Sánchez toma una vida mayor al asociarse inevitablemente a las experiencias de otras generaciones. Las que han vivido las realidades de aquí y de allá, de aquellos que conocen el sabor amargo de luchar por mantener sus identidades, dentro de conflictos y cambios del poder.

Aunque he tenido el privilegio de trabajar con este artista en diferentes proyectos — exhibiciones, artículos, la enseñanza — es esta la primera oportunidad que he tenido para concentrarme

exclusivamente en su obra gráfica. Yo continuo aprendiendo sobre los muchos eventos históricos, y temas sociológicos en la obra de Sánchez. Sus temas, su profundo sentir humanista por la justicia y la libertad, al igual que su ambición de producir gran arte, han salido a flote una y otra vez, en nuestras conversaciones de los últimos diez años. La siguiente conversación, esta basada en una serie de charlas en torno a los grabados escogidos para esta muestra. Espero que esta conversación enriquezca el conocimiento del lector en torno a los intereses, logros, personalidad, ambición, y grabados de este talentoso artista.

Julia P. Herzberg: Juan, en tus grabados combinas técnicas tradicionales como la litografía y la serigrafía, al igual que técnicas menos tradicionales como el "offset" y la impresión de laser. También usas Xeroxes de imágenes fotográficas como elementos de collage. Hablemos de como tus grabados evolucionaron desde tus días de estudiante en la Escuela de Arte Cooper Union, comenzando en 1973, hasta 1984-85, cuando recibiste una beca del Taller de Grabado Robert Blackburn. ¿Cómo fue que te involucraste con el grabado?

Juan Sánchez: Cuando yo era estudiante en la Escuela de Arte Cooper Union, en 1973, conocí un grupo de artistas — Gilbert Hernández, Jorge Soto Sánchez, Fernando Salicrup, y Marcos Dimas, en el Taller Boricua en el Harlem Hispano. Ellos me mostraron sus talleres de pintura y serigrafía. Además de hacer grabados, ellos hacían afiches y pancartas para la comunidad, y para exhibiciones presentadas en el Taller. También me mostraron un grupo de grabados de Rafael Tufiño y Antonio Martorell, quienes con otros artistas habían sido fundadores del Taller. En esa visita me di cuenta del ilustre legado del grabado en Puerto Rico, a partir de los 1940s, y especialmente en el área de la serigrafía.

JPH: ¿Cuándo tuviste tu primera experiencia directa con el grabado?

JS: Como resultado de mi experiencia en el Taller Boricua, donde ví serigrafías, decidí tomar un curso en serigrafía por dos semestres en Cooper Union. Hice un trabajo substancial, que perdí en un fuego en mi casa en el 1979. Quedé tan afectado por la pérdida de esos grabados, que no volví al grabado hasta 1984, debido al estímulo de Robert Blackburn.³ Solicité la Beca para Artistas del Tercer Mundo, que era ofrecida en el Taller de Grabado Bob Blackburn, y entre 1984 y 1985 trabajé la litografía y el grabado en metal. A fines del 1985, yo ya estaba trabajando con tres técnicas de grabar distintas.

JPH: Hay varias litografías en blanco y negro en esta muestra, que fueron producidas durante 1984-85. Las composiciones de estas son bastante reductivas en términos de como tus grabados evolucionarían en los próximos años. ¿Puedes hablar sobre los procesos, técnicas, e imágenes que usaste en esos grabados, antes de trabajar con color?

JS: Lo interesante de volver al grabado fue que tuve que adoptar una nueva actitud y reajustarme a ser un estudiante de nuevo. Cuando empecé la beca, yo ya estaba produciendo lienzos grandes, combinando fotografía y textos. Me sentí frustrado durante ese año, pues los grabados no tenían la cualidad de mis pinturas. Uno de mis retos fue encontrar el método más simple posible en el grabado, para poder aprender lo básico. Como yo no tenía en ese momento los conocimientos para incorporar las complicadas imágenes figurativas que habían en mis cuadros, me puse a dibujar directamente en la plancha. A finales del periodo de la beca, yo había aprendido una serie de técnicas, desde la transferencia, hasta rasguñar las imágenes en la plancha de metal, y como aplicar la tinta correctamente, para crear una impresión que me fuera aceptable. Así fue como por primera vez me sentí cómodo con el aspecto técnico del grabado en metal. Fue entonces cuando hice una serie de grabados en metal y litografía, en donde la imagen figurativa se acercó a la de mis pinturas. Por ejemplo, usé unas veinticinco o treinta hojas de papel, hasta que me decidí por una edición de cinco con dos pruebas de artista. Ese fue un año en el que aprendí mucho, aunque fue difícil.

JPH: *Borinquen's Beginning* (1985) fue de esa primera edición. Elabora sobre su iconografía.

JS: Sí, *Borinquen's Beginning* es de esa primera edición. Como te mencioné, cuando terminé este grabado, fue que me vine a sentir cómodo con los aspectos técnicos del grabado en metal. Aunque no estaba preparado para usar color en mi trabajo, pude incorporar algunas de las imágenes que aparecían en mis pinturas. El tema lida con la creación, nacimiento, comienzos. La imagen de Caguana, la diosa Taina de la fertilidad, representa un atentado por crear una conexión histórica (no racial) entre los Tainos y yo. La figura del feto flotando en el espacio (arriba, a la derecha), y las hojas de hierba y el mar (áreas de abajo y arriba), sirven para crear una imagen del comienzo de la isla, por vía de la metáfora.

JPH: Parece que el uso del color apareció en tu próxima etapa de grabado. ¿Cuales fueron las circunstancias que te permitieron hacerlo? ¿Cómo fue

que tus grabados fueron en la dirección de tus pinturas, si eso fue lo que sucedió?

JS: Durante mi beca (1984-85), se enseñó el uso del color en mis clases, pero yo no estaba preparado para usarlo en mis grabados. Aunque yo usaba bien el color en mis pinturas, mis atentados de hacerlo en el grabado fueron desastrosos. Por eso decidí no usar color en ese momento.

Cuando terminó mi beca, me tomó casi un año para volver al grabado, ya que estaba muy involucrado en la pintura y fotografía. En 1985 recibí una beca del New York State Council for the Arts, para crear una suite de grabados que titulé *Guariquen: Images and Words Rican/structed* (1986-87).⁴ Al próximo año produje el suite con dos maestros artesanos del grabado. Primero adquirí los servicios de un buen amigo, Lorenzo Clayton, un maestro grabador de Cooper Union, para que me ayudara a producir el portafolio. El me ayudó mucho, pues me enseñó como planificar las diferentes etapas del proceso, para poder combinar diferentes técnicas en diferentes planchas. Por ejemplo, cuando hacía un grabado, primero hacía varias impresiones de fotos, textos y colores en hojas separadas. Después cortaba, arrancaba y las reunía en una sola hoja impresa. Entonces continuaba el proceso de impresión sobre esa hoja. Al adquirir estos conocimientos, también adquirí la libertad de combinar diferentes técnicas como el grabado en metal, litografía y serigrafía. Después de tirar las impresiones, las terminaba coloreando a mano. Esto me permitió traer color, textura, colorear a mano, arrancar, usar impresión de laser, copias de Xerox, y collage, a/en mi trabajo de grabador. Desde entonces, usé creyones de oleo, lápices de colores, y sellos de goma. Trabajando con Clayton, desarrollé un sentido de libertad para expandir mi lenguaje formal, lo cual incluía el uso del color. Finalmente pude crear grabados que tenían la fuerza formal de mis cuadros. Imprimimos dos de las cinco piezas del portafolio Guariquen.

Después de imprimir con Clayton, le pedí ayuda a Bob Blackburn para imprimir el resto del portafolio. El sugirió a Chiong-Yiao Chen, un joven de talento que terminó el portafolio. Mirando esta experiencia retrospectivamente, puedo decir que trabajando con gente como Lorenzo Clayton y Bob Blackburn, se me abrió un nuevo mundo, donde lo que había aprendido anteriormente sobre el grabado, podía ser destruido y reinventado en la creación de estas piezas.

JPH: Ya que hemos hablado de tus comienzos con el grabado, ¿puedes hablar sobre el papel central de la fotografía en tu obra? ¿Cuando estudiaste fotografía.

JPH: ¿Como es que la autobiografía informa tu trabajo?

JS: Creo que es importante para todos los que vean mi obra, que sepan que todo con lo que lideo es filtrado por mis propios ojos, corazón y mente. Estoy diciendo cosas que tienen un efecto directo en mí, y en puertorriqueños que han tenido una vida similar a la mía. Hablo de lo autobiográfico al incorporar imágenes de mi álbum de familia, de mi madre, hermanos, de mi mismo. Los retratos de mi madre y madrina en el díptico *Comadres* (1990), es mi forma de comunicar la importancia de ellas para mí, como individuos que tuvieron que luchar durante sus vidas. Por vía de sus retratos muestro mi amor y afecto por ellas. El texto sobre el retrato de mi madre comunica lo que pienso en torno a ella, era una mujer que estaba enferma, pero que mostraba una gran fuerza de carácter. Se lee: "Mi madre era una maravillosa mujer, que nos crió a mis hermanos y a mí, sola. Mi madre siempre sonreía, hasta cuando padecía de dolores." El texto sobre el retrato de mi madrina lidea con su amistad con mi madre y como ella ayudó a nuestra familia a sobrevivir; ella contribuyó al desarrollo mío, y al de mis dos hermanos. Para mí, *Comadres* celebra una amistad cercana entre dos mujeres, las cuales se ayudaron mutuamente en muchas formas.

