

A todos aquellos con quienes he compartido las extensas jornadas de trabajo.
To all with whom I have shared long work days.

CHARLES

(Varios episodios)

JUANES-ALVARADO

AGUDAS

LLANAS

ESDRÚJULAS

Y SOBRESDRÚJULAS

y otras ingenierías)

Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías) es la publicación acompañante de ambas, la exposición homónima organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, y de *Charles Juhász-Alvarado: Complicated Stories (Sculptures and Written Testimonies, 1998-2008)* organizada por el Centro Cultural Exit Art de Nueva York. / *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)* is published to accompany both, the exhibition with that name, organized by the Puerto Rico Museum of Contemporary Art and Charles Juhász-Alvarado: *Complicated Stories (Sculptures and Written Testimonies, 1998-2008)* organized by Exit Art, the New York City cultural space.

Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC)
Edificio Histórico Rafael M. de Labra
Ave. Ponce de León, esquina Ave. Roberto H. Todd, Parada 18, Santurce
PO Box 362377 San Juan, Puerto Rico 00936-2377
12 de febrero-10 de mayo de 2009 / February 12-May 10, 2009
www.museocontemporaneopr.org

Exit Art
475 Tenth Avenue, corner of 36th Street
New York, NY 10018
17 de mayo-12 de julio de 2008 / May 17-July 12, 2008
www.exitart.org

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

ISBN: 978-1-81723-02-8

© 2009 de los textos los autores y Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico
© 2009 de las imágenes visuales y las obras de arte Charles Juhász-Alvarado

Impreso y encuadernado por Advanced Graphic Printing / *Printed and bound by Advanced Graphic Printing*

Esta publicación ha sido impreso gracias a la aportación de José Hernández Castrodad /
The printing of this publication is thanks to the generosity of José Hernández Castrodad

1	Educación sobre la contemporaneidad Marianne Ramírez Aponte Directora Ejecutiva Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico
5	<i>Este tipo de artista</i> Papo Colo (traducido del inglés) Ensayos críticos
7	<i>Charles Juhász-Alvarado: entre máquinas & maquinaciones</i> Lilliana Ramos Collado, Ph.D.
29	<i>Charles Juhász-Alvarado, limpiabotas extraordinario</i> Laura Roulet (traducido del inglés)
38	<i>Charles Juhász-Alvarado: la vocación utópica de la obra de arte</i> Deborah Cullen, Ph.D. (traducido del inglés)
48	<i>De agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas, Juhász-Alvarado en el MAC</i> Marimar Benítez
86	Descripción de proyectos
88	Créditos

2 *Polilla X200 (en cuarteto). 2006*

14 *SS: (Moscow). 2007-09*

22 *SS: (Prague). 2005-09*

26 *SS: (Washington, DC). 2004-09*

32 *Escala: (stop-over). 2006*

42 *Polilla renacentista. 2008*

Navaja, perico y más caballo... 2006

44

Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002

50

I-scream (Resist!). 2004-09

70

Biblioteca: (MAC/PR '09). 1998-2008

78

Educating Audiences about Contemporary Art 61
Marianne Ramírez Aponte
Executive Director
Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico

This Kind of Artist 63
Papo Colo

Critical essays

Charles Juhász-Alvarado: Between Machines and Machinations 64
Lilliana Ramos Collado, Ph.D.
(translated from Spanish)

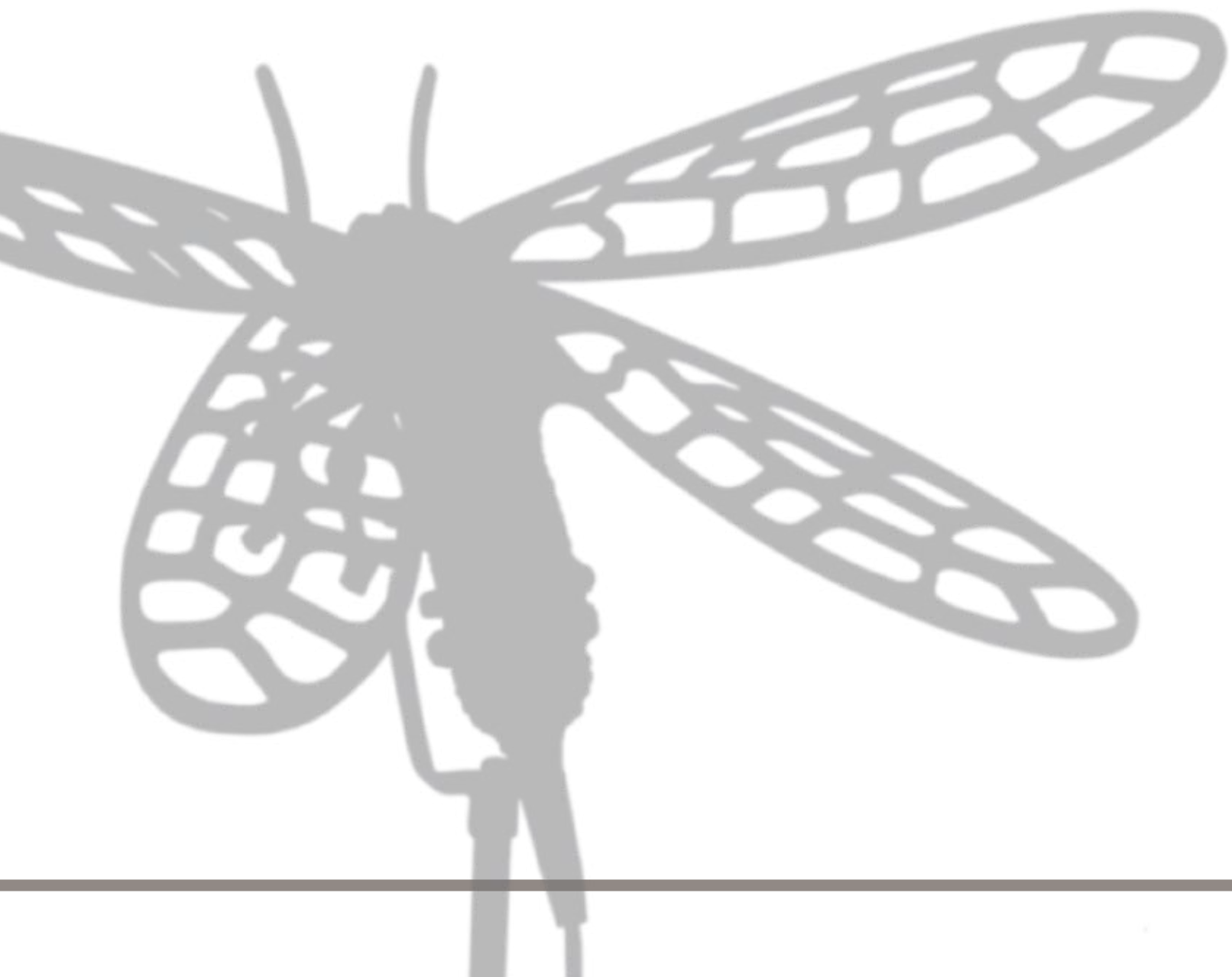
Charles Juhász-Alvarado: Shoe-Shiner Extraordinaire 76
Laura Roulet

Charles Juhász-Alvarado: The Artwork's Utopian Vocation 80
Deborah Cullen, Ph.D.

De agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas, Juhász-Alvarado at the Puerto Rico Museum of Contemporary Art (Museo de Arte Contemporáneo, MAC) 84
Marimar Benítez
(Translated from Spanish)

Project descriptions 86

Credits 88



¿Educar sobre la contemporaneidad? Ése es el norte que rige nuestra gestión en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC) y lo que me llevó a organizar una exhibición del artista Charles Juhász-Alvarado. Aunque ésta no es una labor que se logra con una sola exhibición, sino mediante un esfuerzo sistemático para entramar una compleja red de condiciones y posibilidades, estoy convencida de que la obra de Juhász-Alvarado posee características claves que definen la contemporaneidad y que revelan con perspicacia los cambios que experimenta la identidad puertorriqueña. *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)* se convierte en un poderoso recurso para dialogar sobre los sistemas de creencias, valores y representaciones al margen del discurso oficialista propuesto en las fuentes esenciales de estudio de la historia del arte puertorriqueño.

Juhász-Alvarado mira simultáneamente hacia el pasado y hacia el futuro, asumiendo las contradicciones y debates de su tiempo con gran ludismo y sagacidad. Su tendencia a elegir la instalación y el performance como medios efectivos para crear experiencias de gran teatralidad e interactividad reconoce la pertinencia de la “audiencia” y del cuerpo humano como lugar del deseo y de la identidad. El artista comparte la idea de que la creación de significado es un proyecto colectivo. Las múltiples direcciones de su obra –la apropiación de imágenes artísticas, la incorporación de referencias históricas y la invitación a otros artistas a crear dentro de sus proyectos, además del recurso a tecnologías digitales de reciente creación para manipular imágenes fotográficas y sonido, y

la multiplicidad de referencias y medios que maneja en cada una de sus obras– destacan su interés en los desarrollos del arte y en aprehender y comprender la cultura híbrida que lo nutre. Como mucho del arte contemporáneo, las obras de Charles Juhász-Alvarado no tienen un único mensaje, simple y directo: son extremadamente complejas e incitan al observador a hacer conexiones, a hacerse preguntas sobre sí mismo y a reflexionar sobre el mundo.

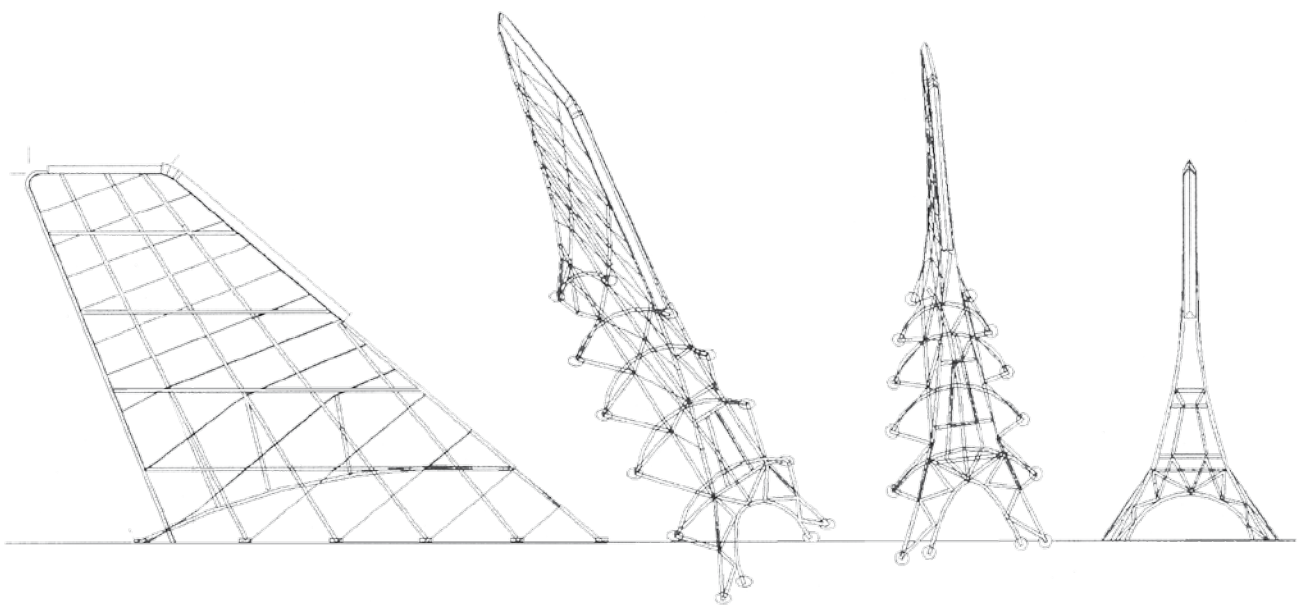
Una obra tan rica en posibilidades y contextos nos motivó a celebrar un variado programa de actividades paralelas –recorridos guiados, seminarios, conversatorios– para los cuales convocamos a profesionales y creadores versados en temas como la música, la literatura, la filosofía y la historia. El público nutrido y dinámico que asistió constituye hoy una base fortalecida para las actividades futuras del Museo. Con proyectos de esta calidad, el MAC sella su compromiso de traer a sus públicos lo mejor y más retante del arte contemporáneo.

El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico agradece su colaboración a los individuos y empresas que hicieron posible la presentación de la exhibición y la publicación de este catálogo, muy especialmente a José Hernández Castrodad, auspiciador principal del proyecto. Así también reconocemos la contribución de los amigos Ana Rosa Rivera, Lilliana Ramos, Ivette Fred, Néstor Barreto, Simon Bayertz, Fabián Vélez, Marimar Benítez, Laura Roulet, Deborah Cullen, Teo Freytes, Antonio J. Ramírez Aponte y Papo Colo de Exit Art, quienes aportaron al proyecto en distintas áreas. Por último en orden, aunque no en importancia, gracias al personal del MAC, que con su dedicación y entusiasmo demostró una vez más que con poco podemos hacer mucho.





Polilla X200 (en cuarteto). 2006



* Texto para la exposición
Charles Juhász-Alvarado:
*Complicated Stories (Sculptures
and Written Testimonies, 1998–
2008)*, 17 de mayo a 12 de julio
de 2008, Exit Art, Nueva York.

Su talento es inexorable; no concibe planes comerciales ni conflictos de intereses. La capacidad de crear algo nunca visto es una singularidad que a veces se paga con la inconciencia. Este tipo de artista es lo opuesto a los bombos publicitarios, al *hype*, un creador en lenta soledad, con un vacío que circula en cada decisión y en la voluntad de anular cualquier obstáculo. Construye relatos que abrazan la historia y el futuro de la historia.

Este artista está en equilibrio con su potencial; Charles Juhász-Alvarado está en su apogeo. Hay un americanismo total en sus resultados, un híbrido estado de insectos, ídolos y sucesos insertados en una arqueología tropical en la cual ciencia, botánica, literatura, aerodinámica e historia política se manejan con metal y madera. Este tipo de artista lleva una marca interior, un talante esencial que lo hace indigerible, un renegado, un rebelde con muchas causas, un artista que boxea con la sombra de la historia, de su propia historia.

La exposición *Complicated Stories* es un mapa tridimensional donde la ruta está

marcada en múltiples direcciones, una isla laberinto donde incomprensibles diseños de dependencia e independencia se contraponen al poder de un imperio y, por acuerdo mutuo, se hace Arte. La visión no identificable de su estilo, la complejidad de interpretación y la inteligencia de su razonamiento hacen que su obra escape a toda clasificación.

Esta exposición, con sus muchos niveles, está en control de sus complicaciones. Y al igual que el lugar de donde proviene, San Juan, el artista compone una utopía cada día y la hace funcionar. Esta obra redefine la excepcional posición de una mente radical que narra relatos extremos haciéndolos lúdicos y literarios, individuales y participatorios, artesanales y cerebrales, creando en un entorno local y pensando en forma global.

Charles Juhász-Alvarado es un innovador de la escultura contemporánea y un artista necesario en la historia cultural de la isla de Puerto Rico. Con esta exposición, Exit Art ahora lo presenta al público de Nueva York.



Jardín alado; jardín en tránsito. 2004-06. Vista aérea del proyecto durante su construcción en Salinas, Puerto Rico.



CHARLES JUHÁSZ-ALVARADO: ENTRE MÁQUINAS & MAQUINACIONES

Lilliana Ramos Collado, Ph.D.

El ambiente habitual tiene un estatus ambiguo: lo funcional se deshace sin cesar en lo subjetivo, la posesión se mezcla con el uso, en una empresa de integración total que siempre fracasa. La colección, por el contrario, nos sirve de modelo: es en ella donde triunfa esa empresa apasionada que es la posesión, es en ella donde la prosa cotidiana de los objetos se convierte en poesía, discurso inconsciente y triunfal.

—Jean Baudrillard, *Sistema de los objetos*



¿Qué tienen en común un cajón de limpiabotas y un camión blindado de la Wells Fargo? Constituirse como “estuches” de sentido. Bibliotecas culturales. Colecciones. En la exposición titulada *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)*, sita en las salas del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, este artista, mostrando un dominio meticuloso del arte de la instalación, nos invita a visitar su abigarrado repertorio de objetos que se constituyen en un insidioso archivo de intuiciones, argumentos, investigaciones, bitácoras de viaje y protestas. Sostenidas en la pesantez de un exceso cuidadoso, las instalaciones de Juhász-

Alvarado nos abren la puerta a un imaginario metafórico que nos coloca en el aquí y el ahora de un artista que vive con intensidad su realidad puertorriqueña.

Son varios los elementos que dan continuidad a esta exposición. Primero que nada, la “biblioteca”. Echando mano de la libertad artística que el arte de la instalación propicia —por su aspiración totalizante y exhaustiva, por su contundente oferta sensorial, y, sobre todo, por su recurso constante a prácticas ajenas al mundo tradicional del arte¹—, Juhász-Alvarado aprovecha cada objeto como vestigio significativo de un hito en la historia contemporánea de Puerto Rico, entrelazada con hitos en la historia personal del artista. Cada

¹ Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel (2003): 25.



instalación es un *archivo de cuentas sociales* que le permite *ajustar cuentas con la historia*, cuyo ajuste se da, precisamente, en el modo de organizar el archivo como un careo constante entre narrativas colectivas y personales.

El afán archivístico de Juhász-Alvarado —que tiene su emblema en la sala que tituló *Biblioteca*, y que contiene carpetas con el historial del desarrollo de varias de las piezas incluidas en esta exposición— se traviste de un *exceso* de objetos, cuyas sintaxis potenciales —que exigen la participación constructiva y constante del espectador— dan la impresión de que el artista ha sido exhaustivo en la presentación de su propuesta, o que la exhaustividad misma, como actividad cognoscente, es el propósito de estas obras. En las instalaciones, este exceso se manifiesta de dos formas: primero que nada, en la minuciosa exquisitez artesanal en la construcción, pulida y acabada (de hecho, *lujosa*), de cada objeto y en la variada riqueza de sus materiales (naturales y artificiales) que van desde objetos decorativos hasta *objets d'art*. Y en segundo lugar, en la abundancia documental de cada pieza: cada uno de los objetos que forman cada instalación tiene algo importante que decir en sí y en las relaciones que pueda establecer con los demás elementos de la pieza. Cada instalación incluye *demasiado*, y representa así el exceso torrencial de *lo real*. Ante el chorro inacabable de la oferta del entorno, la propuesta de Juhász-Alvarado riposta con instalaciones que nos tupen la mente y los sentidos. Este exceso reverbera en los juegos de escala de las piezas presentadas.