JPH: El monotipo *Yo fui* (1990) es una de las pocas obras que tiene un autorretrato. ¿Tu no has hecho muchas obras que lidean con tu niñez?

JS: Eso es correcto. *Yo fui* es uno de dos o tres autorretratos que he hecho en mi carrera. En este tomé una foto vieja del 1958, que capta a niños celebrando un cumpleaños. Los niños tienen puestos los sombreritos típicos. Yo estoy en la foto con un traje negro y un sombrerito. Desarrollé la composición rodeando la foto con palmas y mascarás de vejigantes. El vejigante es una figura juguetona, que hace trucos, de descendencia Africana. Es una de las figuras más populares dentro de las leyendas puertorriqueñas. El vejigante, con sus tarros y lengua larga, se ve como un espíritu libre que juega con los niños. Veo mi foto de cumpleaños con un sombrerito que se parece a los tarros de la figura, y me veo como un vejigante. Por eso escribí en el texto: "Quisiera ser de nuevo un vejigante." Al dibujar un círculo en la foto, en torno a mi figura, recuerdo mi niñez, cuando a los cuatro años era un niño libre y feliz. Cuando trabajé en esta pieza, pensé y comparé las diferentes experiencias por las que he pasado, desde mi infancia hasta adulto. *Yo fui* es también un grabado lleno de humor — diferente en tono de los demás.

JPH: Muchas veces tu adoptas textos dentro de la obra. Algunos apropiados, otros escritos por tí mismo.

Cuando los adoptas, los textos son de Juan Antonio Corretjer, Julia de Burgos, Pedro Albizu Campos, Sandra Mari Estevez, y de otros. Tu selección de educadores, escritores y políticos, informa al espectador sobre tus intereses, al igual que sobre las ideas de los personajes que escoges, y lo que significan sus escritos mismos. ¿Dime, por ejemplo, porque escogiste un pasaje particular de Julia de Burgos para tu grabado *Corazones y flores para Julia* (1994)?

JS: Mucha de la poesía de Julia de Burgos tiene una cualidad dramática, teatral. Su poesía política es menos conocida que sus otros escritos. Uno de sus versos apasionados me dejó una gran impresión:

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra tí, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas, con la tea en la mano.

El llamado político de Burgos en pro de la libertad de Puerto Rico, para mí es aplicable a otras luchas Latinoamericanas. Como un reflejo de mi afecto por Julia de Burgos, he incorporado este texto en el grabado, al igual que en pinturas de temática similar.

JPH: ¿Como utilizas la serigrafía en tu obra hoy en día? ¿Que te ayuda a lograr?

JS: Este medio me ayuda en términos de grabar imágenes fotográficas, pues tiene una cualidad y densidad diferente, si se compara con una foto. También lo uso con stencil, para crear diseños repetidos e impresiones (marcas, formas y símbolos). En el presente la serigrafía me permite combinar diferentes técnicas de grabado. *Confused Paradi(c)e* (1996), pieza que hice en el Taller Brandywine, es una combinación de litografía "offset" y serigrafía. "Paradi(c)e" se escribe con s, no c, en esta ocasión, para hacer referencia al juego de dados. La litografía "offset" tiene una cualidad diferente a la impresa a mano. Esta diferencia está en la variación y saturación de las tintas absorbidas en la fibra del papel. En la serigrafía la tinta se queda en la superficie del papel. Por eso tiene una textura y color diferente. El contraste y el juego entre estas dos técnicas intensifica la calidad visual de las imágenes. He combinado estas dos técnicas (serigrafía y litografía), junto al grabado en metal y en madera, el linóleo, y las técnicas de monotipos.

JPH: Estuviste en el Taller Brandywine en 1990, 1994 y 1995, y en la Universidad de Washington en St. Louis

en el 1990 y 1997. ¿Que tipo de experiencias especiales tuviste en esos talleres?

JS: Creo que es importante decir que colaborar con un maestro artesano del grabado es una experiencia increíble. Primero, conoces a un artesano con años de experiencia; alguien que ha trabajado con muchos artistas, los cuales tienen actitudes, temperamentos y métodos diferentes en su quehacer artístico. Lo más crucial al conocer al maestro artesano del grabado, es tener una noción de como se van a conectar como individuos, y como se van a complementar al trabajar juntos.

Mi experiencia en el Taller Brandywine fue diferente, ya que es el único lugar donde hacen litografías en una máquina de "offset." Es decir, los grabados se hacen en una prensa enorme, la tinta se aplica mecánicamente, no a mano. Fue un reto, pues no trabajé en las planchas directamente. Hice los grabados con procesos fotográficos, incluyendo negativos, "Kodalithes," separación de colores, y hojas de Mylar. Como yo dibujé mucho en mi obra, trabajé en las hojas de Mylar, y estas fueron transferidas a una plancha litográfica foto-sensitiva.

El tiempo de producción de Brandywine es más corto que en otros talleres. Por eso fui retado a producir un grabado y su edición en un período de una o dos semanas. En talleres más tradicionales, típicamente me paso dos o tres semanas trabajando en planchas y haciendo pruebas. Cuando las pruebas son terminadas, selecciono la mejor para la edición, y esta se convierte en el modelo de producción. En Brandywine, el artista no produce una prueba para la edición. Así que tuve que hacer la edición sin una prueba como guía. La meta de Brandywine es producir una edición de no más de cien copias. Era increíble ver que al apretar un botón, la prensa de litografías "offset" podía imprimir doscientas o más copias de un color en veinte minutos. En un taller tradicional toma de una, a dos y tres semanas para aplicar a mano un color en una edición. Como el tiempo de producción en Brandywine es más rápido que en un taller tradicional, el artista tiene que pensar bien rápido y tomar decisiones rápidas en torno a la composición, el color y la forma. Estos parámetros crearon una serie de retos que me permitieron resultados increíbles. Mis necesidades particulares para el grabado, también fueron un reto para el taller.

Por ejemplo, cuando hicimos *Prayer and Struggle* (1990), fue la primera vez en la historia de Brandywine que el taller hacía una separación fotográfica de cuatro colores, de la misma forma que un impresor comercial produce imágenes a color para revistas y afiches. Al

principio no estábamos seguros, pero aceptamos el reto. Felizmente, el grabado final estuvo al nivel de calidad que esperábamos. Después de mi proyecto, Brandywine perfeccionó el proceso, y desde entonces ha producido grabados con separaciones de color más elaboradas, al trabajar con artistas subsecuentes.

JPH: ¿Hablamos de tus primeras experiencias con el monotipo en 1990?

JS: Esa fue una experiencia especial. Fui invitado a participar en un programa de Grabado y Artista Visitante, iniciado por Robert Sindelair en el Miami Dade County Community College. El programa consistía en hacer monotipos con el maestro artesano del grabado Julio Juristo, en Tampa, Florida. El reto era hacer los más monotipos posibles en nueve días. Puede tomarte de cinco minutos hasta varias horas, para hacer un monotipo. Para mi sorpresa, pude producir dos, tres, y hasta cuatro grabados durante los primeros días. Al cuarto día, yo estaba agotado debido a la intensidad del trabajo, el cual requería usar un máximo de técnicas de monotipo. Me obligué a tomar un descanso a mitad de la semana. Al final hice unos cuarenta grabados, los cuales tenían la calidad que yo demandé de mi trabajo. De las cuarenta piezas, destruí cuatro que no estaban al nivel de las otras. El reto de producir imágenes, una tras la otra, en un corto tiempo, me requirieron trabajar más allá de mi nivel usual. Sentí que había avanzado a un nivel de logros superiores dentro del grabado.

JPH: ¿Cual fue el proceso de colores que usaste para hacer *Puerto Rican Prisoner of War* durante tu segunda visita al Taller Brandywine en 1994?

JS: Durante esa visita decidí no usar una foto en colores para *Puerto Rican Prisoner of War* (1994), como había hecho cuatro años antes en *Prayer and Struggle* (1990). En *Puerto Rican Prisoner of War*, yo usé una foto en blanco y negro, que requería la técnica de imprimir con tono dual, la cual está compuesta por dos planchas: una carmelita y otra negra. Para la imagen de la bandera puertorriqueña en la foto, añadí dos planchas más; una roja y una azul. Terminé usando unas doce planchas para todo el grabado, lo cual creó una superficie rica en capas de tinta, y esto se pareció a la superficie de una serigrafía. Estos tipos de efectos de texturas fueron los que Brandywine me alentó a perseguir y lograr. En consulta con Bob Franklyn, el maestro artesano del grabado, decidimos enriquecer las superficies de *Prayer and Struggle* y *Confused Paradi(c)e*, al serigrafiar sobre ellas. Por eso volví por una tercera semana en dos diferentes ocasiones, y terminé las ediciones con Edwin Arroyo, un experto en serigrafía.