Y es el juego de la escala otro de los elementos vinculantes de esta exposición. Oscilando entre la desmesura de lo gigante y la nítida contención miniaturista de la maqueta, los objetos que apuntalan las instalaciones de Juhász-Alvarado constituyen igualmente monstruos y prodigios al proponer una teratología² de la contemporaneidad isleña. Polillas-como-aviones y cajones-de-limpiabotas-como-cabañas comparten las salas del museo con maquetas acrílicas de aviones y pequeños planos del aeropuerto Luis Muñoz Marín. Una paleta de mantecado tamaño gigante sirve de podio a una miniatura del Mount Rushmore: el aumento en escala de la paleta de helado corresponde a la reducción de escala del pluscuamfamoso monumento nacional norteamericano. Al adjudicarle a cada objeto la escala que no le corresponde, exalta la paleta de helado y denigra el monumento histórico. Se construye así un híbrido monstruoso: *el anti-monumento como prodigio*. Mediante la escala, que nos obliga a atender los detalles del objeto, podemos apreciar la “ingeniería” conceptual de las piezas de esta exposición.

De hecho, el interés en las máquinas (o “ingenierías”) es otro de los elementos que enlazan las piezas de esta exposición. La “máquina” acoge no sólo la idea usual del mecanismo que podemos

accionar mediante palancas o interruptores (como la caja del limpiabotas con su enorme palanca para inclinar el pie del cliente, o los mapas electrificados que trazan el movimiento del camión de la Wells Fargo en el famoso ataque por parte de los Macheteros en 1983), sino la idea misma de *maquinación* como acto insidioso de subvertir acciones y contenidos mediante narrativas tendenciosas. En este sentido, el título de la exposición es absolutamente atinado: es el discurso artístico (la *ortografía* correcta de cada elemento y la *sintaxis* que ordena los objetos en cada instalación) lo que le permite al artista maquinarse en contra de la “historia oficial” y transmitir suprotesta política. Estas maquinaciones se desplazan también entre lo personal (como la genealogía de la familia Juhász, narrada en unas hojas sueltas que son parte de la instalación *SS*) y lo colectivo (como las enormes tarjetas postales que, desde la pared, nos relatan las historias de personas que han tratado de burlar la vigilancia de la aduana y tomar el avión llevando consigo “frutos prohibidos” en la instalación titulada *Jardín de frutos prohibidos / Zona Franca*).

El humor es el cuarto elemento, que me parece fundamental porque siempre ostenta la fragilidad del sentido y su capacidad latente para manifestarse en formas desestabilizantes como la parodia y el chiste, siempre echando mano de la paradoja y nunca resolviéndola. Como sabemos, tanto la parodia como el chiste se construyen como el salto inesperado entre dos conceptos o contextos, cuyo salto provoca un choque ideológico radical que cuestiona la forma tradicional de pensar, y que nos obliga a echar nuestro pensamiento por rutas inéditas al son estrepitoso de la risa. Es significativo que las instalaciones de Juhász-Alvarado ostenten todos los elementos de lo cómico que reseña Henri Bergson en su famoso tratado (publicado en 1899) sobre el tema de la risa: nos reímos del automatismo maquinal, de la deshumanización, de la deformación caricaturesca (en términos de escala, por ejemplo), de los juegos de palabras que constituyen caricaturas discursivas (“sobreestrújulas”...). La risa, según Bergson, debe tener una significación social que invite a la participación colectiva y a la complicidad, y siempre implica un distanciamiento que acalla la emoción e interpela a nuestra capacidad pensante³. De ahí que la parodia sea tan excelente instrumento de crítica social. En las instalaciones de Juhász-Alvarado, sólo hay risa si es “sesuda” y “cómplice”.

Sigmund Freud asocia el chiste con el sueño⁴. Al “trabajo del sueño” corresponde, en la vigilia, el “trabajo del chiste”, que florece en el desconcierto que provoca la desfamiliarización del *status quo*. Si seguimos a Freud, podríamos afirmar que el chiste desinfla la utopía impuesta por el superego social: el chiste propone una desconcertante contra-utopía. Y es ése otro de

² Teratología es el estudio de los prodigios, también considerados monstruos porque su característica principal es que son visibles, que se “muestran”. Debo esta intuición al poeta y diseñador gráfico Néstor Barreto, quien la propuso en un conversatorio reciente sobre Juhász-Alvarado en el Museo de Arte Contemporáneo, el 26 de febrero de 2009, con motivo de la exposición *Agudas, Illanas, esdrújulas y sobreestrújulas (varios episodios y otras ingenierías)*. Ver, además, Ambroise Paré. *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela (1993).

³ Henri Bergson. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada (2003).

⁴ Sigmund Freud. *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas VIII*, Buenos Aires: Amorrortu (1993):18-85.

los elementos vinculantes de esta exposición: la isla de Puerto Rico, un hospitalario Jardín del Edén según los anuncios de Turismo y Fomento Industrial, se convierte en un “Jardín de Frutos Prohibidos”. La utopía del valor del dólar expresada en la ostentación de poder del Mount Rushmore se contrapone a la utopía del verde platano que cobija la casita de Filiberto Ojeda en la maqueta titulada *Te amaré...* colocada en la misma sala de la instalación *I-scream (Resist!)*. El verde caliente del trópico natural se opone al verde frío del dólar guardado en el ambiente helado del camión de la Wells Fargo, que se traviste de camión de “heladólares”. Que no nos extrañe que ese verde platano sea otro de los “frutos prohibidos”...

Mediante su “mal de archivo”⁵, su exceso lujoso y exhaustivo, su juego de escala, su interés en la máquina y en la maquinación, su humor desestabilizante, y su creación de contra-utopías, Juhász-Alvarado interpela y cuestiona nuestra situación política actual, y explora nuevas formas y técnicas de construcción y representación políticamente concienciadoras, mientras nos advierte, como quería Walter Benjamin, que el artista sólo es pertinente si incide en cada aspecto del medio artístico⁶. Para Juhász-Alvarado — como para Benjamin —, el verdadero arte transforma los materiales, las prácticas, los contenidos y las intenciones del medio artístico, además del papel mismo del artista; y al operar estas transformaciones, interpela a un público también transformado en su conciencia del entorno. Exploremos algunas de las instalaciones incluidas en *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobresdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)* para profundizar en nuestras intuiciones.

Archivos

Entendemos por “archivo” el conjunto organizado de documentos producidos o recibidos por una institución, y preservados para sus propios fines memoriales. En tanto es la institución la que decide qué preservar y qué desechar, el archivo es singularmente ideológico, siempre constituido por un poder hegemónico. A este archivo institucional, usualmente constituido por documentos en el sentido usual, la nueva historiografía le ha ido añadiendo objetos que fungen de documentos “no intencionados” que también nos hablan acerca del pasado. La redefinición misma de lo que constituye un “documento” ha permitido el cuestionamiento cada vez mayor de la veracidad de los archivos institucionales — que solían considerarse “monumentos memoriales” — para proponer, con frecuencia cada vez mayor, una mirada crítica que promueve la idea de archivos “anti-monumentales”.⁷

Juhász-Alvarado enmarca su exposición entre dos “archivos”: la instalación titulada *SS*, y la titulada *I-scream (Resist!)*. En la primera, que ha exhibido en varias exposiciones, el artista elabora su genealogía familiar como la secuencia de apropiaciones culturales que oscilan entre el individuo Charles y la “tribu” Juhász. Los viajes de la familia desde su origen húngaro hasta llegar a Puerto Rico se narran paralelamente a los objetos culturales que esta instalación ha ido adquiriendo durante los viajes del artista como limpiabotas metafórico. De la exposición original en Washington, D.C. (2005), surgen los retratos de las “primeras damas” norteamericanas ejecutados en betún. De las visitas de la instalación a la

⁵ La frase es de Jacques Derrida. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta (1997).

⁶ Walter Benjamin. “El autor como productor”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus (1990): 125.

⁷ Resumo las propuestas de Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. México: Siglo XXI (1996): 802-816.



SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detalle de retratos de las primeras damas estadounidenses.

República Checa, quedan fotos de las actividades del limpiabotas. De su visita a Rusia, queda el huevo *Fabergé* gigante y el retrato ecuestre de Catalina la Grande, de Virgilius Erichsen. Estos “hallazgos” son contrapuestos a elementos culturales de la historia de Puerto Rico. Un retrato de Aníbal Acevedo Vilá constituye el reverso cómico de las primeras damas embetunadas, y la Catalina rusa sirve de comentario a la aristocracia criolla representada en *La dama a caballo* de Campeche, ambos contenidos en la gigantesca caja del limpiabotas que se ha convertido en una especie de álbum o valija de viaje. Por fuera de la caja, vemos un pájaro carpintero saliendo de un huevo igualmente gigante, ya que no *Fabergé* (¿Una alusión afrancesada —“*faber je*” o “fabricador yo”—al *homo faber* latino: al hombre que fabrica, que construye, que inventa? ¿A Juhász-Alvarado, el artífice?).

La pieza final, *I scream (Resist!)* propone, desde distintos elementos, el archivo exhaustivo del ataque de los Macheteros al almacén de la Wells Fargo en 1983. El camión blindado, parodiado en la forma híbrida de un carro de mantecado, expende “dólares” y ofrece al paladar del “pueblo” cucharitas de madera que llevan impresos algunos hitos de la historia de la dependencia/independencia de Puerto Rico. La idea del helado “derretido” al calor de las luchas de izquierda provoca la monumentalización de una paleta de helado que, al derretirse, revela las efigies de los presidentes americanos

representados, no a la escala monumental en Mount Rushmore, sino en la escala minúscula de una gigante paleta de mantecado. En las paredes vemos mapas electrificados con la ruta del camión blindado. Al calentarse, se deshuelan los dólares como paletas engañosas. El hilo metafórico que los une es el impulso disolvente del calor que deshíela los dulces y helados dólares hasta deshacer el monumento que constituyen los billetes mismos que ostentan los rostros de estos presidentes. El dólar deviene el documento que desmonumentaliza el valor heroico de estos presidentes convertidos en “rico” (costoso) mantecado. Al calor de la lucha, el *ice cream* deviene *I scream*. En esta pieza, resistir los carbohidratos de la paleta constituye una acción de resistencia política.

Es curioso que el camión blindado, reproducido a escala normal, se vea gigante, y que el cajón del limpiabotas a escala normal nos parezca minúsculo. Ver las piezas en sucesión nos da la clave de las historias: Juhász-Alvarado va del archivo personal de artista y heredero de una familia en sus bitácoras de viaje, al archivo colectivo de la memoria político-histórica, recogiendo los documentos para apuntalar ambas historias. El viaje del camión blindado de la Wells Fargo, ese viaje que se reproduce en mapas embadurnados de carbón que se calientan al accionar esta máquina de subversión política, es el viaje de la concienciación colectiva desde la ingestión acrítica del dólar hasta el rechazo de ese falso valor.



Jardín de los frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002
Detalle del público sobre la plataforma acojinada.

Monstruos y polillas

El gigantismo en el arte suele deberse al deseo de manejar la mayor cantidad de materia posible, de ocupar todo el espacio y de llevar la obra a dimensiones sobrehumanas. A la intemperie, en el contexto urbano, la desmesura material de la obra puede pasar por “normal”, pero en la sala de un museo, cuando el espacio deliberadamente sofoca la obra y obliga al público apretarse contra la pared, y a pulularla con cuidado de no tocarla (ojo, en el museo, no se toca...), el gigantismo nos expulsa de la sala. Gran parte del público se deja impresionar por la gran escala de una obra. Pone de relieve sus detalles, sus mecanismos, su singularidad portentosa (una piensa en los objetos cotidianos monstruosos de Claes Oldenburg: su palaustre, su pinche de ropa, su enchufe). Pero lo cierto es que sabemos en el fondo que esto que vemos gigante es en realidad pequeño, y así no podemos separar lo mayúsculo de lo minúsculo. Ambos estados forman un *continuum* semántico que nuestro artista diestramente sabe manejar para beneficio de sus propuestas.

En las piezas de Juhász-Alvarado, el gigantismo va acompañado siempre de su opuesto: la versión en maqueta, el mapa, el plano de una región en miniatura. Por eso es importante hablar, no de la escala, sino del *juego* de escala. Este juego es esencial a las propuestas políticas del artista. Por ejemplo, el contraste entre el gigante cajón de limpiabotas y el que se presenta en una

esquina a tamaño natural nos obliga a detenernos en los detalles de su curioso mecanismo, y nos inspira a meditar —viendo el contenido de la versión gigante— en los misterios que encierra el cajón a escala normal. Al contraponerlos, ambos devienen monstruosos: uno por la idea misma de la desmesura, el otro porque su pequeñez resulta ahora desasosegante, imposible.

Del mismo modo ocurre con la instalación titulada *Polilla renacentista*, inspirada en las máquinas curiosas de Leonardo da Vinci, quien, en sus múltiples bocetos añadió el cuerpo humano mismo a su repertorio de máquinas. La polilla-máquina de Juhász-Alvarado está hecha de modo que un ser humano pueda ponérsela como una especie de exoesqueleto para volar al modo de las polillas. Pero esta instalación tan llamativa, en su aparente sencillez de máquina gigante, nos permite comprender mejor la instalación inmediatamente anterior, titulada *Escala (stop-over)*, en la cual varios cuerpos humanos forman parte de una máquina de fútbol en la cual lo atlético del juego de pelota, y lo militar del contexto en que fue presentada originalmente en Singapur (una vieja barraca de soldados) se conjugan en una suerte de paradoja. Tanto la polilla “renacentista” —que, según la *plaquette* explicativa de la próxima pieza, *Polilla X200 (en cuarteto)*, digiere la madera gracias a un organismo que lleva en el vientre— como las figuras tainas —cuyos vientres contienen pequeñas tallas de divinidades monstruosas que



Polilla renacentista. 2008. Detalle de la estructura de la 'máquina melódica'.

probarán ser tan corrosivas como el mecanismo digestivo de la polilla— son cuerpos dobles que contienen en sí una semilla de destrucción. Es decir, de los jugadores de pelota taína con dioses en el vientre, pasamos a la polilla voladora que puede accionarse por una persona para volar (de hecho, al ubicarse el *rocketeer* renacentista en el vientre del aparato), y luego pasamos al cuarteto de polillas cuyo proceso digestivo se vuelve palmario. Así, la escala nos permite observar el mecanismo e imaginarnos el rejuego ideológico entre lo gigante y lo minúsculo. La propuesta política que captamos al leer estas tres piezas en sucesión es compleja, pero evidente.

Vale señalar que las dos piezas de polillas prodigiosas incluyen una banda sonora, creada por Fabián Vélez, cuya mezcla de sonidos da la impresión de contener unos sonidos dentro de otros, aludiendo todos al extraño lenguaje y a los ruidos intestinales de estos curiosos mecanismos polillosos.

Humor, subversión y contra-utopía

Quizás la obra más notable de la exposición sea la instalación titulada *Jardín de frutos prohibidos / Zona Franca*. Esta obra enorme, casi enciclopédica, dedicada a lo que es, realmente, una *Zona Hipócrita* (y no “franca”) funde en sus elementos una alegoría de la isla que parodia la utopía del Jardín del Edén y la revela como un jardín

paradójico: el jardín de frutos prohibidos. El puestito de souvenirs, con sus t-shirts alusivas, con sus tarjetas postales de la Isla del Encanto—que aquí se limita al no-lugar que es cualquier aeropuerto, en especial el Aeropuerto Luis Muñoz Marín— contrasta con el humor negro de las historias representadas en los cartones de las paredes en los cuales diversos individuos caribeños tratan de abordar el avión hacia diferentes destinos mientras llevan consigo los frutos que el Departamento de Agricultura Federal prohíbe expresamente.

La pieza funde la idea de “fruto” con la idea de “cuerpo”, y así los cuerpos caribeños se manifiestan tan prohibidos (y no confiables) como la yuca, la malanga, el mangó y la guanábana. Nos encontramos rodeados de temibles serpientes anaranjadas pintadas como zócalos de la instalación en un jardín maléfico, habitado por figuras diabólicas, que nos instan a comer los frutos prohibidos. Sin olvidar que se trata del bíblico fruto prohibido, que no es otro que el fruto del árbol del conocimiento, el cual (no lo olvidemos) le ganó a Adán y a Eva la pérdida del Paraíso...

Los relatos en los cartones de pared presentan historias delirantes en las cuales los personajes tratan de burlar la vigilancia federal, siempre ofreciendo sus cuerpos como tentación (guanábanas, gandules frescos, ajíes picantes...) o como espacio de ocultamiento (la batalla por los quimbombós). Cada uno es amenazado con la autoridad de los federales y casi todos



Vista de la apertura de *Complicated Stories: Sculpture and Written Testimonies 1998-2008*. Exit Art, Nueva York.

son desprovistos de sus frutos prohibidos. Los frutos prohibidos no pueden viajar, y los cuerpos prohibidos pueden hacerlo sólo si se allanan a la ley federal o si ocultan su fruto.

El encierro de este “paradisos” (que en persa antiguo quería decir “jardín murado”) puede verse en un mapa-como-cama cuyos cómodos cojines o almohadones nos refieren al Jardín de las Delicias del Bosco. Lo sobrevuela un avión transparente que lleva en la cola la silueta del mismo tipo de soldaditos que caen en paracaídas sobre el puesto de souvenirs, que ahora comprendemos se corresponde con el aeropuerto y sus cómodos cojines. Los souvenirs no son otra cosa que el relato ideológico que define a un Puerto Rico paladeable a las autoridades federales, con sus coloridas t-shirts (no olvidemos que la t-shirt fue adoptada como ropa interior militar por el Ejército de los Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial...) y sus coloridas tarjetas postales. La banda sonora de Fabián Vélez es igualmente reveladora: a una melodía *funky-groovy* se le oprime el sonido gutural de voces que hablan en *otro* idioma, quizás el lenguaje del Otro (las serpientes que patrullan los muros del jardín, quizás los insectos tropicales, quizás el rumor craneano de los pasajeros desafiantes), o quizás el lenguaje *otro* de los paracaidistas o de los oficiales de aduana (quienes son los verdaderos extraterrestres en este jardín extravagante)...