JPH: *Cielo, Tierra y Esperanza* (1990) y *Soles y flor para Liora* (1997), hechas en Washington University en St. Louis, envuelven un variado complejo de técnicas y procesos, que siguen siendo centrales para tus grabados. ¿Hablamos de tus experiencias en ese taller, durante tus dos visitas?

JS: Ese grabado y el más reciente, *Soles y flor para Liora*, fueron impresos con dos maestras artesanas del grabado en Washington University, Joan Hall y Maryanne Simmons, junto con un grupo de estudiantes graduados de grabado. Me invitaron a hacer grabados a gran escala, y a usar las facilidades disponibles. Por ejemplo, primero hicimos papel, después pulpa líquida de papel en muchos colores; después diseñamos dibujos en plywood que cortamos con stencils. Pasamos la pulpa de colores por los stencils, al papel hecho a mano. Después que se secó el papel, combinamos diferentes técnicas, como la colografía y litografía. Hice la colografía creando una plancha de plywood para la superficie de grabar. La plancha entonces fue tintada en varias áreas con colores diferentes. Junto con la técnica colográfica, también hicimos una litografía fotográfica de cuatro colores, de las dos niñas en el colchón. Las imágenes de los petroglíficos fueron creadas con colografía. La colografía crea una textura fuerte, casi de tres dimensiones, que es lograda con el uso de carburo y arena, al igual que al arañar la superficie. La imagen de los esqueletos y sagrados corazones fueron creadas al meter la pulpa de papel de colores, por los stencils de plywood.

En la Washington University tomó varias semanas para producir la litografía fotográfica a color, pues fue impresa a mano. Cada proceso en *Cielo, Tierra y Esperanza* envolvió una serie de retos. Hicimos que todo funcionara — el papel hecho a mano, la colografía, la litografía, y las separaciones de color. Siento que *Cielo, Tierra y Esperanza* representa una segunda apertura importante, dentro del grabado, para mí.

El grabado *Soles y flor para Liora*, ejecutado durante mi más reciente visita, fue tan complejo y ambicioso como el primero.

Julia P. Herzberg, Ph.D.

1. Sánchez fue uno de 108 artistas dentro de la muestra *Comprometido con el Grabado: Temas Sociales y Políticos en Grabados Americanos Recientes*, organizada por Deborah Wye en el Museo de Arte Moderno de New York, 1988.

2. En el ensayo de Deborah Wye, ella escribió que durante los años 1980 al 1995, fue un momento lleno de posibilidades para el grabado, debido a la libertad y diversidad de técnicas usadas por los artistas. Ver *Thinking Print: Books to Billboards, 1980 - 95* (New York: The Museum of Modern Art, 1996).

3. En 1948 Robert Blackburn fundó el Printmaking Workshop, el cual continúa funcionando bajo su liderazgo hoy en día. Blackburn, un reconocido educador y grabador, recibió una beca de la Fundación John T. y Catherine T. Mac Arthur, 1992-97.

4. Guariquen en el idioma Taino significa mira, ven a ver.

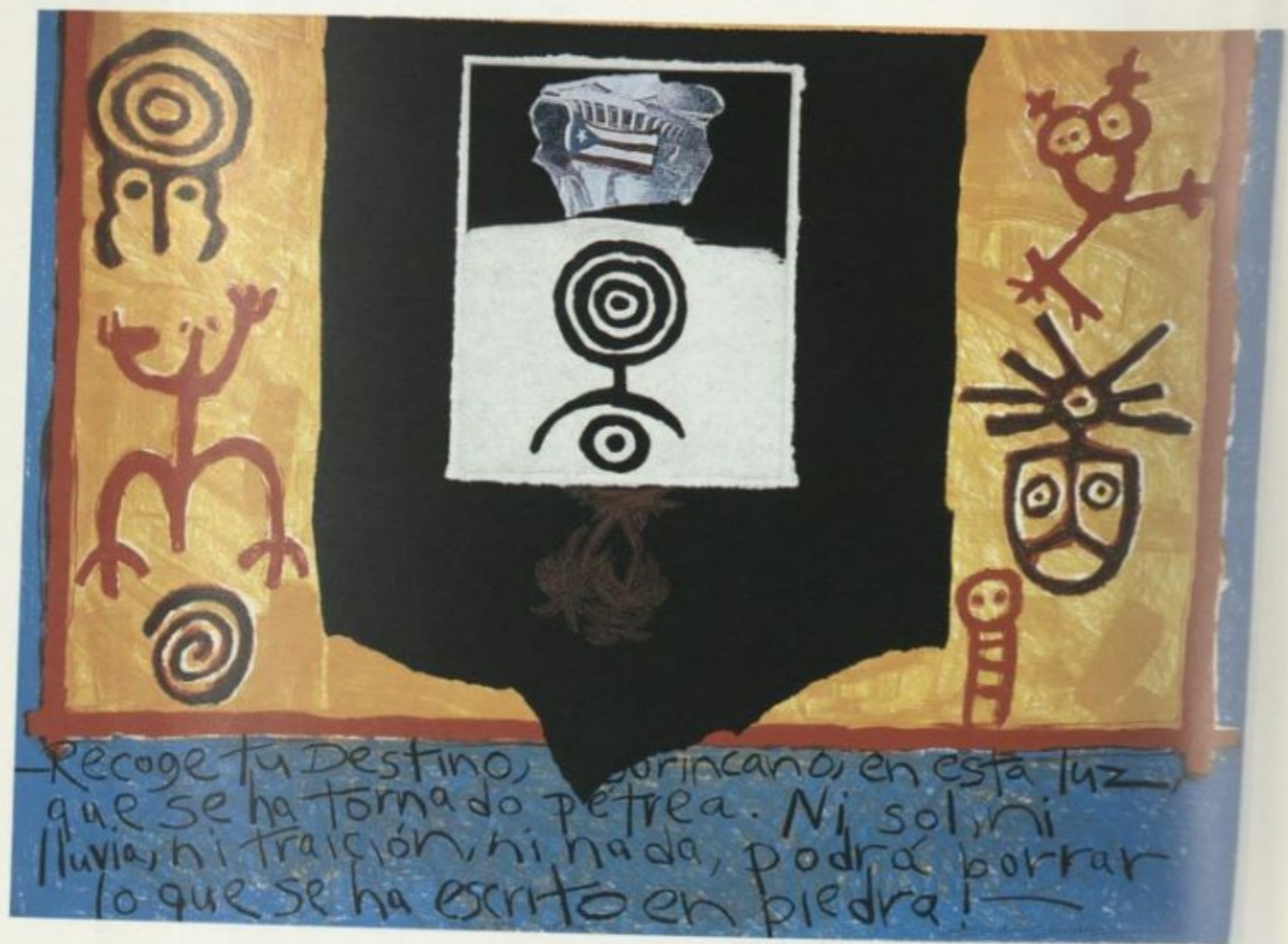
5. La muestra fue organizada por En Foco Inc., una organización de artistas visuales fundada en el Bronx, NY. Charles Biasiny-Rivera es su director fundador. Sánchez se enteró de En Foco a través de los artistas que conocía en el Taller Boricua.