Que no nos extrañe que esta pieza sea la antesala de *Te amaré...* obra dedicada a Filiberto Ojeda constituida por una pequeña maqueta que representa la casita del héroe independentista protegida bajo una mata de plátano mucho más grande que ella. *Te amaré...* funde la idea del fruto prohibido con la de cuerpo prohibido, con enorme urgencia política. La muerte del patriota a manos de los federales manifiesta, de forma dramática, cuán atrapados estamos los puertorriqueños-caribeños en nuestro jardín y cuán prohibidos están nuestros cuerpos y nuestros frutos. De ahí la importancia culminante de la pieza final *I-scream* (Resist!). La lucha metafórica final ocurre en un Mount Rushmore que se derrite por el calor de los cuerpos-frutos prohibidos.

No olvidemos que cada persona del público que entra en la sala de los frutos prohibidos pasa por un puente de detección que siempre silba en señal de que cada uno de nosotros lleva en sí algún objeto (o fruto) prohibido. Todos los que ganamos acceso a este extraño paraíso somos sospechosos de portar lo ilegal, lo malo, lo punible por la autoridad. Todos participamos de la prohibición: todos somos *cuerpos* prohibidos.

Ocurre, entonces, que nuestra utopía no es otra que la contra-utopía del Jardín del Edén, oferta frutal excesiva en sabores y colores y pegajosidades, como bien reseña la jefa de la aduana federal cuando trata de imitar el lenguaje caribeño para exaltar nuestras frutas y paralizar la protesta de los viajeros molestos por las

prohibiciones. La parodia de nuestro Edén *no es* nuestro Edén, sino aquel que fabricaremos más allá del mapa carbonizado del camión de la Wells Fargo. La exposición acaba, entonces, al calor del grito de protesta.

Un comentario final

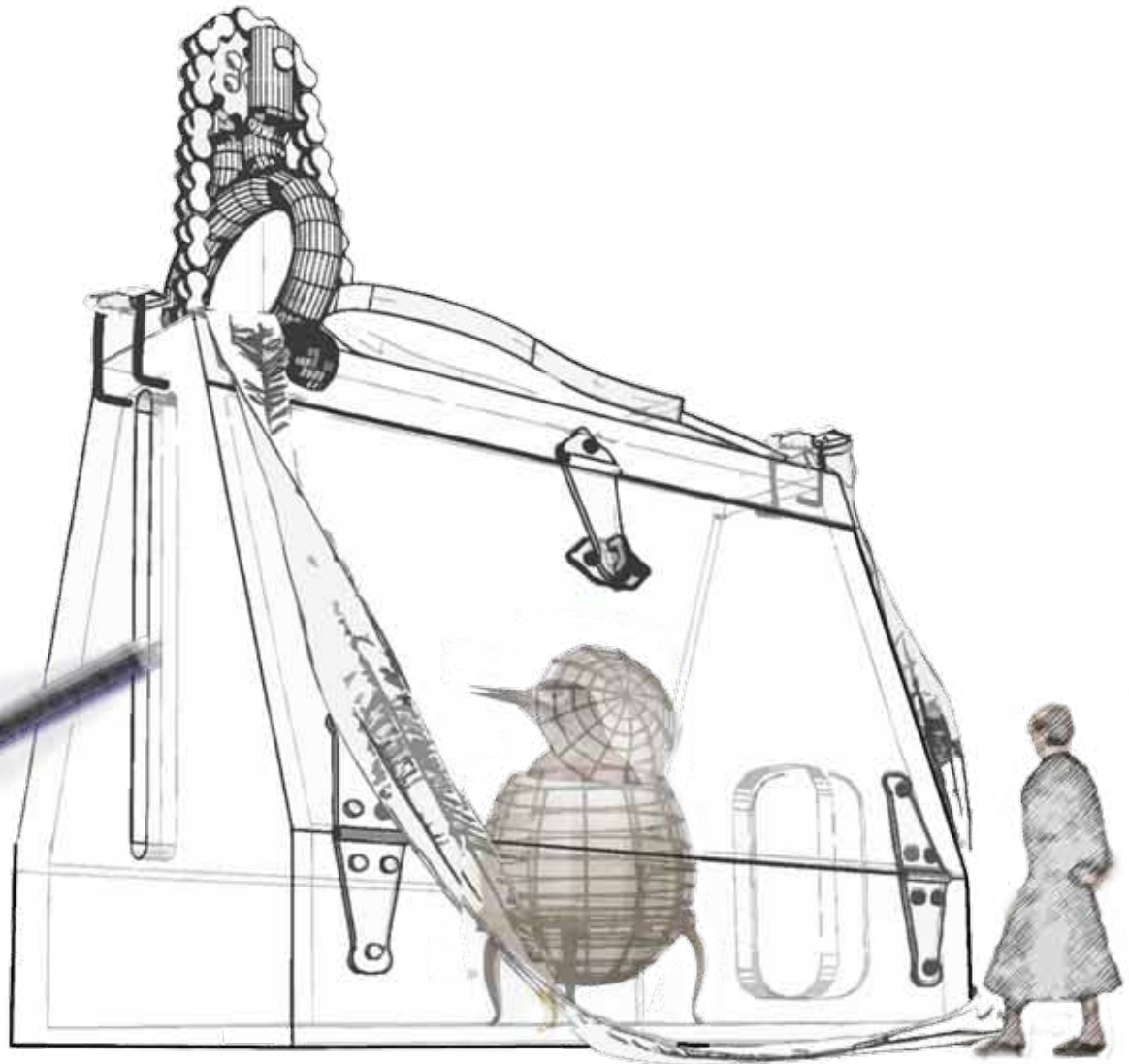
La exposición *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas: (Varios episodios y otras ingenierías)*, realizada a base de una serie de instalaciones individuales, está organizada en una sintaxis apretada para construir una instalación mayor, cuyas partes o “capítulos” proponen una narración en la cual el artista nos expone su método de trabajo por acumulación cultural (elemento que se propone como “hereditario”), pasando por la formación del cuerpo atlético, aguerrido y eficiente del puertorriqueño *digestivo* y *corrosivo*, a una descripción alegórica de la isla como jardín prohibido y su necesaria liberación.

En este sentido, el diseño de sala y el ordenamiento de las obras del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico para la presente exposición son muy diferentes de los realizados para la exposición de estas mismas piezas en Exit Art (NY) en 2008. No sólo las piezas individuales han evolucionado substancialmente añadiendo nuevas experiencias y la substantiva *amplificatio* conceptual de cada una, sino que el uso del espacio de sala ha cambiado radicalmente, sugiriendo así nuevos contenidos. En Exit Art, el espacio ocupado por las piezas carecía de divisiones, y el público podía ambular erráticamente de una pieza a la otra, sin orden narrativo alguno. La exposición del MAC, al establecer una cuidadosa ruta de visita en la sucesión de salas, insinúa un orden en la argumentación ideológica que entiendo es un aporte importante al significado conjunto de la exposición en tanto lo vuelve más intencionado y profundo, además de crear un retrato nítido de las capacidades y talentos artísticos, narrativos e ideológicos de Juhász-Alvarado.

La adición de la *Biblioteca* como pieza final culminante dramatiza cuánta reflexión ha invertido el artista en crear un *cosmos* (en griego, “orden”), el orden de una “colección” apasionadamente atesorada. Se trata de una colección razonada en la cual, como dice Baudrillard en la cita de epígrafe, “la prosa cotidiana de los objetos se convierte en poesía, discurso inconsciente y triunfal”. Se trata del triunfo del sentido (del *nuevo* sentido) sobre el sinsentido (el *viejo*, tradicional sentido). No hay nada que sobre o que falte aquí, a pesar de la impresión inicial de que la exposición es excesiva y abigarrada. Los elementos vinculantes que propone el orden de la exposición en el MAC propician una lectura compleja y retante que nos permite ver cuánta investigación y cuánto cuidado ha puesto el artista en la meticulosa composición de su magno argumento político-estético.



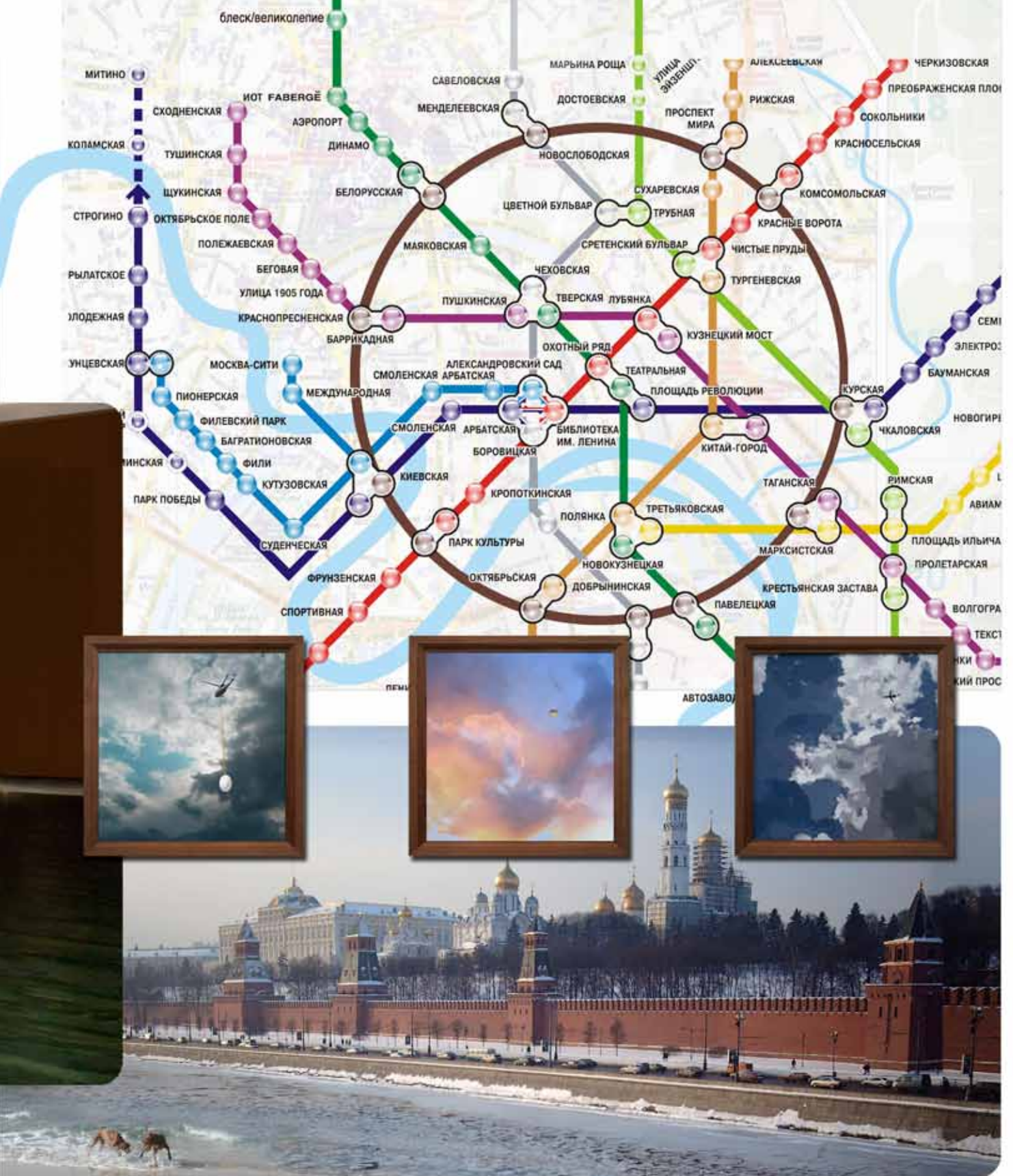
SS: (Moscow). 2007-09. Vista del 'bombo frotador'. Al fondo, detalle de las primeras damas estadounidenses del proyecto SS: (Washington, D.C.).



378 РОССИЯ 378
КИЕВ
23 02 07 8 <
378 ШЕРМАНЬКО 378



SS: (Moscow). 2007-09. Vista del acceso al interior alfombrado e iluminado que acoge la colección de espejos, pinturas y esculturas. Al fondo detalle de SS: (Washington, D.C.).



SS: (Moscow). 2007-09. Detalle de tres de las obras de la colección de pinturas que configura el interior de la gran caja de limpiabotas. Acrílico sobre tela.



SS: (*Moscow*). 2007-09. Detalle de una de las obras de la colección de pinturas que configura el interior de la gran caja de limpiabotas. Acrílico sobre tela.



SS: (*Moscow*). 2007-09. Vista del interior alfombrado, del pájaro carpintero rodeado de pinturas y las herramientas del limpiabotas (a la izquierda).







SS: (Moscow). 2007-09. Detalle de la colección de fotografías autografiadas y subtituladas en ruso.



SS: (Moscow). 2007-09. Detalle de 'Damas a caballo', una de las obras de la colección de pinturas que configura el interior de la gran caja de limpiabotas. Acrílico sobre tela.





LETIŠTĚ - RUŽYNĚ

100

119

179

225

254

8

PODBABA

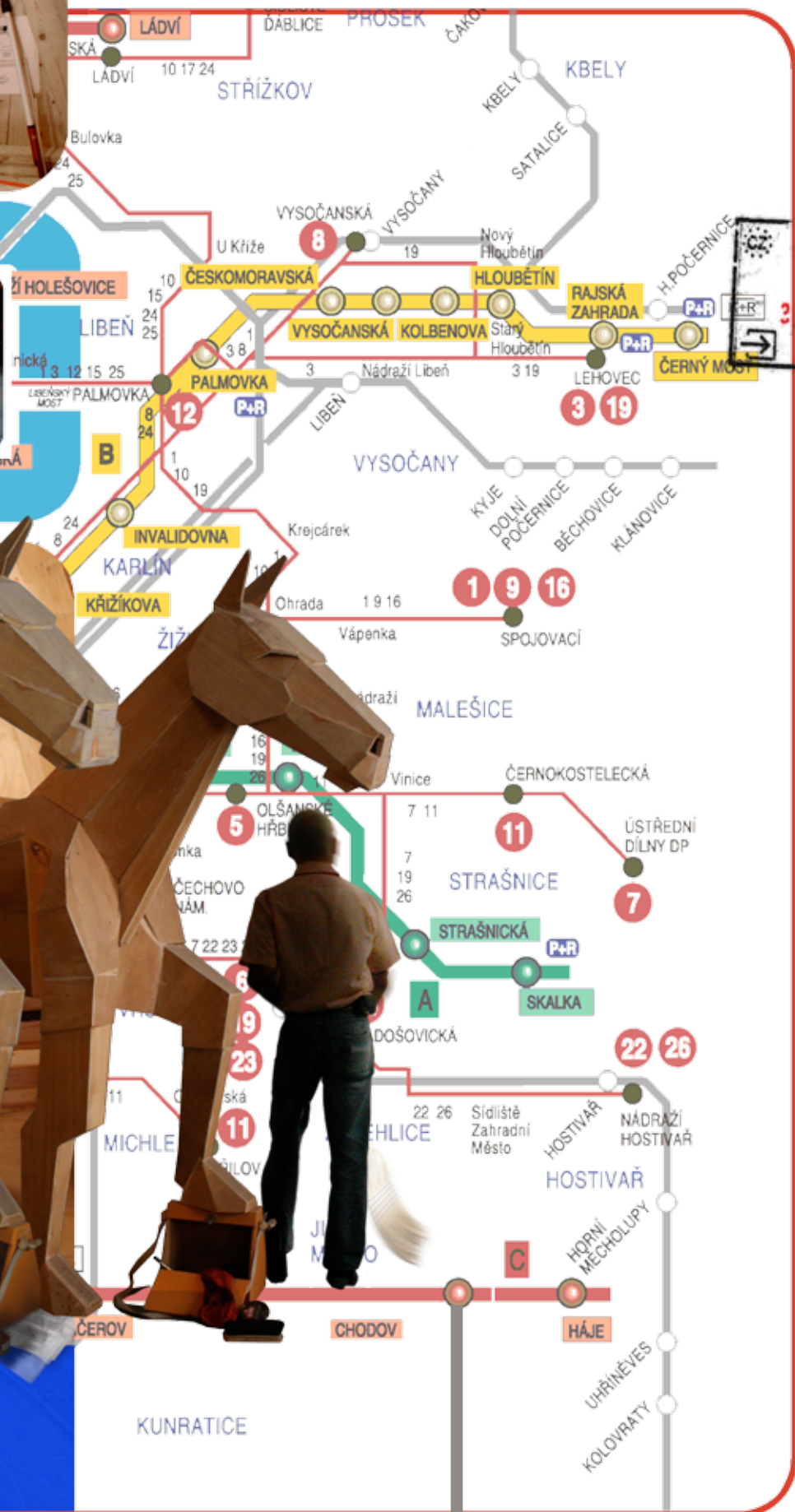
DEJVICE

DEJVICKÁ

BUBENEČ



SS: (Prague). 2005-09. Detalles del proyecto.



Six family anecdotes told by the foreign shoe-shinner while at work in the streets of the city of Prague.

I.

When our grandfather Karoly was a young boy he would often go to play with his friends in a small park in Debrecen, Hungary. At the time, one of their favorite games was to hand capture an oblivious pigeon and then carefully wrap one of its legs with the metallic foil/paper that they had collected from inside discarded cigarette boxes. Once the boys had completed the "silversmithing" operation, they would let the pigeon fly away and attentively observe what would happen when it rejoined the other birds. The kids noticed that eventually all the other pigeons would attack and fiercely kill the one with the metallic foot. To conclude, our grandfather would sentence that even at that young age they all understood that this strange occurrence was symbolic of the risk of behaving differently in society. He would warn us not to ever do this to any pigeon or to ourselves.

II.

From the tail end of a flying bird, as big as a jumbo airplane, dropped out an enormous egg! This fragile parachute-less object luckily fell over the waters of Lake Balaton and cracked open into two buoyant half shells. From within one of them rose naked my already grown-up father without any feathers, but all smeared in the egg's white and yolk. This is the way he claimed to have been born: without ever having been a child (or a bird).