Illustrations / Ilustraciones

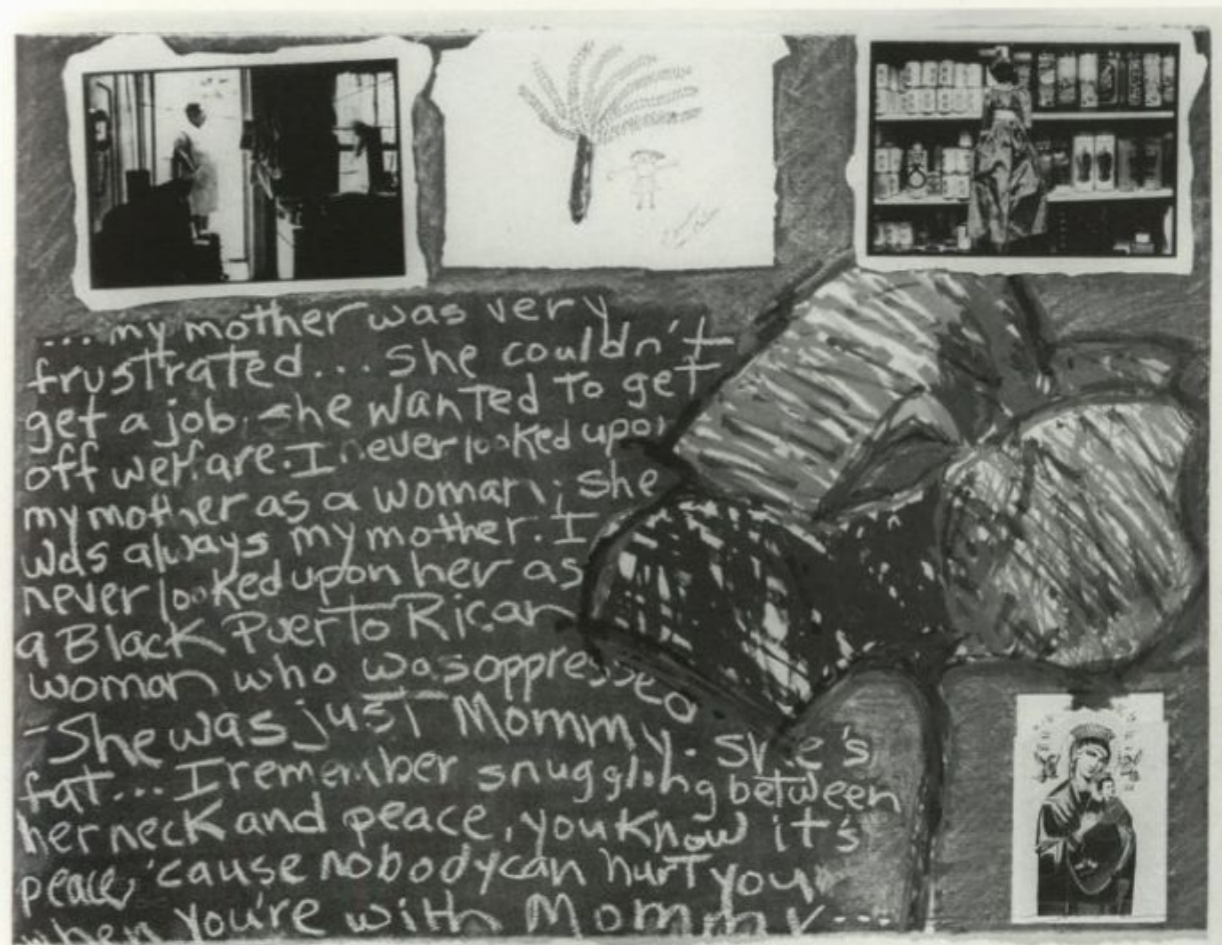
Lithographs, etchings, serigraphs, collagraphs, and mixed media prints /
Litografías, grabados en metal, serigrafías, colografías y técnicas mixtas