The gentle waters rocked him back to sleep, while he listened to the wind whistle a melody that steered him safely to shore. There he met his parents, who loved him dearly and took the best care of him, while in Hungary, Germany and then the United States of America, ...until one day while studying architecture he met our future mother and decided to sail away and he built a houseboat of his own. He married in Puerto Rico and then moved to the Philippines where three of us were born in a military hospital, and where our youngest brother, Andrew was also conceived. This story clarifies why our father does not remember any anecdote of himself as a child.

...Except one time, after smoking a very long, thick and aromatic Cuban cigar, his memory slipped to a time before the egg drop, ...or maybe he actually forgot that for so long he had insisted on the previous story. He told our sister Erika about his last night at home in Budapest, perhaps the most confusing night of his life. He was seven years old, and it took place on Christmas Eve while his father was away on military duty. He remembered standing in the living room, right in front of the ornamented tree, blissfully staring at its flickering light as he listened to a record of traditional caroling, when suddenly there was a power blackout. He then looked out the stained glass window and saw another kind of flickering light in the skies. Through absolute darkness, he followed the lead of his uncle's voice against the sharp whistling of the city's air-strike alert sirens, into a crowded underground bunker; running away from their house and their country, to never ever make it back. He remarked to Erika that the only things he was able to take along was a ragged teddy bear and a wooden box filled with silverware, he had reached for them from under the Christmas tree when it all happened.

III.

Aunt Julie, our father's only sister did remember having been a child, although not exactly how she was born. She told us many stories about their childhood mischief. For example, she remembered that for some years after the war they had to live in improvised refugee camps in the hills of Germany, where food supplies were quite limited. After schooling, the kids were sent out to the nearby forest to collect wild berries for everyone to share in the camp. She said that at that time, they were so little, and perhaps so selfish and hungry, that they could not resist eating almost all the berries they collected. When they got back to camp with only a handful of berries, they had to lie with their very-berry-purple stained mouths, explaining that this was all they could find. She also quite often recalled how much all of them enjoyed the treat of dry powder milk granules slowly melting in their mouths. Speaking of which...another thing she did remembered was once winning a popular winter game most girls could not even figure out how to play against the cocky boys: she had piss burned her name into the snow decently and accurately.

IV.

Our grandfather, Apsi, was extremely proud of having been a high-ranking officer of the Hungarian Royal Armed Force. Every time we visited him in Buffalo, NY, he showed us a medal of honor he had won, and showed us pictures of his youth while still living in the 'Old Country'. I remember there was a particular picture of him posing with military uniform over a beautiful Oldenburg horse, just like the one in the statue across the Museum in Prague.

He would tell us many stories about horses, some were personal others more philosophical. He would sit with Emeshe, our oldest sister and tell her about how the experience of time and space had changed so radically with such inventions like the train. He claimed that before the time trains were invented, people moved around by foot, bicycle or by horse. This made time a phenomenon one gently experienced through space, which allowed for it to become part of one's understanding and nature. He would say that in a train, movement through any landscape

was faster than our capacity to process space; it all became an experiential blur, and thus something that had impoverished human nature...

He also recalled that as part of the rigorous military training of the Hungarian Royal Armed Force, men had to withstand severe weather. He said that for example, sometimes it got so cold, that the soldiers didn't hesitate to warm their hands by holding on to their horse's fresh excrements.

V.

Everyone we met that had something to say about Eastern Europe assured us that Juhász, our family's name, was a very common name in Hungary. We were also told that since the sz was at the end of the name it was most likely of peasant origin, and that the name literally translated to something similar to the word shepherd in Hungarian.

While we were kids, during the time we lived in the Dominican Republic, we met for the first time someone who was not our relative that had the same family name as ours. It was quite an exciting day, particularly because they offered to celebrate the coincidence by inviting all of us to have dinner at their house. It turned out, to our surprise, that on the top of a hill they had built for themselves a cement house in the shape of an enormous ship, (similar to the one that appears in the Old Testament's story of Noah's Ark). It had a panoramic view of the Atlantic Ocean and was equipped with all kinds of fancy nautical gear like a wooden steering wheel, an anchor, life savers, several bronze telescopes and a giant propeller that actually turned with the wind. This other Juhász family had decided to retire this way in the Caribbean, claiming they could not bear the thought of returning to Hungary at a time when it still was part of the Communist Block and they were so used to the joys and excesses of a 'capitalist democratic' way of life. They did however; orient the house northeast, pointing in the direction of the Old Country as to feel as if they were somehow heading back home.

Some years later, in Berlin, I met Mr. Halfman, a German artist who is the spouse of a Puerto Rican writer. One of the first things he commented in our brief encounter was about a Hungarian Juhász family he had met in Saskatchewan, Canada. He mentioned that he had visited their cattle ranch a few times and couldn't get over being impressed by several of its awkward, architectural features. In particular, he described a several kilometers-long structure that served as the wall to the vast farm, as being meticulously built out of skulls and bones of all kinds of animals. He recalled the emotional reaction of his wife to this wall as if the verses of the poet Shelley had always been misplaced in books or voices.

I remember wondering each time that for such a common name it was quite an unusual way of living. Having only been in Hungary once, I must admit it was actually quite a relief to have discovered through an Internet search for this project, that in the Czech Republic, juhasz.cz stands as the brand name of a standard cruise bus company.

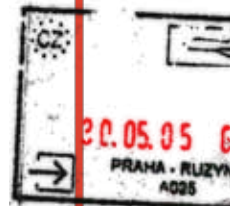
VI

I have recently met Mr. Szendrey, a person about my age with a very similar family background. He is also one of four children that were born to a Puerto Rican mother and a 'Magyar' father. He studied architecture abroad but prefers tropical gardens just like me. On many occasions we have talked about cooking together an authentic Hungarian feast, for which we have both been studying recipe books, researching for the suppliers of specific ingredients and cooking utensils, and both have been secretly rehearsing on our own kitchens. Sometimes I wonder if an actual dinner party is really what we are after... Maybe it's about the tease of organizing and postponing a most significant event like this one, as to allow further opportunity to catch-up some with a cultural side of ours that has unfortunately become quite foreign.

Last February he and his wonderful wife Marilú gave us a very special gift: a vizsla puppy born to Breuer and Dora, their dogs. We have named our dog Sza-Sza Zita, after both, the Hungarian beauty queen Sza Sza Gabor and Zita, the last Austro-Hungarian Empress. We have taught our dog to respond to commands in both Spanish and Hebrew since we really do not speak any Hungarian nor does any of our neighbors. שיבוי/ven (come), שיתת (sit), ארצה/abajo (down), טוּר/ט/סיבוי (turn), טובה כלבה/perrita buena (good dog).

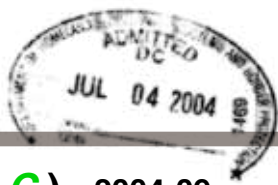
At the time of this 'shoe-shine-for-a-story' Project, my wife Ana Rosa and I are quite fortunate to live and make our artwork in Old San Juan, Puerto Rico, among a mixed family that includes, blood relatives, great friends, two cats named Yito and Xena, two birds named Lalo and Lola, gorgeous Sza-Sza-Zita, and more than a few cultural anxieties..., not unlike most other people around.

Narrative component of SS(Shoe-shine): Prague. Project by artist Charles Juhász-Alvarado presented as part of the International Biennale of Contemporary Art at the National Gallery in Prague.





SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detalles del proyecto.





SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detalle del público accediendo visualmente al interior de la caja donde el limpiabotas frecuentemente practica polo.



SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detalle de los retratos de las primeras damas estadounidenses hechos en tinta y betún sobre canvas.

CHARLES JUHÁSZ-ALVARADO: LIMPIABOTAS EXTRAORDINARIO

Laura Roulet

Debemos considerar dos factores importantes, los dos polos de la creación del arte: , el artista, por una parte, y, por otra, el espectador quien luego se convierte en la posteridad.

—Marcel Duchamp



SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detalle de acción en el interior de la caja, espacio donde el limpiabotas/artista practica polo.

El Sr. Juhász-Alvarado va a Washington, como el Sr. Smith, un recién llegado, como Marcel Duchamp, un disimulador. Es un escultor que elabora instalaciones contextualmente referidas al lugar en que se presentan; también desempeña el papel de actor principal de sus propias narrativas; es creador interactivo y comentarista socio-político. Construye una caja de limpiabotas que alberga, cual caballo de Troya, un espacio secreto que es, a su vez, una cancha de práctica de polo completamente equipada con un maniquí de mula en lugar del habitual modelo ecuestre. Las herramientas ordinarias del limpiabotas esconden un espacio de juego para las élites, y la instalación en la galería se transforma en un espacio de polaridades sociales y culturales. Como el enigmático juego de Duchamp, la instalación

de Juhász-Alvarado requiere cierto esfuerzo por parte del espectador para ser descifrada; y el espectador, a través de su interpretación, es esencial para completar la obra.

Como homenaje a la obra de Duchamp *Etant Donnés*, la escultura central revela la fascinación del artista con lo escondido, lo erótico, lo prohibido. De cierto modo reminiscente de la exclusiva sociedad secreta “Skull and Bones” en la Universidad de Yale, este espacio para jugadores es un lugar vedado para el limpiabotas caribeño. El limpiabotas ejerce su profesión, trocando el lustrado de zapatos por la oportunidad de satisfacer su inclinación artística por el dibujo. Los retratos que recubren las paredes, una efusión de destreza escondida, dan la impresión de pinturas encáusticas pero en realidad están

hechas de ordinario betún. Es el acto de lustrar los zapatos de su clientela lo que desata en el limpiabotas el genio de sus sueños. Como espectadores/consumidores nosotros también nos convertimos en *voyeurs*, atraídos a espiar el espacio escondido del esotérico deporte.

En el transcurso de su carrera artística, Juhász-Alvarado ha elaborado su propia mitología e iconografía, a semejanza de su compañero de clase en Yale, Matthew Barney. Sus símbolos incluyen el avión, el comején y el caballo de Troya, o, en el caso de la instalación que hiciera en la galería Fusebox en Washington D.C., la mula. En dicho caso, la gente políticamente sintonizada en Washington inmediatamente habría de reconocer la mula como resultado híbrido del cruce entre un caballo y un burro, o, en la confabulación de Juhász-Alvarado, el conquistador español y el Partido Demócrata, como lo es de cierta forma Puerto Rico. Esta mula podría encontrarse en el *Libro de los seres imaginarios* de Jorge Luis Borges, ubicada en algún lugar entre “Una cruz” y “El doble”. Como en toda elaboración mítica, Juhász-Alvarado devela un profundo deseo por el sentido cultural. Sus narrativas, complejas y llenas de imaginación, constituyen simultáneamente la liberación de la realidad mundana y la configuración de ésta. No obstante, esta metáfora de la relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos no es tanto una crítica como una dramatización de la problemática relación entre una pequeña isla del Caribe y un poder hegemónico vecino. Es algo que nos invita a reflexionar.

La mezcla de invención fantástica con referencias culturales contextualmente situadas es un rasgo típico de la obra de Juhász-Alvarado. La galería Fusebox, ubicada en la Calle 14 en Washington D.C., se encuentra en un sector de la ciudad que constituye una intersección geográfica y social de un patente proceso de renovación y mejoras, conocido como “gentrification”, cuyo objetivo es realzar el vecindario para infundirle nueva vitalidad socio-económica. De forma más abarcadora, Washington D.C. es el lugar donde se efectúan decisiones cruciales que conciernen al futuro de Puerto Rico —es el lugar donde el status político y la integridad cultural de la isla parecieran colgar de un hilo. Aún más que para el Sr. Smith, proveniente del corazón de la nación americana, Washington D.C. es para los puertorriqueños un baluarte mítico del poder. La ironía lúdica de Juhász-Alvarado, cuyo pretexto es el humilde limpiabotas, elucida las tensiones de esta relación.

Partiendo de la capital de los Estados Unidos, y antes de volver a Puerto Rico, Juhász-Alvarado recreó su caja de limpiabotas/taller de arte en dos otros espacios, la Bienal de Praga

(2005) y la Bienal de Moscú (2007), donde cada instalación se presentaba contextualmente referida a su espacio particular. Con cada nuevo espacio, la interacción o intervención social se convertía en un componente más central de la pieza. Así lo explica Juhász-Alvarado en su propuesta para el proyecto de Praga:

“Considero la identidad como un proceso dinámico de búsqueda que se abre al azar; la confusión, el caos, y, ante todo, un proceso abierto a la imaginación y las posibilidades incontrolables de la interpretación. El personaje del limpiabotas en mi obra es emblemático de un humilde nómada aventurero con una misión narrativa: una en la que quiere conocer gente, compartir con ella sus ideas, hacer arte y viajar ligeramente con él.”

En Praga, Juhász-Alvarado conectó con el lado europeo oriental de su identidad. La familia de su padre era originalmente húngara, y la familia de su madre había emigrado de Cuba radicándose en Puerto Rico. El acto de compartir anécdotas de familia se volvió un componente importante de la pieza. Conjuntamente con la exploración de sus raíces inmigrantes personales, Juhász-Alvarado fusionó la tradición del vendedor ambulante entretejida con la más reciente práctica del artista nómada post-taller. Desde la más remota antigüedad hasta el siglo XIX cuando la tecnología facilitó la comunicación e hizo el viaje más accesible, los mercaderes y artistas ambulantes desempeñaban una función importante diseminando cultura, religión y conocimiento de otras partes del mundo, así como bienes comerciales. El artista contemporáneo nómada y post-taller, tal como Robert Smithson quien fuera una influencia significativa, alteró los parámetros de especificidad de lugar y también de lo que constituye el arte. No siendo ya definido únicamente como un objeto discreto creado en un taller y destinado para el placer estético, el arte se desmaterializó. Podía ahora involucrar múltiples medios, y la participación activa del artista y los espectadores podían en sí convertirse en la obra de arte.

La serie del Limpiabotas se encuentra entre las obras de Juhász-Alvarado que entran en el ámbito del “arte relacional” que practican Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, y el dúo Allora y Calzadilla, entre otros, en que una experiencia comunal creativa se ofrece a un público que se ubica más allá de los circuitos ya habituados a frecuentar actividades relacionadas al arte. Como ha observado el crítico francés Nicolás Bourriaud, la “estética relacional” propone una relación de colaboración entre artista y público. Una experiencia directa e inmediata se elabora dentro de un ambiente estructurado, el cual Bourriaud denomina “microtopía”. Juntándose como una entidad social en armonía, el público



SS: (Washington, D.C.) 2004-09.



SS: (Prague). 2005-09.

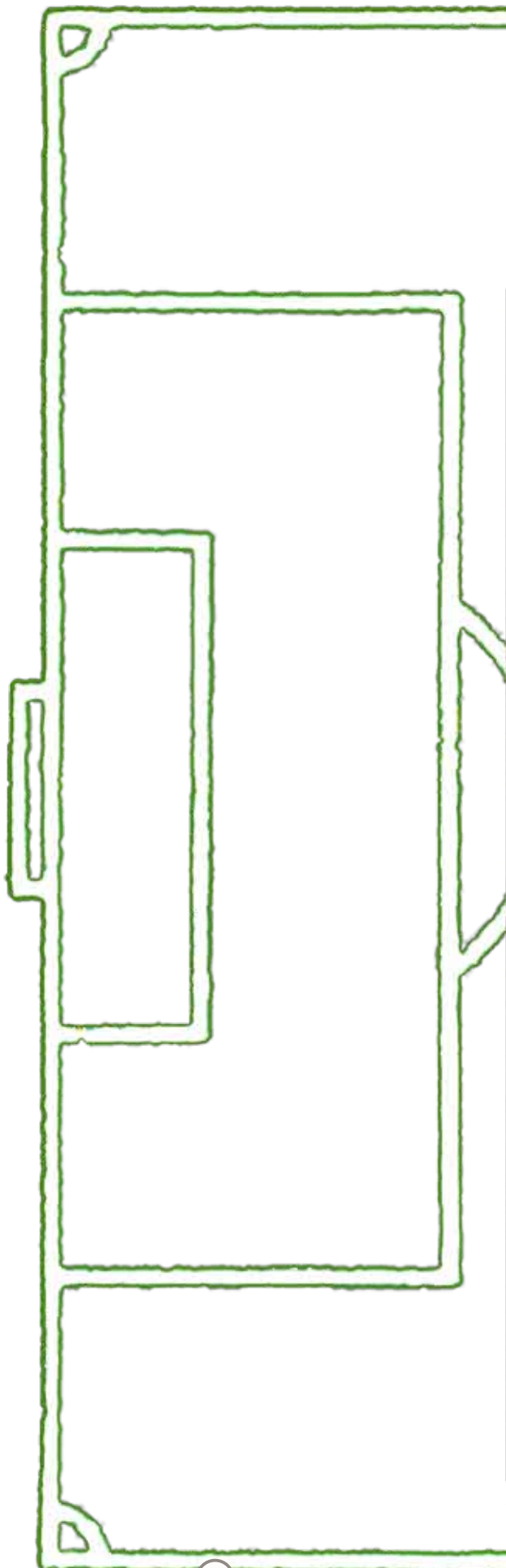


SS: (Moscow). 2007-09.

es invitado a participar de la obra de arte en lugar de permanecer como espectador pasivo. Este tipo de instalación/performance funciona como espacio interactivo, y es además, en un amplio sentido social, inherentemente político y transgresivo del mercado artístico tradicional.

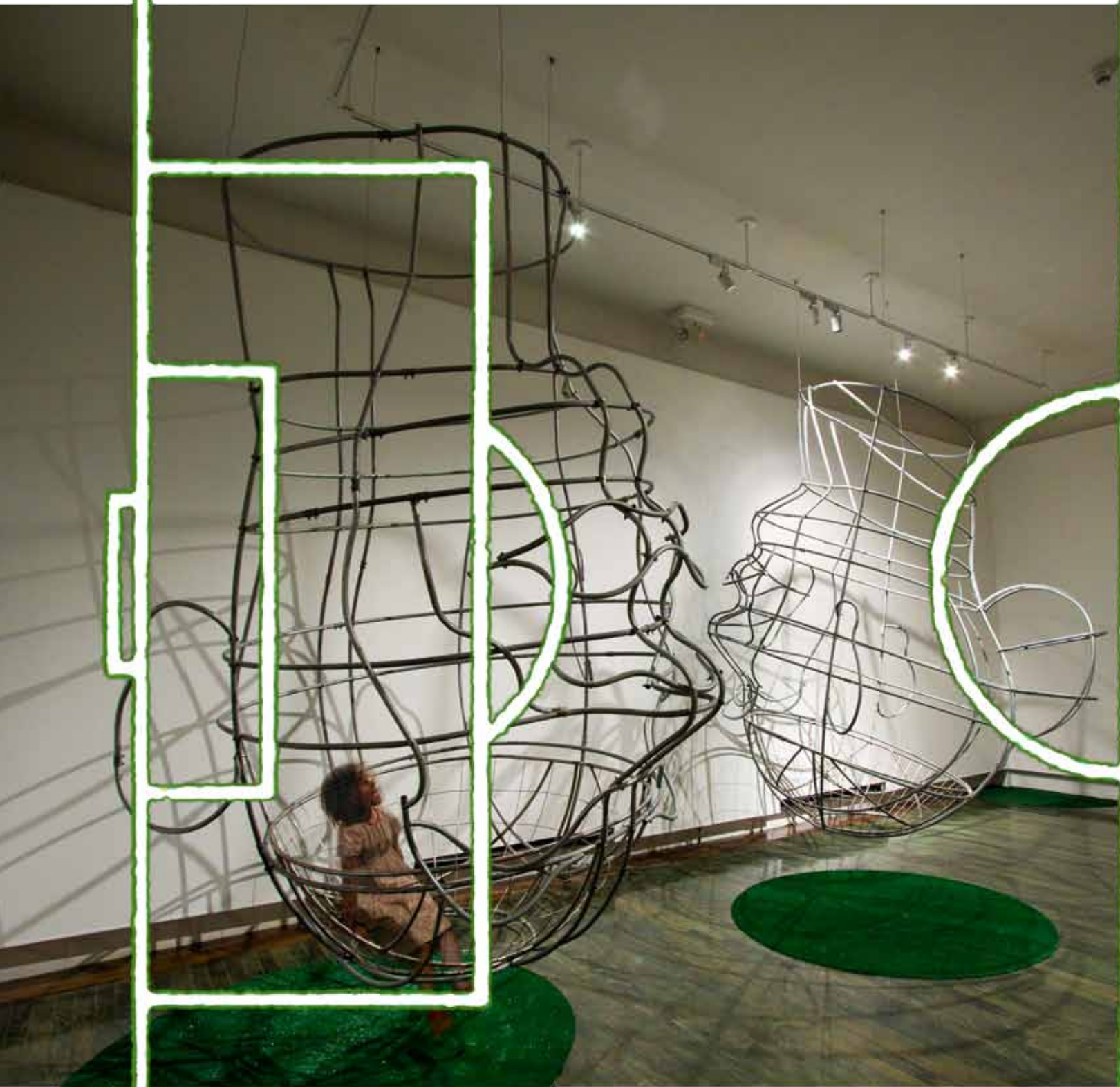
En *SS (Moscú)*, la versión moscovita del proyecto, la caja color azul de Prusia se convierte en un salón de arte colmado de obras. A semejanza de las instalaciones románticas de medios mixtos de Karen Kilimnik, Juhász-Alvarado ha elaborado pinturas en varios estilos, las cuales recubren el suntuoso salón con imágenes de un pasado ruso idealizado. Catalina la Grande aparece a caballo con un famoso retrato ecuestre originalmente pintado por José Campeche en 1785. También hay una pintura en grisalla de un huevo gigantesco. Este encuentra su eco en uno de los costados exteriores de la caja donde aparece ilustrado un pájaro carpintero puertorriqueño en el acto de salir de un huevo Fabergé –quizá de la colección del Zar o la Zarina.

En Exit Art en Nueva York y en el Museo de Arte Contemporáneo en San Juan, el limpiabotas ha vuelto a su hogar pero la misión narrativa de Juhász-Alvarado continúa. La serie de primeras damas presidenciales ha regresado, ahora incluyendo a Michelle Obama. Las anécdotas familiares de Praga añaden otra capa de historia personal. La caja limpiabotas es recreada nuevamente en su versión de salón, más detallista y de una elaboración artesanal aún más fina. Esta versión evoca la experiencia de todas las aventuras del artista en sus viajes a través del mundo. Regresa como un hombre nuevo, y con mucho que mostrar y compartir.



Escala: (stop-over). 2006. Vista del montaje.

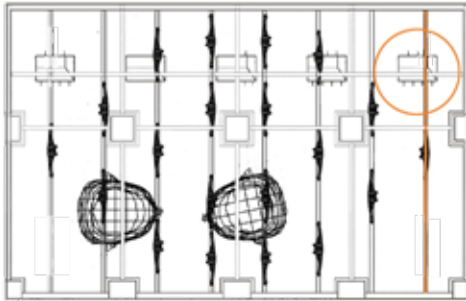




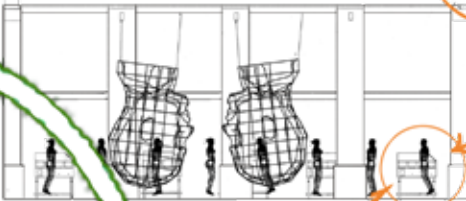
Escala: (stop-over) 2006-09. Detalle de estructuras con interiores accesibles al público.

Twenty-two wood board figures - "Taino players" - hang from poles that cross the exhibition room from side to side. Each of these hosts, within its abdomen, a carved representation of a Yoruba or a Christian deity.

Plan

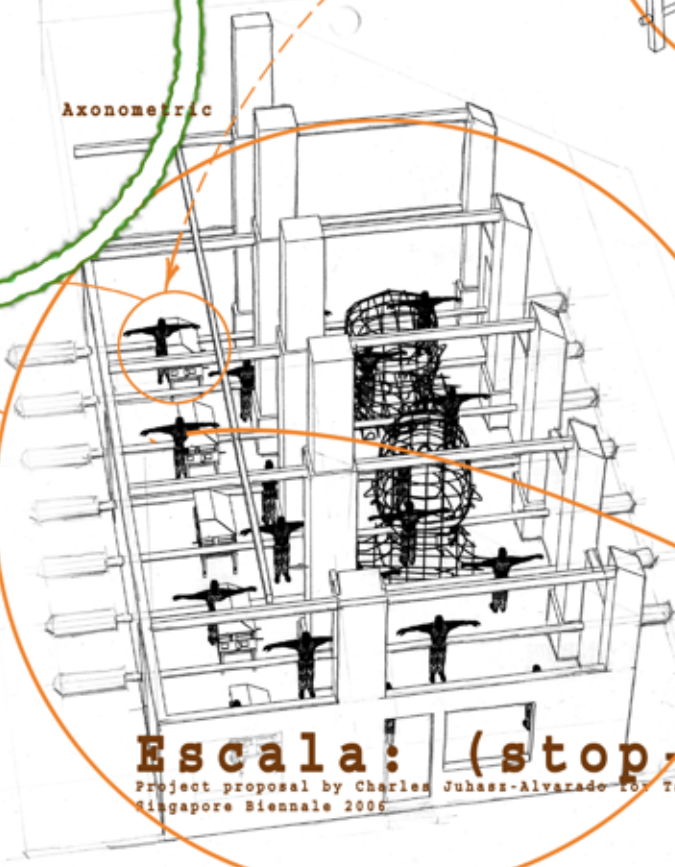


Elevation



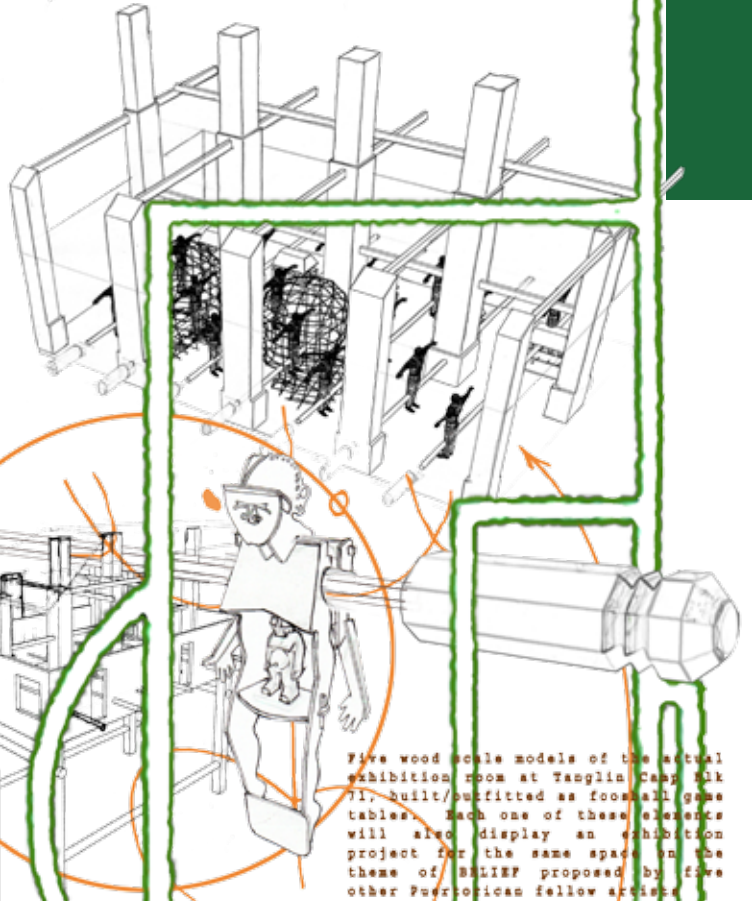
Two steel head-shaped structures will hang upside down from beams above, and will be accessible to the public to sit and listen to the audio broadcasted from within them

Axonometric



Escala: (stop-over)

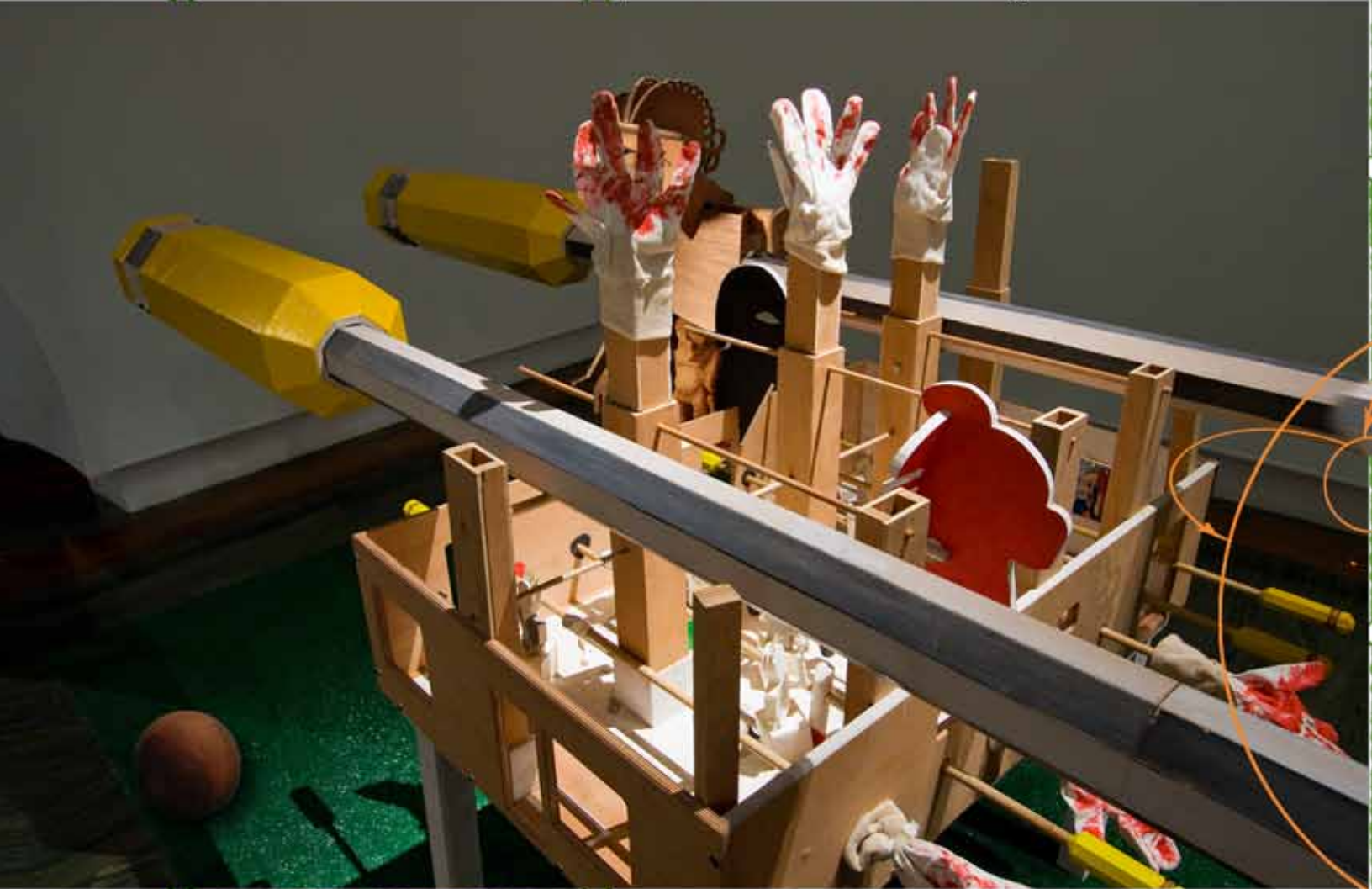
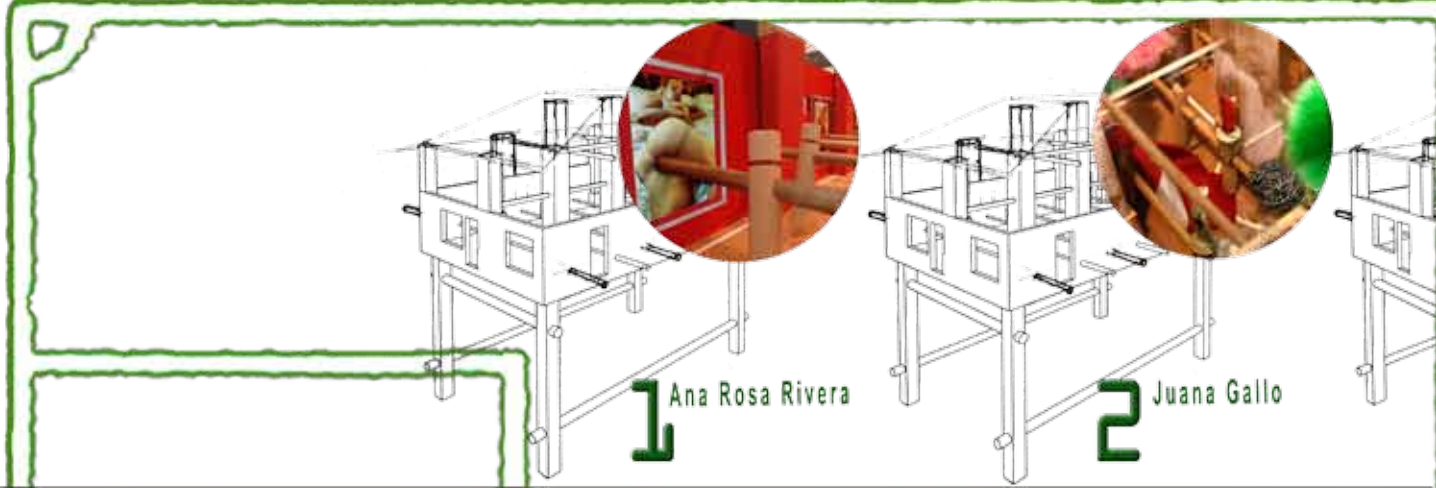
Project proposal by Charles Juhász-Alvarado for Tanglin Camp Blk 71, Singapore Biennale 2006

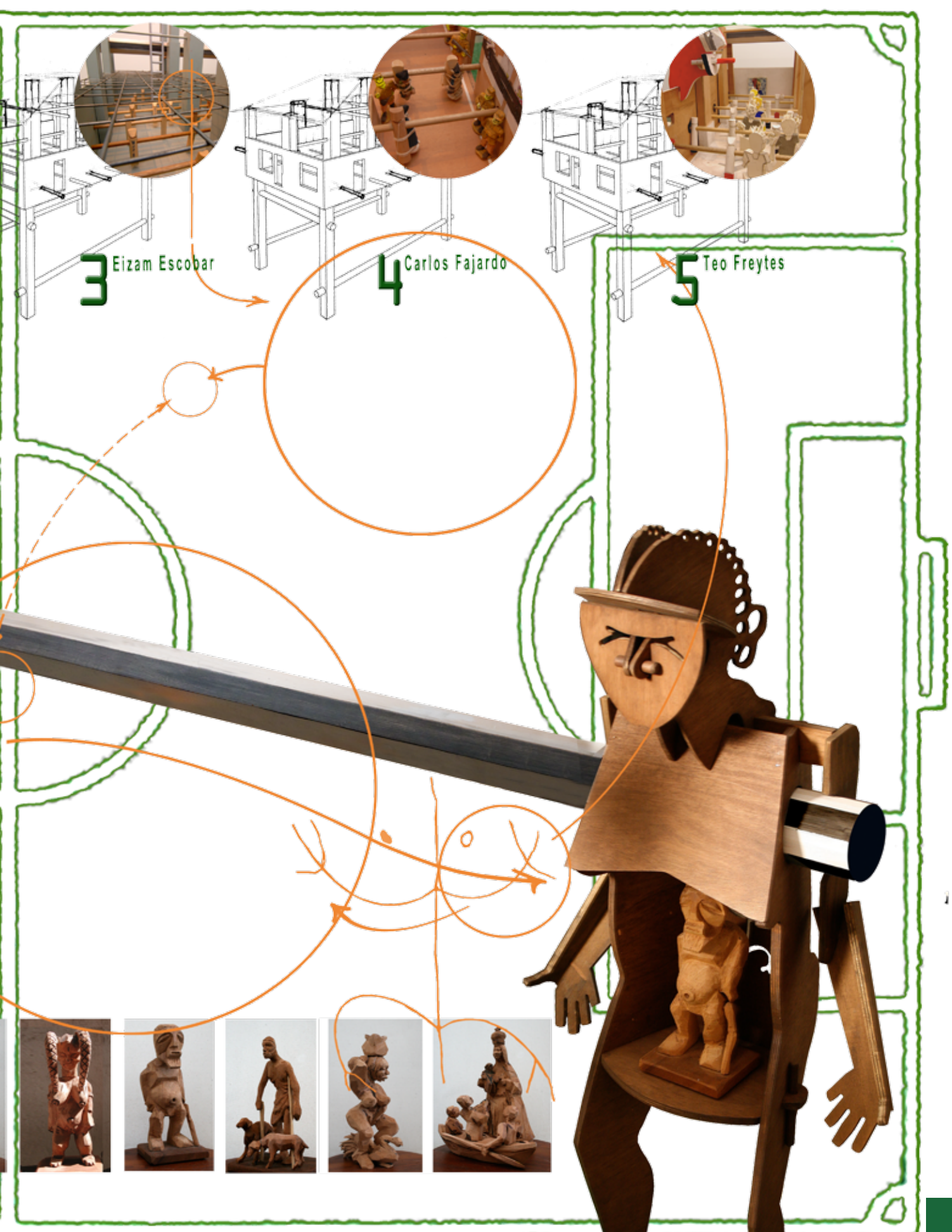


Five wood scale models of the actual exhibition room at Tanglin Camp Blk 71, built/outfitted as football game tables. Each one of these elements will also display an exhibition project for the same space on the theme of BELIEF proposed by five other Puertrorian fellow artists

The exhibition space will be arranged like a game room. A similar scheme will happen at two overall scales: the room itself set as a giant football table, and the five models of the room that are outfitted as actual football tables. The public may walk through the room among the large wooden figures, observing the religious carvings hosted within their bellies, view the works proposed for that same space by five other Puertrorian artists, and it may also leisure inside the armature heads to listen to the audio soundtrack composed for the piece.