3. *Borinquen's Beginning, 1985*



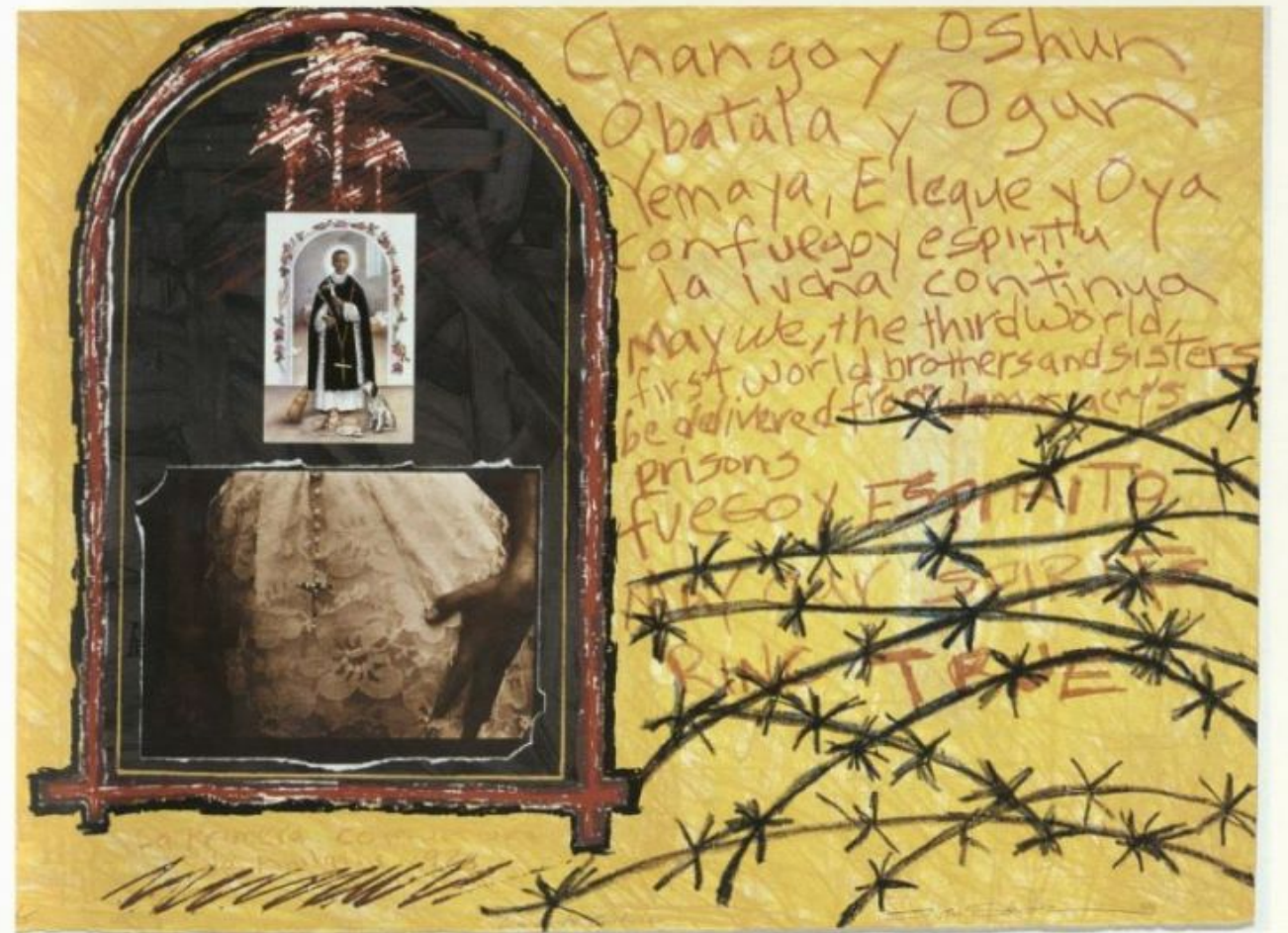
4. Escrito en Piedra, 1986



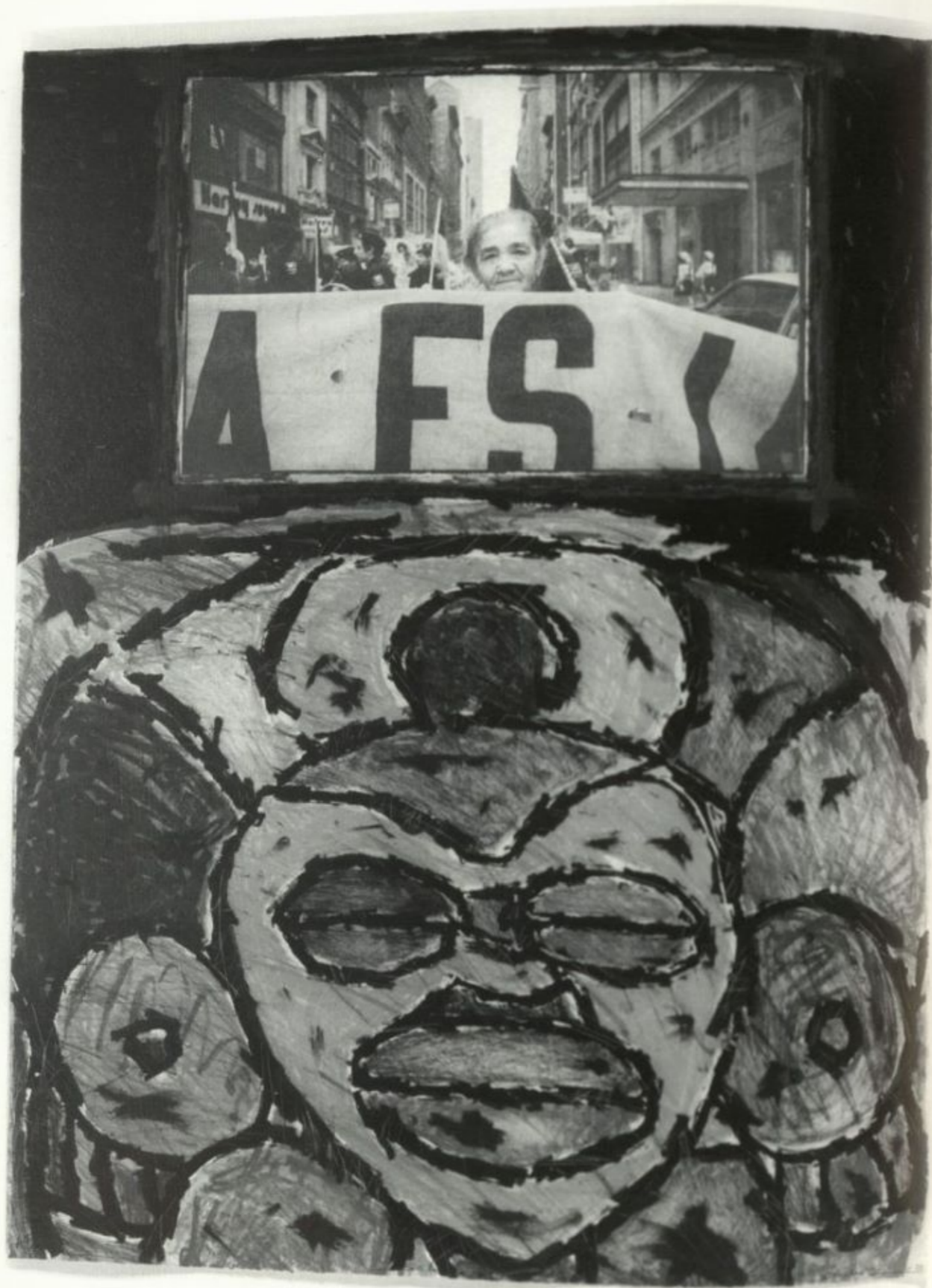
5. Para Carmen Maria Colón, 1986



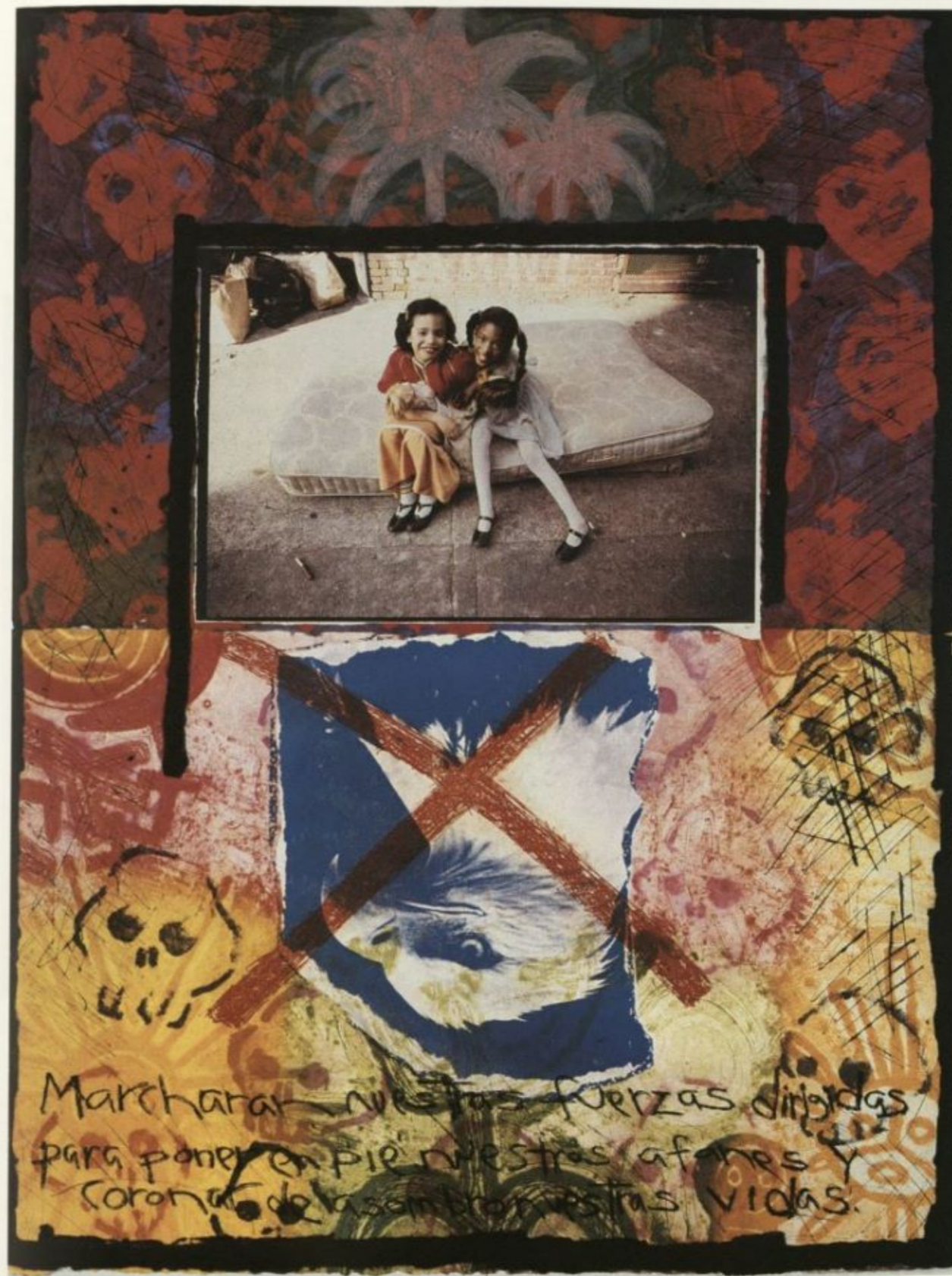
6. Recoge Tu Destino, 1986



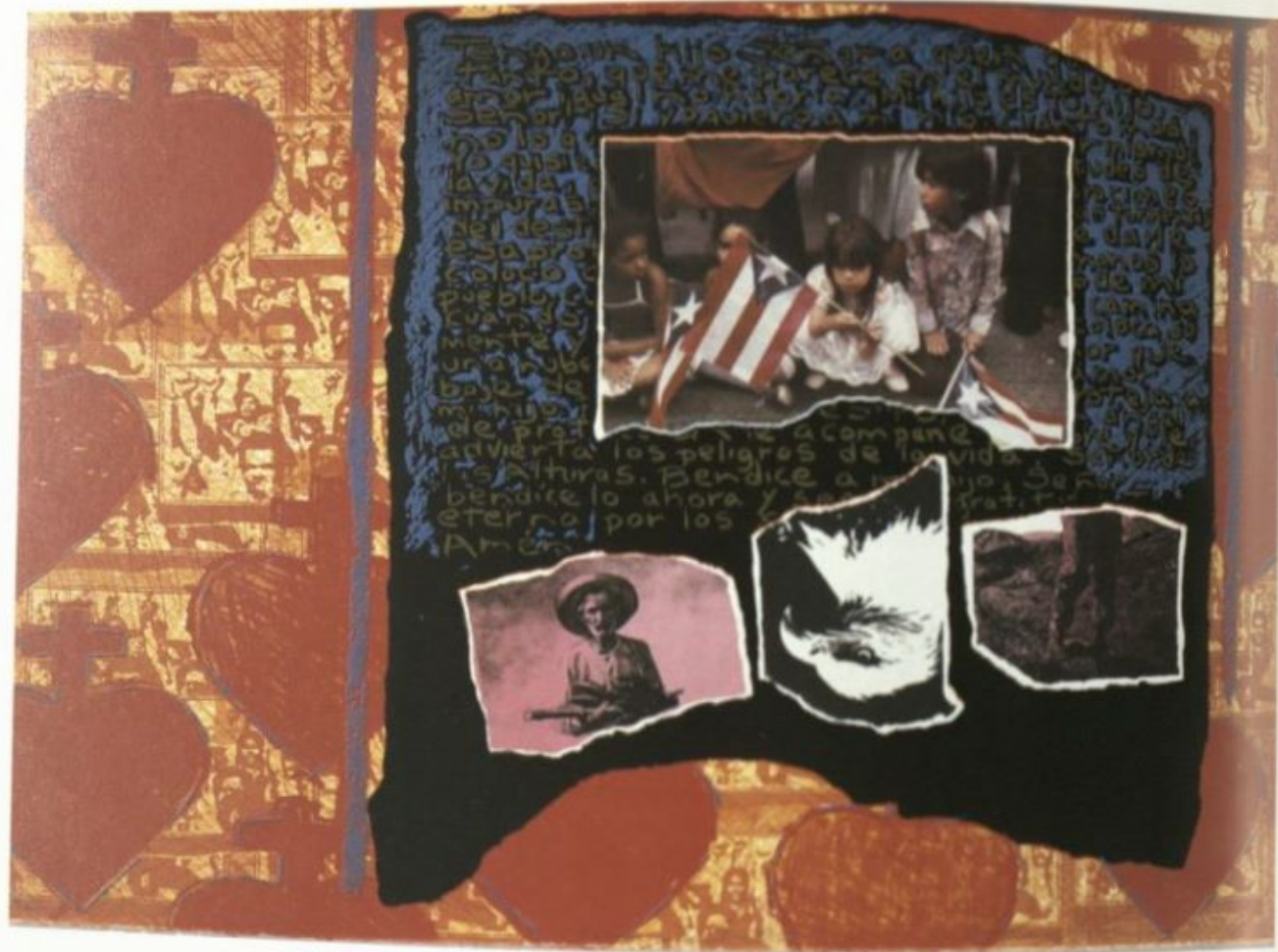
7. La Lucha Continua, 1986



10. Isabel / Caguana / Rosado, 1988



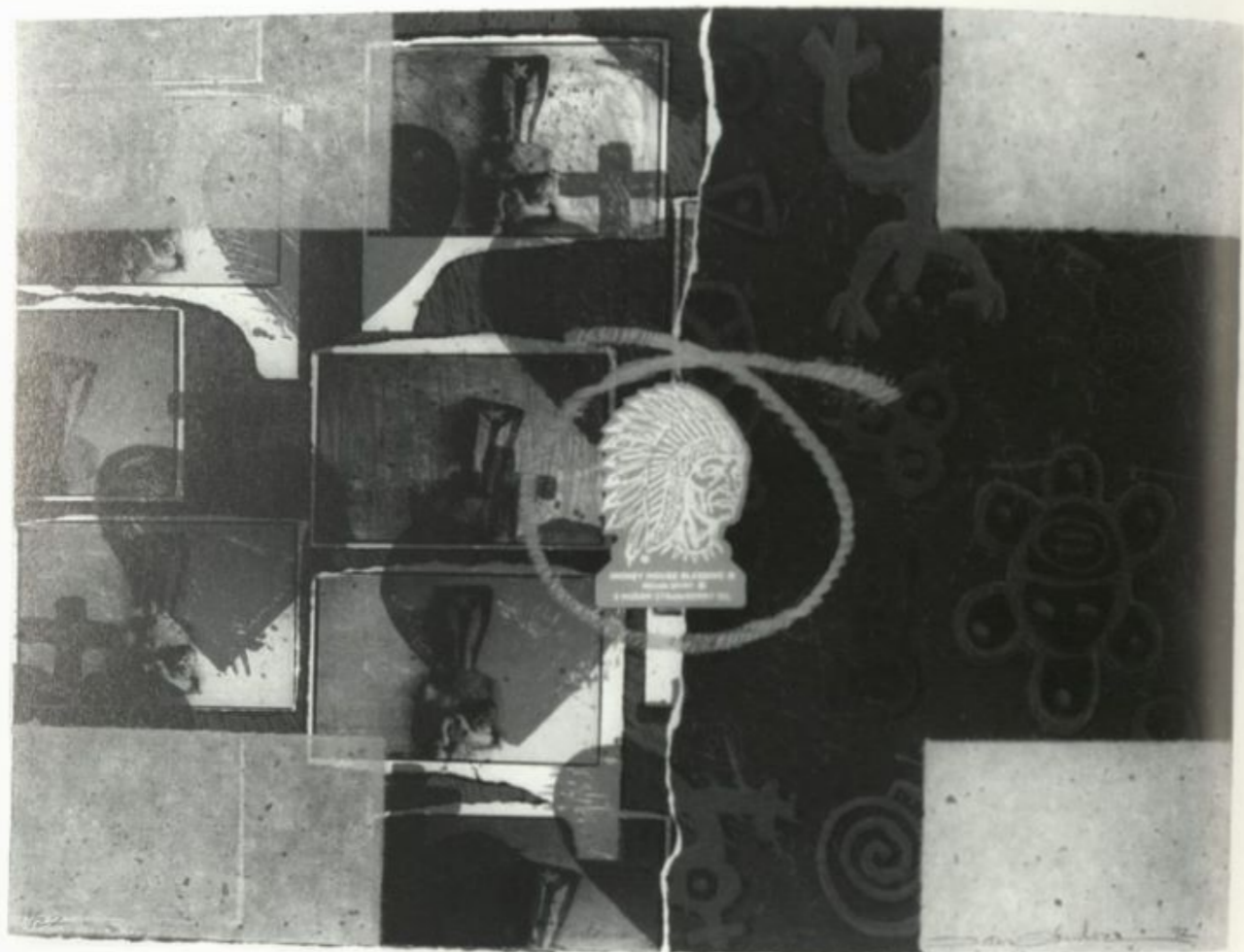
11. Cielo, Tierra y Esperanza, 1990



12. *Prayer and Struggle*, 1990



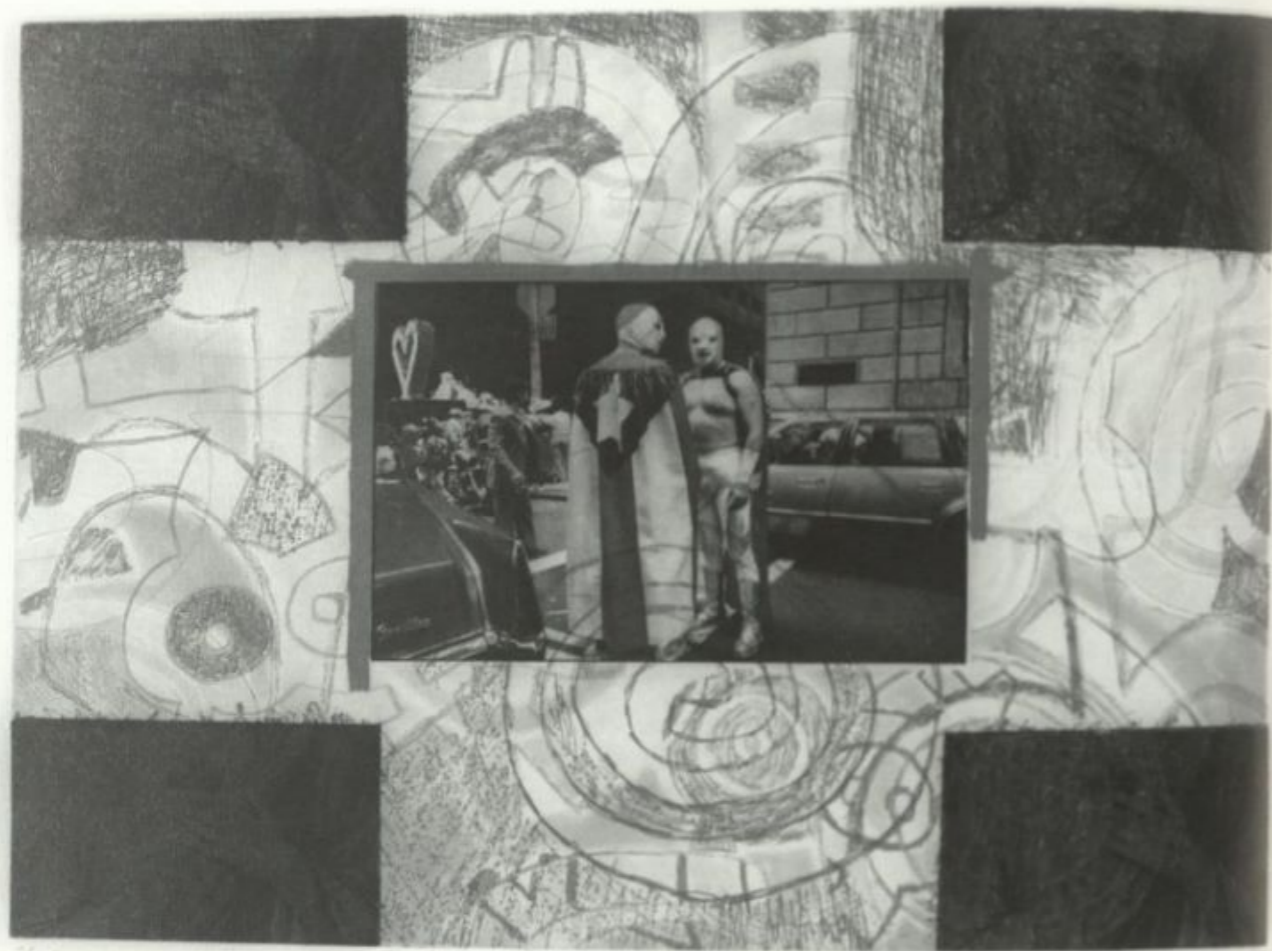
13. *Para Don Pedro*, 1992



14. *¿Todavía Hay Boricuas?*, 1992



16. *Colonia II*, 1992



17. *Puerto Rican Warriors and The Queen of Sacred Hearts, 1992*



18. *Corazones y flores para Julia, 1994*



19. Puerto Rican Prisoner of War, 1994



20. Confused Paradi(c)e, 1996



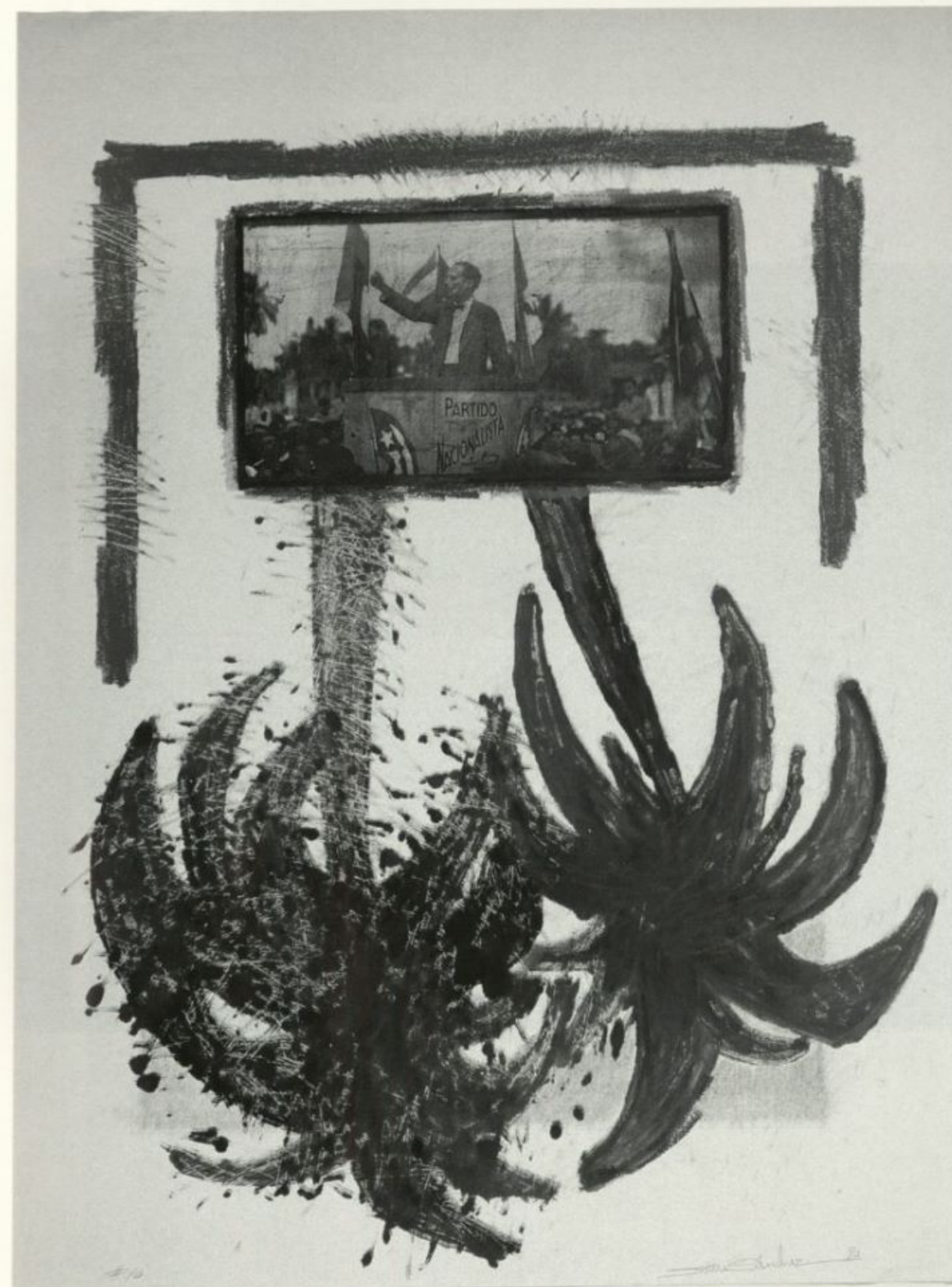
21. Soles y flor para Liora, 1997



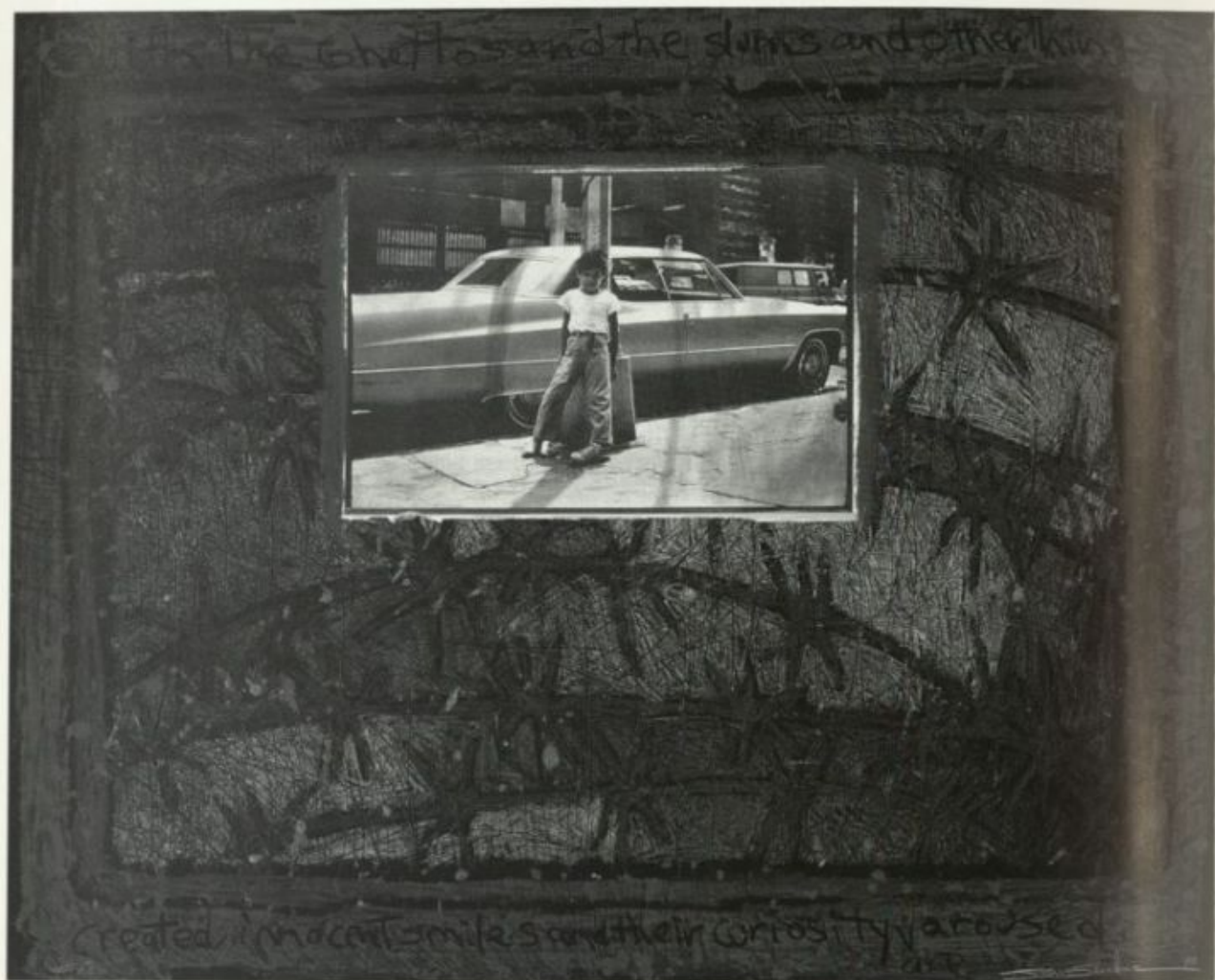
22. Yo fui, 1990



24. *Nací de mi Madre*, 1990



26. *Untitled (Albizu)*, 1990



29. *With the Ghettos . . . , 1990*



30. *Comadres, 1990*



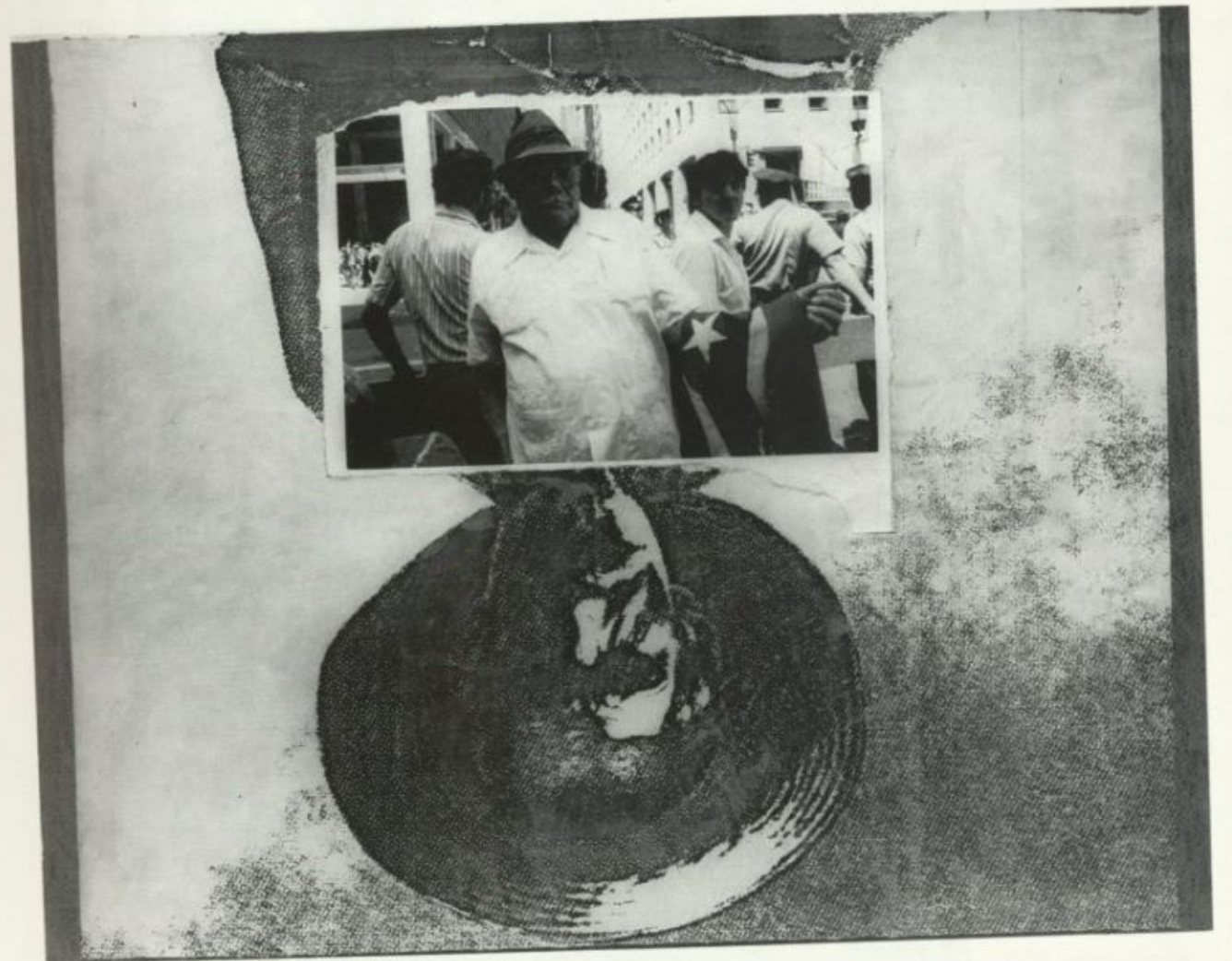
34. Lebrón, 1991



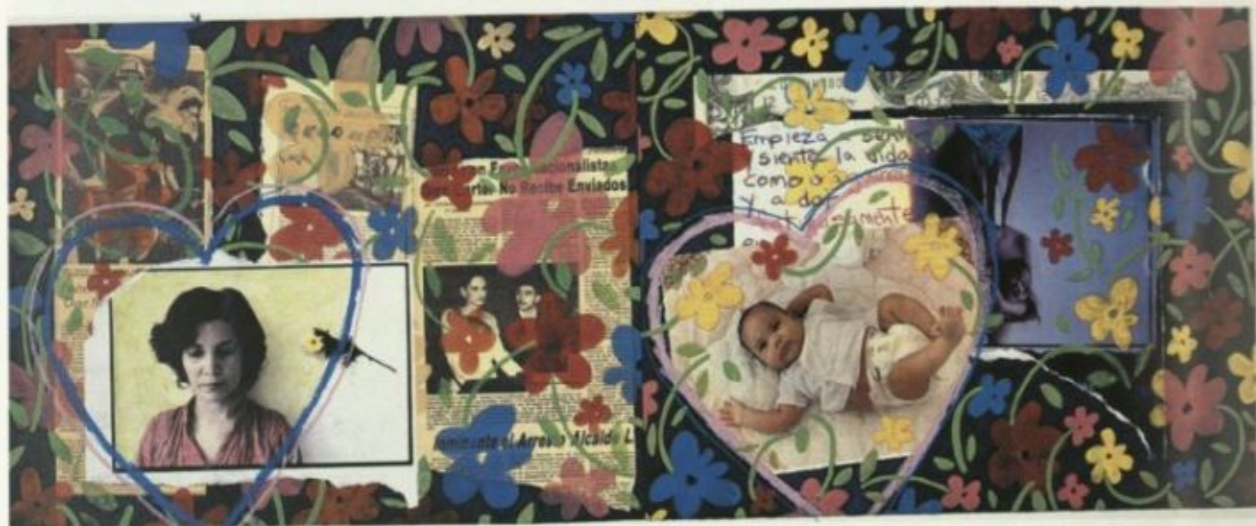
35. Juan Antonio Corretjer, 1991



38. Untitled, 1991



42. Jibaro, 1994



36. Alma / Liora, 1991



37. Albizu (with Cristo de Limpias), 1991



44. *Life is a Parade, 1998*