3 Eizam Escobar

4 Carlos Fajardo

5 Teo Freytes



Deborah Cullen, Ph. D.



Tu-Tran 1999. Detalle del montaje en Un oasis en el desierto azul. Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan.

En mayo del 2008 en la ciudad de Nueva York, el reconocido espacio alternativo Exit Art emprendió una importante iniciativa al lanzar la Serie en Solo (Solo Series), la cual presenta anualmente una retrospectiva a media carrera del trabajo de un artista. La exposición inaugural se enfoca en el trabajo de Charles Juhász-Alvarado, un artista basado en Puerto Rico que ha estado participando durante la última década en los circuitos del mundo internacional del arte contemporáneo con su obra que es a la vez compleja y poética. Ha presentado grandes proyectos en la Bienal de Singapur (2006), la Bienal de Arte Contemporáneo en Praga (2005), la Bienal de La Habana (2003), y la Bienal de São Paulo (2002). También ha expuesto su trabajo en Moscú, Santo Domingo, y extensamente a través de Puerto Rico, España y los Estados Unidos.

Juhász-Alvarado, quien actualmente reside y trabaja en San Juan, nació en la Base Aérea Clark en las Filipinas en 1965. Se crió en Puerto Rico y la República Dominicana, y cursó sus estudios universitarios en la Universidad de Yale de donde recibió tanto su licenciatura como su maestría en arte y arquitectura. El artista trabajó por varios años como asistente de Ursula Von Rydingsvard, una influyente escultora de origen polaco radicada en Brooklyn, Nueva York que produce enormes instalaciones de troncos de árboles. A semejanza de Von Rydingsvard, Juhász-Alvarado trabaja principalmente en madera y realiza todo el tallado y la construcción a mano en su taller en el Viejo San Juan. Aparte de dedicarse a su obra, es, además, profesor en la Escuela de Artes Plásticas y también participa activamente en los circuitos del mundo del arte contemporáneo.

Juhász-Alvarado crea complejas instalaciones escultóricas que invitan al público no sólo a mirar, sino también a investigar, a componer los elaborados arreglos de partes tridimensionales bellamente talladas, elementos auditivos, eventos participativos, y narrativas emblemáticas frecuentemente permeadas de un gran sentido del humor. Los objetos lúdicos ambiciosos y desmesurados, los atractivos juegos de colores, y los materiales que apelan al tacto son todos medios por los cuales Juhász-Alvarado tienta al público a entrar a su mundo. Su exquisita destreza artesanal se aprecia en las torneadas curvas fluidas de la madera, tubería de metal, las telas de ricos y profundos coloridos, y los modelados que simulan arena, tierra y vidrio cristalizado. Ha construido aviones, satélites, camas, congas, carretillas, cerebros gigantes, cajas de limpiabotas, mesas de fútbol, carruseles, observatorios, y fantásticos castillos de arena o maquetas de edificios reales miniaturizados. Sus referencias artísticas recorren una amplia gama que incluye desde el trabajo de Edward Kienholz y Claes Oldenberg hasta el de Louise Bourgeois y Matthew Barney —uno de sus compañeros en la Universidad de Yale.

Juhász-Alvarado acostumbra incluir en su trabajo animales arquetípicos con los que uno tiende a toparse en los museos: sirenas —cosidas y rellenas como cojines en colores brillantes—, cisnes, y sátiros que usualmente se encuentran en imágenes clásicas, representando papeles codificados. Sin embargo, en sus narrativas, las cuales tienen una calidad de fábula, estas criaturas adoptan y personifican papeles metafóricos y metamórficos. El comején ocupa un lugar particularmente privilegiado. *Polilla X200, en cuarteto* (2006) aprovecha la naturaleza destructiva del insecto celebrando su poder y torpe belleza. Para poder digerir la madera, el comején entra en una especie de relación simbiótica con un microorganismo que ingiere para que viva en su estómago con el propósito de disolver la fibra. Juhász-Alvarado, quien podría considerar al comején como su enemigo natural, opta por admirar dicha relación utilizándola como una alegoría alusiva a la relación de Puerto Rico con sus colonizadores. Por otra parte, los planos de Leonardo da Vinci de máquinas fantásticas que nunca se llegaron a producir constituyen la inspiración para *Polilla renacentista* (2008). Las alas articuladas también rotan, dando vueltas a un cilindro en la base del cuerpo que a su vez activa una antigua caja musical. Si bien la pieza imparte la sensación de vuelo al presentarse suspendida del techo, se refiere, no obstante, a las aptitudes no-realizadas de la polilla: nace sin alas y las desarrolla sólo brevemente para luego perderlas sin jamás utilizarlas para volar. En otros proyectos, Juhász-Alvarado ha presentado jirafas que

orinan elaboradas en resplandeciente tubería metálica y caballos copulando elaborados de planchuelas de aluminio entretreídas. En *Navajas y pericos y más caballo...* (2007), una representación de un caballo en tamaño real se refiere tanto a *Cerberus*, el perro de tres cabezas de la mitología griega, así como a los estudios fotográficos de Muybridge acerca del movimiento. El título de la obra, además, hace referencia al término callejero relacionado al abuso de drogas. La referencia a la cocaína aparece sutilmente resaltada en los gigantes espejos en forma de navaja que rodean y reflejan la instalación.

El caballo de Troya

El trabajo de Juhász-Alvarado con frecuencia crea colecciones, compilaciones o archivos de información. Sus proyectos contienen bibliotecas a ser suplementadas, o archivos fotográficos o musicales que invitan la participación del público. En ciertas obras, tales como *Transvestoys* (1994-1998) y *Tu-Tran* (1999), invita a otros artistas a crear contenidos para elementos en serie que se encuentran en la obra —gavetas y cápsulas espaciales, respectivamente— dando lugar de este modo a una acumulación sin fin dentro de su propio proyecto. Es por esta razón que autores tales como Laura Roulet se han referido a Juhász-Alvarado como un caballo de Troya. *Tu-Tran*, que es a la vez una estación de tren y un observatorio, invita al público a experimentar cómo la perspectiva cambia progresivamente a través del flujo de ideas a las que la migración ha dado lugar. Los conceptos de pasaje e identidad y las ideas relacionadas de confrontación, confusión y transformación se aprecian desde una plataforma y a través de un enorme telescopio desde donde el espectador puede estudiar diversas estaciones-paradas, cada una creada por un artista distinto, a lo largo de una gigantesca vía en espiral.

Sus proyectos más recientes emplean una táctica similar. *Escala: (stop-over)* (2006), creada para la Bienal de Singapur, juega con el tema general de la exposición sobre la “creencia”. En una gigantesca mesa de fútbol, vemos unas figuras antropomórficas construidas en madera funcionando de jugadores. Éstas hacen referencia a la cultura taína y cada una contiene un pequeño santo u oricha en su vientre. La mesa de fútbol, a su vez, está compuesta de seis versiones más pequeñas que son modelos del espacio de exposición en Singapur; cada una de estas seis versiones fue diseñada por un artista distinto. Esta estructura, la cual produce un efecto de eco, de mundos dentro de otros mundos, hace referencia a la cosmovisión taína y al juego de pelota ceremonial que se jugaba en el batey. Así mismo, el proyecto alude a la larga historia del sistema sincrético de creencias en el Caribe, el

cual combina ideologías indígenas y africanas con el simbolismo católico español. *Susurráurea y el astronauta c.1618* (2000) presenta una versión interactiva y contemporánea de la estatua en mármol de Bernini, *Dafne y Apolo*, que data del 1618. En esta nueva versión la figura masculina se ha encogido y dividido en dos, apareciendo reencarnada en dos pequeños astronautas, mientras que Dafne se presenta como una voluptuosa beldad caribeña idealizada. Coronada con un afro-nido de comején, la mujer plateada ahora se yergue sola, con una plataforma a su lado donde el público puede pararse para fotografiarse con ella. El proyecto *SS* (2004-2007) en que figura un gigantesco cajón de limpiabotas, se basa en la idea de un humilde trabajador que viaja por el mundo con su estuche de útiles o herramientas, a semejanza del artista nómada actual. El proyecto se encuentra encapsulado dentro del desmesurado cajón-casa de limpiabotas, dentro del cual residen versiones más pequeñas de dicho cajón. *SS* incluye diversos componentes que hacen referencia específica a cada lugar en que se expone el proyecto, incluyendo una versión de Washington D.C. que contiene retratos, pintados en betún, de todas las primeras damas en la historia de los Estados Unidos. Con su estuche y su performance de limpiabotas, el artista invita al público a involucrarse activamente en la obra: le lustra los zapatos a la gente mientras le relata cuentos y le toma fotos en el acto de participación. Es de este modo que va construyendo el proyecto.

“Janguiendo”

El trabajo de Juhász-Alvarado también tiende a ofrecer espacios de relajación y meditación. *Orgacio: Rodando de atrás para arriba, querías Boogaloo?* (1996) y *Punto de fuga A* (1998), son proyectos que fueron elaborados con la idea de incorporar un espacio íntimo para dos personas. Mientras que *Orgacio* adopta la forma de un enorme cerebro y *Punto de fuga* el de un módulo lunar, ambos proyectos incluyen espacios interiores lujosamente tapizados y acojinados que seductivamente convidan al público a entrar y disfrutar de la intimidad de su espacio privado. *Carrusel 4 x 4* (1999) lleva estos temas aún más lejos. Comprende una plataforma circular giratoria ricamente tapizada sobre la cual se hallan dispuestas muñecos representando criaturas quiméricas cuales enormes cojines. Completando la escena, junto al carrusel se encuentra una biblioteca de pornografía (que incluye libros, videos y otros materiales), y una invitación abierta al público a que contribuya de forma creativa a esta colección/archivo. El artista mismo dio inicio al proceso filmando videos cortos de modelos de ropa interior mientras se montaba la obra en 1999 en el Museo de Arte Contemporáneo en Santurce. Otro proyecto que incorpora un

espacio de reposo, esta vez en la forma de una enorme plataforma central, es *Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA* (2002), producido en colaboración con The Fabric Workshop and Museum en Philadelphia para la Bienal de Sao Paulo. En el tapiz de la plataforma y los cojines que lo adornan, esta compleja instalación representa un rico y tupido jardín de aeropuerto en el cual se hallan sembradas todas las frutas y vegetales confiscados en el control de agricultura del aeropuerto en Puerto Rico. La plataforma, cual seductiva cama que nos invita al deleite de un plácido descanso, se halla rodeada de seis vallas foto narrativas que relatan diversas historias fantásticas de pasajeros que intentaron burlar el control de agricultura en el Aeropuerto Luis Muñoz Marín en San Juan. Haciendo referencia a la rica tradición de jardines modernistas brasileños, la obra retrata el mostrador de inspección de aduana y agricultura como uno de los pocos espacios en Puerto Rico donde se manifiesta la fricción entre la isla y los Estados Unidos continental ya que es allí donde los agentes federales despojan de toda flora y fauna el equipaje facturado para salir de la isla.

Fábulas de la reconstrucción

Aquí se construye el Museo de Arte de Puerto Rico; el comején nos hará mierda (1998-2000), se enfoca en la controversial creación de un nuevo museo de arte en San Juan, el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR). Originalmente presentado durante la construcción de dicho museo, el proyecto consistía de una maqueta del futuro edificio en forma de un pequeño castillo de arena montado sobre un carrusel en torno al cual se encontraban materiales provenientes de la construcción en sí. Rodeando la pieza y desplegándose en camino a las calles del vecindario, había pasquines con el lema publicitario del museo —“aquí se construye el Museo de Arte de Puerto Rico”—que mostraban fotos de obreros de la construcción. De forma contrastante con el lema, las fotos mostraban grupos de obreros jugando cartas, tomando cerveza, hojeando revistas pornográficas, y defecando en el suelo. Un artículo con el titular “Voces” (un juego referencial al periódico local “El Vocero”), acompaña la pieza. Relata la historia de un tal Benabito, un pintor de domingos, que es parte del grupo de obreros. Albergando la ilusoria idea de que su trabajo pudiera incluirse en una sección especial del museo, se vuelve fanático y enloquece cuando ve que sus compañeros de trabajo, por divertirse, han fabricado un carrusel de materiales de construcción que constituye una grotesca burla del arte. Al meterse al museo a escondidas a pasquinar buscando delatar ante las autoridades el relajo de sus compañeros, Benabito es arrestado. Luego de la apertura del MAPR en Santurce, la segunda

versión del proyecto de Juhász-Alvarado fue reconfigurada a escala. Montado sobre una duna, aparece un castillo de arena del tamaño de una galería en cuyo techo se observan pequeñas figuras de arena copulando. Las vallas foto narrativas y el artículo de periódico acompañan la obra. En este caso, el comportamiento desenfrenadamente burlón de los obreros invade las nítidas salas de la institución, interfiriendo con las ambiciones de la élite cultural dictatorial.

Canal de la Mona: zona de turbulencia (1999) se lanza a una narrativa similar de aspiraciones y fronteras. Curvadas varetas de madera torcidas perfilan turbulentas olas que atrapan una figura humana con aspecto de momia. Suspendidos en el enredo de olas vemos un fantástico submarino amarillo y una corpulenta criatura marina, cual enorme cojín, hecha en tela de vívidos tonos de púrpura y turquesa. En una pared color verde mar aparece un texto invertido y volteado que se nos hace indescifrable. En el suelo, justo al pie de la pared, se encuentra un espejo que refleja el texto haciéndolo legible; sin embargo, el reflejo especular también produce un efecto visual que hace que el texto se desvanezca en la distancia/profundidad. De lo que alcanzamos a leer, entendemos que es el relato de Wilfrido, un yolero dominicano, que narra su fallida travesía en submarino de la República Dominicana a Puerto Rico por el Canal de la Mona, el turbulento estrecho de mar entre las dos islas que acostumbran utilizar los dominicanos indocumentados para llegar a Puerto Rico. Cuando se hunde el submarino, un sireno-manatí, criatura fabulosa que es un cruce entre una sirena y un manatí, lo salva penetrando su cuerpo de manera fálica. En éxtasis y en un estado de “eyaculación interminable”, Wilfrido se transforma en la criatura marina. Concluyendo que este estado convulsivo es la causa de la turbulencia del estrecho, Wilfrido se da cuenta de que esta experiencia epifánica lo ha inspirado a convertirse en artista.

Juhász-Alvarado se interesa en la historia y la cultura, particularmente las de Puerto Rico. Uno de sus proyectos de mayor resonancia, *I-scream (Resist!)*, (2004), comisionado para una exposición en Hartford, Connecticut, referencia la expropiación de dinero que perpetrara el guardia de seguridad Víctor Gerena el 12 de septiembre del 1983 al almacén de la Wells Fargo en West Hartford. Cuatro meses después, en el Día de Reyes, los Macheteros (una organización clandestina pro-independencia), distribuyó cientos de juguetes a un nutrido número de niños puertorriqueños en la ciudad de Hartford, implicando de este modo a sus miembros en el robo de los siete millones de dólares. Juhász-Alvarado complica el evento al fundir el camión blindado con uno de venta de helados. Así mismo, y

haciendo eco del gesto de los Macheteros, el artista realiza un “performance” en que le reparte al público vasitos de helado con cucharitas de madera impresas con hitos del movimiento puertorriqueño pro-independencia. Recostada cerca del camión, vemos una colosal paleta de helado que, aparentemente habiendo sido mordisqueada en la parte superior, revela un interior en el que billetes verdes y blancos de dólares perfilan el curioso mordisco con la silueta de Mount Rushmore. La instalación incluye cuatro paneles de cemento en los que alambres de resistencia trazan la ruta que tomó el camión blindado el día del robo. Al apretar un botón en los paneles, el espectador activa el alambrado, el cual se calienta hasta tornarse rojo. El uso que hace el artista de formatos coloquiales, tales como artículos de periódico y leyendas urbanas, informa una iconografía asociativa donde el dinero se convierte en el verde helado de pistacho.

“Lo paradójico”, escribió Frederic Jameson, “es que justo en el momento en que se suponía que se acabarían las utopías, y en que la asfixia del impulso utópico ... es más y más palpable en todas partes, la ciencia ficción ha redescubierto en años recientes su propia vocación utópica”. Juhász-Alvarado es, en este sentido profundo, un practicante de ciencia ficción. Sus obras exquisitamente labradas, conceptualmente densas, y poéticas constituyen búsquedas intensas e inventivas promovidas por objetos seductivos y narrativas perturbadoras que enfrentan y funden al ser humano con su ambiente y su historia. Las obras de Juhász-Alvarado son, además, propuestas abiertas, oníricas y utópicas que rondan nuestros sueños, convidándonos, cuales espectros inquietantes, a que despertemos nuestro propio potencial imaginativo.