Checklist / Lista de Obras

Measurements are all in inches, height followed by width.

Las medidas son en pulgadas, la altura seguida por el ancho.

Lithographs, etchings, serigraphs, collagraphs, and mixed media prints /
Litografías, grabados en metal, serigrafías, colagrafías, y grabados de técnicas mixtas

1. *Untitled (Albizu)*, 1984, lithograph, a/p, sheet: 30 x 22 1/2, plate: 22 1/4 x 16 1/2

2. *Asi Estamos*, 1985, etching, 1/5, sheet: 22 x 30, plate: 12 x 17 1/2

3. *Borinquen's Beginning*, 1985, etching, 1/5, sheet: 22 x 30, plate: 11 1/2 x 17 1/2

(All three printed by Juan Sánchez at the Robert Blackburn Printmaking Workshop, NYC)

GUARIQUEN Portfolio (produced with Exit Art)

4. *Escrito en Piedra*, 1986, lithograph, 14/25, 22 x 30, (printed by Chiong - Yiao Chen, assisted by Peter F. Gross and Juan Sánchez at the Robert Blackburn Printmaking Workshop, NYC)

5. *Para Carmen Maria Colón*, 1986, lithograph, 14/25, 22 x 30, (printed by Chiong - Yiao Chen, assisted by Peter F. Gross and Juan Sánchez at the Robert Blackburn Printmaking Workshop, NYC)

6. *Recoge tu Destino*, 1986, lithograph, 14/25, 22 x 30, (printed by Lorenzo Clayton, assisted by Juan Sánchez at the Cooper Union School of Art, NYC)

7. *La Lucha Continua*, 1986, lithograph, 14/25, 22 x 30, (printed by Chiong - Yiao Chen, assisted by Peter F. Gross and Juan Sánchez at the Robert Blackburn Printmaking Workshop, NYC)