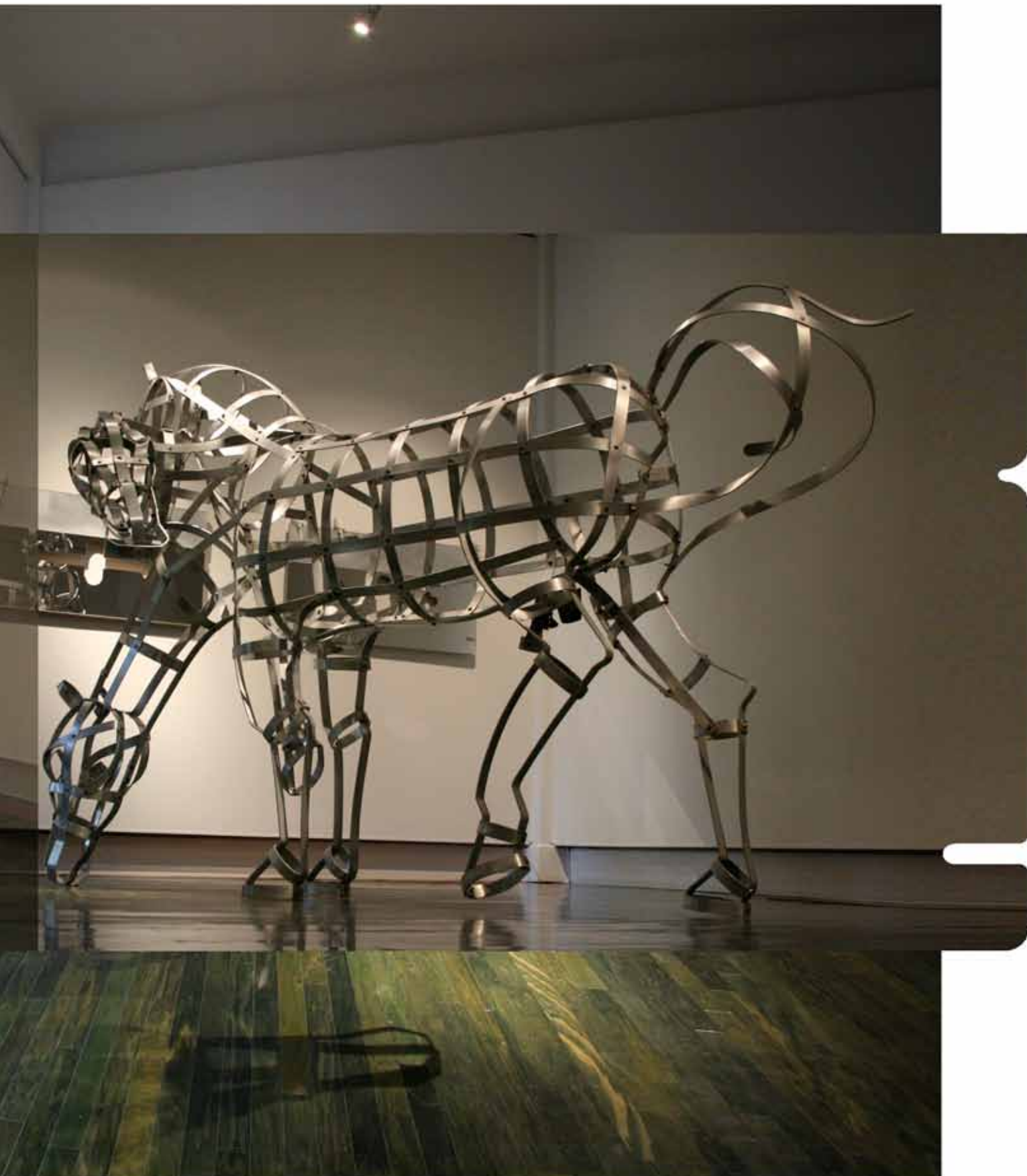


I-scream: (Resist!). 2004-09. Detalle del ‘guarito mordido’.













DE AGUDAS, LLANAS, ESDRÚJULAS Y SOBRESDRÚJULAS: JUHÁSZ-ALVARADO EN EL MAC

Marimar Benítez



Polilla X200 (en cuarteto). 2006. Detalle del montaje.

La ironía y la parodia son consubstanciales a las piezas de Charles Juhász-Alvarado, lo es también su reto a la autoridad de los curadores, de los coleccionistas y de los museos. Sus performances como limpiabotas/vendedor de mantecados, funcionario de aeropuertos invierten el estatus exaltado del artista en los tiempos de la religión del arte.

Incluir la obra de otros artistas en sus piezas implica un encontronazo con las reglas del juego. En *Transvestoys*, convierte la escuela de arte de Yale University en un prostíbulo e invita a varios artistas a crear una pieza dentro de la instalación. Cada estación de *Tu-tran* fue diseñada por artistas puertorriqueños que convocó. Para la Bienal de Singapur, 10 artistas realizaron una pequeña cancha de fútbolín, a manera de maqueta de la gran cancha que ocupaba todo el espacio de su instalación. Invitar a Charles Juhász-Alvarado a una exposición puede ser casi sinónimo de

hacer una colectiva de arte contemporáneo de Puerto Rico.

Esta decisión no es fortuita, está íntimamente relacionada con una de las interrogantes principales del arte actual: ¿quién se incluye, quiénes se excluyen? Meter la obra de otros artistas en sus instalaciones de exposiciones internacionales es una manera de “colar” a los que no fueron invitados, y a la vez, retar la autoridad del curador como árbitro absoluto del contenido de la muestra. Implica también dar a conocer un cuadro más abarcador de lo que hacen los artistas de una sociedad en la periferia de las metrópolis donde se escenifican estas muestras internacionales.

La visión antológica que se desprende de esta práctica está íntimamente ligada al interés por hacer entendible a un público desconocido las expresiones del artista y de sus pares, desconocidos por ese público. Esa es preocupación central de la obra de

Charles Juhász-Alvarado - ¿cómo van a entender rusos, polacos, norteamericanos unas obras tan íntimamente ligadas a Puerto Rico? En la pieza del limpiabotas mostrada en Praga, Moscú, Nueva York y San Juan, la instalación incluyó fotos de algunos sujetos en el proceso de dejarse lustrar los zapatos. Parte del performance consistió en mostrar al público de cada ciudad la galería de fotos de las gentes cuyos zapatos ha lustrado. El careo implica las correspondencias entre los retratos de Praga, Moscú, Nueva York y San Juan, en un intento por zanjar las diferencias entre los diversos públicos del artista.

Aviones, congas y comején

Nada más tropical que este insecto social y que las ubicuas congas de la música afrocaribeña. En la exposición del Museo de Arte de Ponce Juhász-Alvarado recrea un módulo espacial, que yuxtapone a fotos de nidos de comején. Como señalara Mayra Santos Febles, el comején adviene a metáfora de la fuerza subterránea y subversiva de Puerto Rico en su afán por sobrevivir y subvertir el imperio. El interior del módulo espacial, símbolo inequívoco de la tecnología y el poder del imperio, es un cómodo boudoir, con toques de prostíbulo; mientras que una bola de comején arroja el exterior.

El comején reaparece como forma autónoma, como elemento principal de la instalación de Arte Público en Guayama, su perfil creado por trinitarias, que arropan (se comen) el avión. En Nueva York y San Juan agiganta el comején y los pone a tocar congas. Juhász-Alvarado recrea aviones, transparentes, o de madera con congas por motores. Su última versión es el avión de Leonardo, hermoso y elegante, igualmente inútil para el vuelo.

Charles Juhász-Alvarado hace de su presencia en la escena del arte internacional una representación de Puerto Rico no sólo al incluir otros artistas, también por los temas que le animan. El comején como la fuerza que subvierte la tecnología y los designios del imperio, las parodias del Museo de Arte de Puerto Rico y del Tren Urbano, el robo del camión de la Wells Fargo por parte de los Macheteros, la corrupción en el aeropuerto, el asesinato de Filiberto Ojeda, el sincretismo religioso del juego de fútbolín, retratan aspectos de la realidad de Puerto Rico.

Si el comején es una metáfora del poder subversivo de Puerto Rico, la pieza de Hartford, Connecticut, apunta a otra manera de lidiar con el poder imperial. El camión de la Wells Fargo nacionalizado por los Macheteros, es ahora un carro de vender mantecados, acompañado de una enorme paleta de guaritos de chocolate, cuya mordida toma la forma de los retratos de los presidentes de EE.UU. en Mount

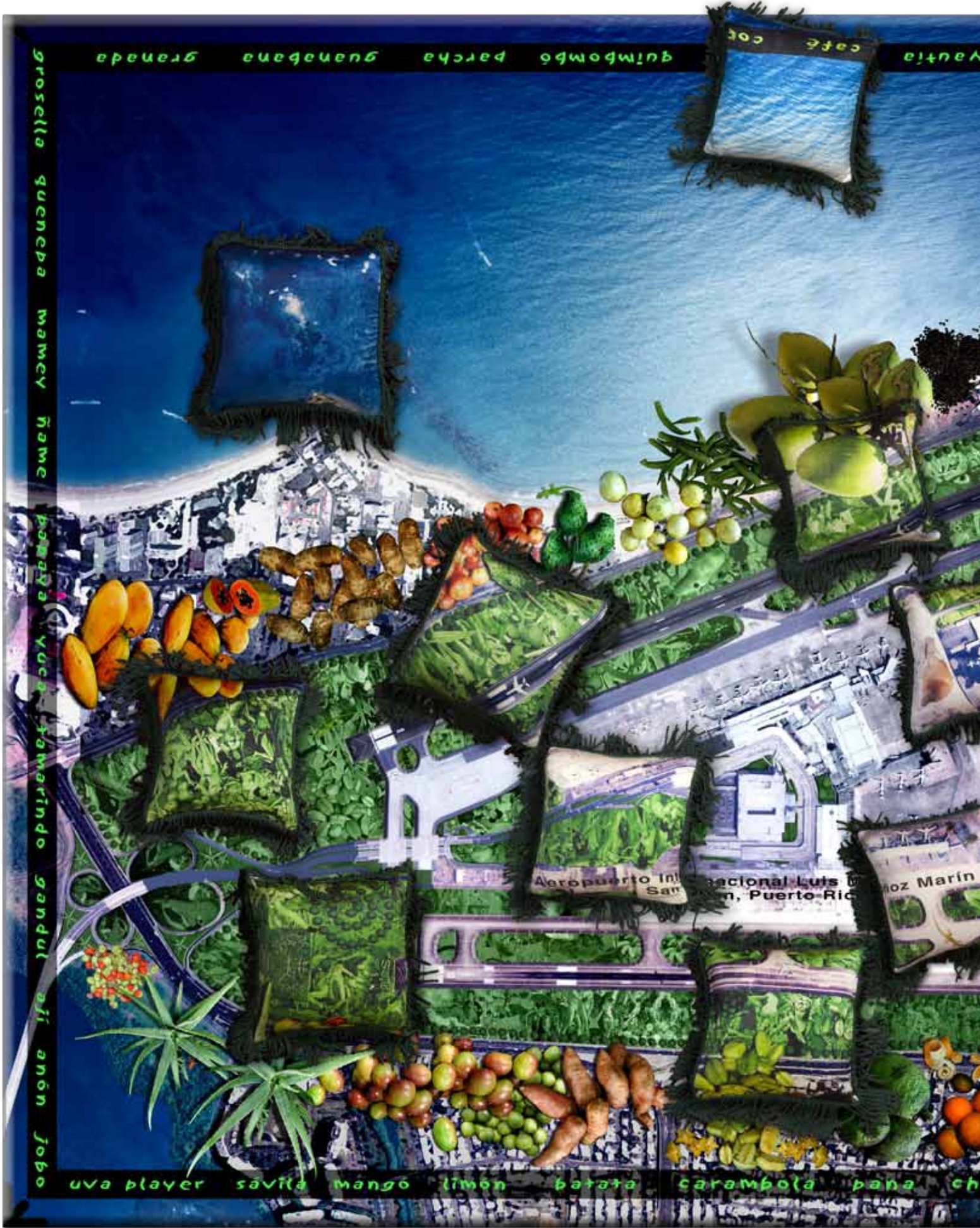
Rushmore, cubiertos de “billetes verdes”. Para la inauguración de la pieza en Hartford, Nueva York y San Juan, Juhász repartió mantecado con paletas impresas con fechas de la lucha por la independencia de Puerto Rico. El artista asume el humilde papel de vendedor de mantecados en un contexto subversivo.

El palimpsesto

Charles Juhász-Alvarado se mueve entre los dos extremos de las artes: la literatura, la más intagible, y las complejas y masivas instalaciones/monumentos que trabaja. Como los poetas que revisan y reescriben sus versos, Juhász reelabora sus piezas de manera compulsiva. Las obras que muestra en el Museo de Arte Contemporáneo son las mismas, pero no son las mismas que ha expuesto en Washington, D.C., Praga, Moscú, Singapur, Nueva York. Cada exposición lo lleva a revisar la obra, añadirle elementos, quitarle otros.

A ¿qué responde esta actividad febril? La clave reside en el nivel de complejidad que asumen sus piezas. La necesidad de darle nuevos significados a cada pieza parte del imperativo de que sean “site specific”; transforma el contenido para adecuarlo a la ciudad donde los exhibe. La caja de limpiabotas es el ejemplo más característico. En Washington, D.C. el interior es una cancha de jugar polo, juego paradigmático de las clases altas. El limpiabotas alterna entre su humilde quehacer con retratar las primeras damas de los Estados Unidos y con jugar polo. En Praga, la caja se transforma en oficina en la cual el artista escribe cuentos de sus ancestros húngaros. En Moscú, el interior tiene un enorme huevo, a la Fabergé, y un retrato doble de Catalina la Grande acompañada de la *Dama a caballo* de José Campeche.

El limpiabotas es una metáfora del artista, quien se mueve de lugar a lugar para ejercer su oficio – lustrar zapatos/montar instalaciones. Su humilde oficio se alterna con acciones de las clases altas, jugar al polo, escribir cuentos, pintar retratos de primeras damas. La suma de los elementos capta la contradictoria posición del artista contemporáneo, creador nómada de los símbolos de su tiempo.



Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002. Detalle de la plataforma acojinada y los cojines de seda.









Jardín de frutas prohibidas
ZONA FRANCA

Propuesta para el establecimiento de un jardín de frutas y hortalizas prohibidas en las inmediaciones del Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín de San Juan, PR.

Jardín Nacional de plantas prohibidas en los Estados Unidos y prohibidas al entrar al territorio de la Unión por el hecho de que el jardín es insular, está en el extranjero y es un territorio de plantas que son prohibidas dentro del jardín.

U S D A-APHIS INSPECTED

Es

Imágenes tomadas del Pasajero Carlos Santana Irizarri quien llegó al aeropuerto Luis Muñoz Marín de San Juan, para abordar el vuelo de USAir #781 con destino a la ciudad de Washington DC con un maletín de aluminio repleto de mangos del país de la especie conocida como 'huevos de toro'. El pasajero se detuvo frente al puesto de Agricultura a esperar que un amigo pasara por la inspección otra pieza de equipaje que no viajaría, para así astutamente conseguir el pequeño sello de certificación el cual intercambiaba secretamente a la valija que sí viajaría con él, así en efecto burlando el sistema. Al preguntarle cuál era el motivo de pasar la fruta este contestó entonando la canción de Jennifer López

"If you have my love...", que se proponía a sembrar un montón de árboles de mangó frente al Capitolio de Washington y abonarlos con su propia escrota como protesta constructiva al daño ecológico que irresponsablemente le ocasionaba la Marina de guerra estadounidense a Vieques. En una de las imágenes se observa a la entonces alcaldesa, Sila María Calderón, llegando al aeropuerto luego de casualmente haber estado reunida en la Casa Blanca con el ex-presidente Clinton, junto a Ruben Berrios, Carlos Pesquera y el ex-gobernador Pedro Roselló. Allí habían posado derrotados ante las cámaras de la televisión nacional luego de debatir/descartar alternativas en torno a resolver el conflicto político de Vieques.

Jardín de Frutas prohibidos



Jardín de frutas prohibidas
ZONA FRANCA

Propuesta para el establecimiento de un jardín de frutas y hortalizas prohibidas en las inmediaciones del Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín.

No tiene con destino frutas, verduras, a los aeropuertos. Para mejor aprovechar las e la escasa del espacio tiene en consideración si también será igualmente apropiado a "es" y los aviones en vuelo.

Se insitua dentro del Jardín.

Es

Fotos de la pasajera Margarita A. Ventura frente al puesto de inspección de agricultura en el aeropuerto Luis Muñoz Marín donde hacía la primera parada en el vuelo de Iberia #1263 en ruta para la ciudad de Madrid el cual hace escala en San Juan y Miami, con tres guanabanas maduras empaquetadas en un bulto. Las frutas las traía desde Santo Domingo donde habían sido cosechadas por su abuela materna frente a su casa en el Barrio Duarte. Margarita tenía la ilusión de llegar a Madrid y obsequiarle a su hermano Florencio, quien ya residía por allá, una sabrosa champola como el mismo se la enseñó a hacer. La pasajera llegó al aeropuerto ingenua a las normas del Departamento de Agricultura Federal, quien controla el tráfico de algunos alimentos. El oficial de turno detectó las frutas y acto seguido intervino el bulto donde estaban empaquetadas y las confiscó. Luego de que la pasajera le explicara al oficial el valor sentimental de estas guanabanas y, de que este se mostrara indiferente a su relato, ella le suplicó que por lo menos le permitiera comerse una de las frutas en el aeropuerto, en lo que esperaba

la salida de su vuelo, pues le tenía muchas ganas aparte de que como quiera ya sentía bastante hambre. El oficial le respondió que las guanabanas ya habían sido confiscadas como evidencia federal por lo cual no podía devolverlas. La pasajera entonces se indignó tanto que le preguntó al oficial que como era posible que no solo le permitieran a ella introducir esas frutas, posiblemente contaminadas, hasta Puerto Rico, sino que se permitiera una gigantesca importación diaria de frutas y vegetales desde Santo Domingo para que en esta isla sin agricultura se puedan hacer sancochos, balidas y ensaladas. Todo esto si supuestamente Puerto Rico ya es un territorio igualmente protegido por todas las leyes federales, las cuales le impedirían a ella continuar su viaje con las guanabanas. El oficial se irritó gravemente, indicándole que si ella no se tranquilizaba y seguía camino, él se vería forzado a asumir la posición de multarla por intento de introducir a los Estados Unidos un alimento peligroso y por perturbar la paz pública al desafiar la autoridad de un representante de la ley.