8. *Un Sueño Libre*, 1987, lithograph, 14/25, 22 x 30, (printed by Chiong - Yiao Chen, assisted by Peter F. Gross and Juan Sánchez at the Robert Blackburn Printmaking Workshop, NYC)

9. *Tres Banderas*, 1988, lithograph, a/p, 22 x 30 1/4, (printed by Lorenzo Clayton, assisted by Juan Sánchez at the Cooper Union School of Art, NYC), Jersey City Museum Collection

10. *Isabel / Caguana / Rosado*, 1988, lithograph, a/p #2, 30 x 22 1/4, (printed by Lynne Allen at the Rutgers Center for Innovative Printmaking, Mason Gross School of Art, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, NJ)

11. *Cielo, Tierra y Esperanza* (diptych), 1990, collagraph with chine collé, 11/16, 28 3/4 x 43, (printed by Joan Hall, Maryanne Simmons and Kevin Garber at Washington University Island Press, St. Louis, MO)

12. *Prayer and Struggle*, 1990, lithograph, 63/82, 21 1/2 x 30, (printed by Robert Franklin and Edwin Arroyo at the Brandywine Workshop, Philadelphia, PA)

13. *Para Don Pedro*, 1992, lithograph with chine collé, a/p, 22 x 30, (printed by Bill Lagattuta at the Tamarind Institute, the College of Fine Arts of the University of New Mexico, Albuquerque, NM), Jersey City Museum Collection

14. *¿Todavía Hay Boricuas?*, 1992, lithograph with chine collé, 14/22, 22 x 30, (printed by Veda Ozelle at the Tamarind Institute, the College of Fine Arts of the University of New Mexico, Albuquerque, NM)

15. *Colonia*, 1992, collagraph, lithograph, and serigraph with chine collé, 7/10, 22 x 30, (Printed by Susan Roscoe, assisted by Juan Sánchez at the Lower Eastside Printshop Inc., NYC)

16. *Colonia II*, 1992, collagraph, lithograph, and serigraph with chine collé, 9/15, 22 x 30, (Printed by Susan Roscoe, assisted by Juan Sánchez at the Lower Eastside Printshop Inc., NYC)

17. *Puerto Rican Warriors and the Queen of Sacred Hearts*, 1992, photogravure, etching, color laser prints with chine collé, a/p, 28 x 42, (printed by Paul Taylor and Peter Pettingill at Renaissance Press, published by Rhode Island School of Design and Renaissance Press, Providence, RI)

18. *Corazones y flores para Julia*, 1994, mixed media print with chine collé, 3/23, 22 x 29, (printed by Bill Haberman, NYC)

19. *Puerto Rican Prisoner of War*, 1994, mixed media print, 23/95, 21 1/4 x 29, (printed by Robert Franklin and Edwin Arroyo at the Brandywine Workshop, Philadelphia, PA)

20. *Confused Paradi(c)e* (diptych), 1996, mixed media print, 75/76, 41 1/4 x 30, (printed by Robert Franklin and Edwin Arroyo at the Brandywine Workshop, Philadelphia, PA)

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
3 0620 00629504 1

On the Wall

THE 1970S WITH THE
COMMUNITY MUSEUMS
IN NEW YORK CITY