Jardín de Frutas prohibidos

Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002. Detalle de las vallas fotonarrativas.



Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002. Detalle de pasajera cruzando uno de los umbrales de seguridad, que definen el acceso al proyecto.



Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA

Propuesta para el diseño de un Jardín de Frutas y Frutas prohibidas en los terrenos del Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín de San Juan, PR.

Jardín situado en pasaje(s) libre con detalles formales, accesible a los peatones y vehículos de transporte. Para mejor aprovechar las ventajas de la ubicación la escuela del diseño tiene un aproximación hecho de que el jardín también será necesariamente accesible a los autos, desde las carreteras y los caminos en su totalidad.

E Images that show the passenger Mariel Lugo Barzaga, resident of Guaynabo city, while she responded to the interrogation conducted by the officers of the Federal Department of Agriculture, after one of the agents in charge of Baggage inspection at the airport noticed that the pockets of her clothing were filled with okra (quimbombó). Since she resisted surrendering the vegetable to be processed as evidence, the officers of the Department of Agriculture prevented her from boarding the flight that would have taken her to Miami, where she was scheduled for plastic surgery later that afternoon at Mt. Sinai's Fountain of Youth clinic-spa. She alleged that the restrictions on transporting fruits and vegetables from Puerto Rico to other points in the United States applied only to baggage, not to the physical person. She pointed out to the officer, furthermore, that she was traveling to the United States from Puerto Rico and not from Cuba.

AGRICULTURA

Freight Inspection Notice

Jardín de Frutas prohibidas



Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA

Propuesta para el diseño de un Jardín de Frutas y Frutas prohibidas en los terrenos del Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín de San Juan, PR.

Jardín situado en pasaje(s) libre con detalles formales, accesible a los peatones y vehículos de transporte. Para mejor aprovechar las ventajas de la ubicación la escuela del diseño tiene un aproximación hecho de que el jardín también será necesariamente accesible a los autos, desde las carreteras y los caminos en su totalidad.

Es

Por otra parte el pasajero Diego C. Lebrón (Mr. Aji "caballero" picante) pidió hablar con el Director de la Aduana de Agricultura Federal en el aeropuerto. Esto para exigirle una licencia diplomática que les permitiera a todos ellos viajar con sus coronas, o el grupo entero de los 51 vegetarianos radicales se "sebraría" en el aeropuerto en una demostración botánica sin precedentes en la historia política del país. Manifestó el pasajero que esta situación era emblemática de un prejuicio Federal en contra de la naturaleza. La supervisora de turno, Srta. Ruperta Ostalaza tuvo que intervenir en el asunto con elocuencia, astucia e inspiración orgánica. Alega esta que acometió con unas palabras floreadas de poesía para evitar que las discusiones, los relatos y las protestas se extendieran indefinidamente, provocando un caos en el aeropuerto al detener el tráfico de pasajeros ajenos al conflicto en la Aduana de Agricultura. "Definitivamente aquellos que desean alcanzar hoy su vuelo por Delta con destino a Brasil tienen que entregarnos sus coronas. Lamento informarles que está prohibido por ley Federal superar esta frontera cargando las sabrosas frutas con las cuales están hermosamente esculpidas." Añadió: "enuncio esto por medio de una garganta como la de ustedes, perfumada con olores a guayaba, china, plúa y ponerrosas; por una boca salivosa de carambolas, grosellas, caña de azúcar, tamarindo y quimbombó; y lo gestículo con manos manchadas de plátano, ambaradas de mango, jobos, mameyes, guanábanas y tierra mojada de leche de papaya de este en-tropical país-aje. En esta isla de apenas 100 x 35 hemos podido adaptarnos y resistir los continuos embates de huracanes, las epidemias como el cólera, y por supuesto, las audaces invasiones militares. Sin embargo las enormes cosechas norteamericanas son vulnerables a la contaminación y pérdida ocasionada por un sin número de parásitos tropicales. El interceptar efectivamente estos organismos es un asunto muy serio, para el cultivo de las plantas y para la productividad del resto del sistema que se beneficia de ello. A todos nos conviene que esta agencia exista y se maneje con todo el rigor de la ley. ¿A que no nos irrita el hecho de que nuestra pequeña economía agrícola, de café y piñas "lamosaímas" por todo el mundo esté generosamente subsidiada por el gobierno Federal norteamericano?", concluyó la agente relamiéndose. Al terminar su discurso no escuchó aplausos sino la voz que respondía cantando un coro del salsero glorioso Hector Lavoe, musicalizado por una orquesta de pajaritos preñados:

"que mujer más linda... pero está muy gorda... parece una puerca... que paren la puerta... entran que caben cien... cincuenta y uno parso... cuarenta y nueve de pie... entren que caben cien... yo me voy para la luna... montado en un chu chu tren..."

* relambir, P. Riso col. de relamer. (Del lat. Relambere.) Ir. Volver a lamer. # 2. grr. Lamerse los labios una o muchas veces. # 3. fig. Gloriarse o jactarse de lo que se ha ejecutado, mostrando desocadamente el gusto de haberlo hecho. # 4. fig. Demostrar mucho gusto oral a un apéndice desordenado por los detalles salivares del lenguaje. # 5. fig. Alentarse melancólicamente con un exceso de pudoridad.

AGRICULTURA

Jardín de Frutas prohibidas

Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002. Detalle de las vallas fotonarrativas.



*Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA. 2002.
Detalle del mostrador de ZONA FRANCA.*



–“Una leyenda taina cuenta que uno de los orígenes de la mujer se le debe a nuestro Pájaro Carpintero. Según esta leyenda, en algún momento, las mujeres taínas desaparecieron. Un día, de camino al río, los taínos observaron unas figuras humanoides sin genitales cayendo de los árboles. Un pájaro carpintero, o Inrirí –como le llamaban los taínos– confundió esas figuras humanoides con maderos y comenzó a tallarles con su pico, la vulva y el resto de la formas femeninas.”–

"Inrirí"



Pájaro carpintero de Puerto Rico
(*melanerpes portoricensis*)

"ПОТРИ МНЕ ЯЙЦА"

Marianne Ramírez Aponte



Punto de fuga A: (Flaming Gaia). 1998.

Educating audiences about contemporary art? That is the focus of our actions at the Puerto Rico Museum of Contemporary Art (MAC), which led me to organize an exhibition by artist Charles Juhász-Alvarado. Although clearly this is not a task that can be accomplished with a single exhibition, but rather with systematic efforts to create a complex network of conditions and possibilities, it is my conviction that the work of Juhász-Alvarado possesses key qualities that define contemporaneity while offering insight on changes occurring in Puerto Rican identity. *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)* emerges as a powerful resource to promote discussion on systems of belief, values, and representations existing on the fringes of the official discourse articulated in the essential sources for the study of Puerto Rican art history.

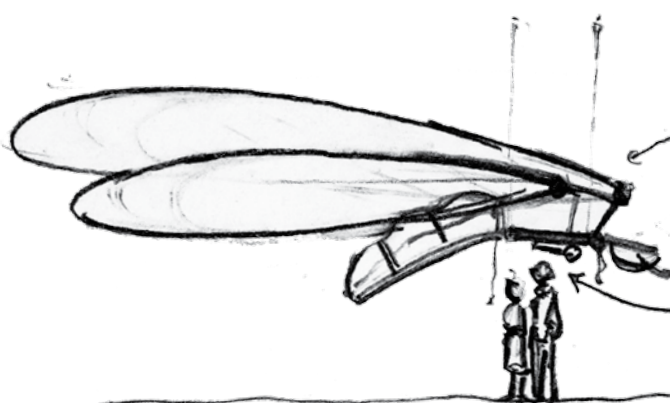
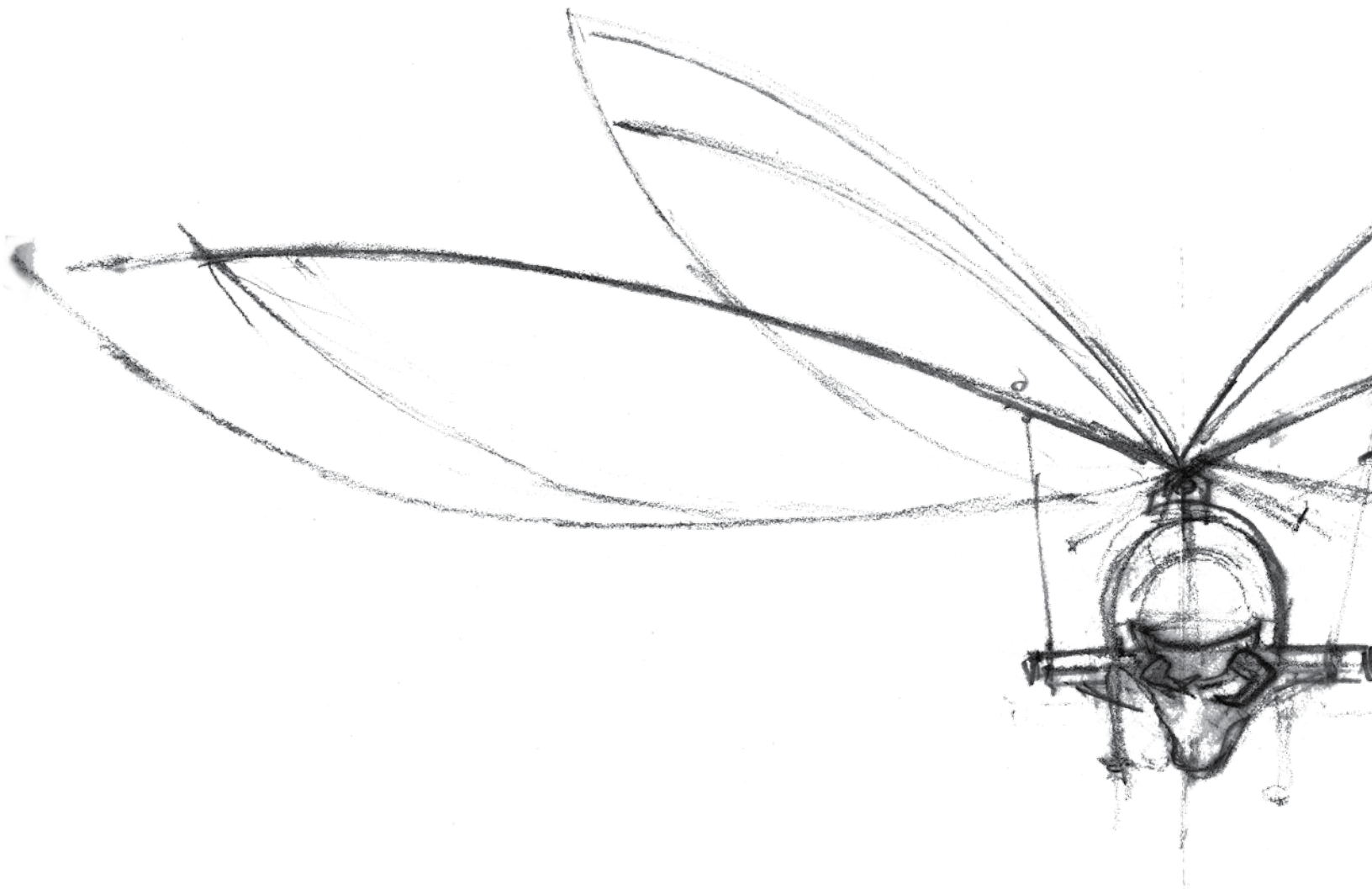
Juhász-Alvarado looks at once to the past and to the future, reflecting the contradictions and debates of his times with a keen sense of playfulness and sagacity. His tendency to choose installations and performances as effective means to create highly dramatic interactive experiences acknowledges the importance of the “audience” and of the human body as a place of desire and identity. The artist shares the idea that the creation of meaning is a collective project. The multiple directions taken in his works — appropriation of artistic images, insertion of historical references, invitation to other artists to create within his projects, use of newly developed digital technologies to manipulate photographic images and sound, and the wide variety of references and media incorporated in each work — clearly

evidence his interest in developments in art and in apprehending and understanding the hybrid culture that nurtures art. As with much contemporary art, the works of Charles Juhász-Alvarado do not bear merely a single, simple, direct message: they are extremely complex works that encourage viewers to make connections, to ask questions about themselves, to reflect on the world.

A work so rich in possibilities and contexts inspired us to design a varied program of parallel activities — guided visits, seminars, panel discussions — with guest professionals and creators specializing in such areas as music, literature, philosophy, and history. The large, enthusiastic audience that attended these events has strengthened our base for future Museum activities. With projects of this caliber, the MAC reaffirms its commitment to bring the best and most challenging contemporary art to all our constituencies.

The Puerto Rico Museum of Contemporary Art wishes to thank all the individuals and corporations whose generous support made the exhibition and this catalog possible, particularly José Hernández Castrodad, the project’s main sponsor. We also wish to recognize the contribution of such friends as Ana Rosa Rivera, Lilliana Ramos, Ivette Fred, Néstor Barreto, Simon Bayertz, Fabián Vélez, Marimar Benítez, Laura Roulet, Deborah Cullen, Teo Freytes, Antonio J. Ramírez Aponte, and Papo Colo of Exit Art, all of whom contributed to the project in different capacities. Last, but not least, our thanks to the MAC staff, whose dedication and enthusiasm have demonstrated once more that we can do a lot with very little.

Translation from Spanish by
María Eugenia Hidalgo



cuelga del techo
con alambre dulce

mecanismo de
'caja de música'
al agitar las alas
gira el cilindro y
suena la melodía



*Text for the exhibition *Charles Juhász-Alvarado: Complicated Stories (Sculptures and Written Testimonies, 1998–2008)*, May 17 through July 12, 2008, Exit Art, New York.

His talent is unrelenting; there is no business plan or conflict of interest. The capacity of creating something unseen is a uniqueness that sometimes is paid in unawareness. This kind of artist is the opposite of hype, a creator in slow solitude that comes with a void that circulates in every decision and the will to override any obstacle. He builds stories that embrace history and the future of history.

This artist is in equilibrium with his potential; Charles Juhász-Alvarado is in his prime. There is total Americanism in his results, a hybrid state of insects, idols, and events embedded in a tropical archaeology in which science, botany, literature, aerodynamics, and political history are managed with metal and wood. There is an interior mark in this kind of artist, an essential way that makes him non-digestible, a renegade, a rebel with many causes, an artist shadowboxing with history, his own.

The exhibition *Complicated Stories* is a three-dimensional map in which the route is indicated

in many directions, an island labyrinth in which incomprehensible purposes of dependence and independence are placed against the power of an empire and, by mutual agreement, Art is done. The unidentified vision of his style, the complexity of interpretation, and the intelligence of his reasoning make his work escape any classification.

This exhibition, with its many levels, is in control of its complications. And like the place he comes from, San Juan, the artist composes a utopia everyday and makes it operational. This work redefines the unique position of a radical mind telling stories about extremes, making them playful and literary, individual and participatory, artisan and cerebral, creating locally and thinking globally.

Charles Juhász-Alvarado is an innovator of contemporary sculpture and a necessary artist in the cultural history of the island of Puerto Rico. With this exhibition, Exit Art now introduces him to the New York public.

Polilla X200 (en cuarteto). 2006. Detail of microphone integrated element.

CHARLES JUHÁSZ-ALVARADO: BETWEEN MACHINES & MACHINATIONS

Lilliana Ramos Collado, Ph.D.

The habitual environment has an ambiguous status: functionality dissipates continuously into subjectivity, possession mixes with use in an endeavor of total integration that always fails. The collection, on the contrary, serves as a model: it is where the passionate endeavor of possession triumphs, it is where the everyday prose of objects turns into poetry, unconscious and triumphal discourse.

—Jean Baudrillard, *The System of Objects*



Aquí se construye el Museo de Arte de Puerto Rico; (el comején nos hará mierda). 1998. Details of project.

What is there in common between a shoeshine box and a Wells Fargo armored truck? The fact that both are travel suitcases, valises, that contain meaning. They are cultural libraries. Collections. In the exhibition titled *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)*¹, at the Puerto Rico Museum of Contemporary Art (MAC), this artist, who displays a thorough mastery of installation art, invites us to visit his vast and tightly-packed repertory of objects that shape an insidious archive of intuitions, arguments, research, protests, and travel logs. Chock-full of painstaking excess, Juhász-Alvarado's installations open the door to a metaphorical imaginary that zeroes us right in the here and now of an artist who lives with intensity his Puerto Rican reality.

There are several elements that give continuity to this exhibition. First of all, there is the "library". Taking advantage of the artistic freedom afforded

by installation art —because of its sweeping aspiration to totality, its potentially overwhelming sensory impact, and, above all, its constant recourse to practices that are foreign to traditional art²— Juhász-Alvarado uses each object as a meaningful vestige of significant events in Puerto Rico's contemporary history, and links it with milestones in his personal history as an artist. Each installation is an *archive of social accounts* that allows him to *set the historical record straight*. It is precisely the organization of the archive as a constant face-off between personal and collective narratives that enables him to accomplish this objective.

Juhász-Alvarado's archive fever has its emblem in the gallery he titled, precisely, *Library*, which is an integral part of the exhibition. There, the audience can browse binders that document the development of several of the pieces in the show. This archive fever is disguised under

¹ Translator's note: The title refers to the classification of words in the Spanish language according to syllabic stress: oxytone, paroxytone, proparoxytone and propropoxytone.

² Mark Rosenthal. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel (2003): 25.

an overabundance of objects whose potential syntax –requiring the spectator’s constant and constructive participation— gives the impression that the artist has been thorough in the presentation of his projects, or that the thoroughness in and of itself, as an act of knowing, is the very purpose of the projects. This excess manifests itself in two ways. First of all, it is evident in the careful and exquisite craftsmanship, the polished finish of each object (that looks even *luxurious*), and the rich variety of materials (both natural and artificial) that run the gamut from decorative knick knacks to *objets d’art*. The excess is also evident in the copious documentation available on each project: each one of the objects in each installation has something important to say both about itself and about its relationship with the other elements in the installation. Each installation includes *too much*, and thus represents the torrential excess of *the real*. Faced with the endless spate of what his surroundings have to offer, Juhász-Alvarado strikes back with projects that clog our mind and our senses. The excess reverberates in the games of scale in the projects featured in the show.

Indeed, these games of scale is another of the elements that link this show together. Oscillating between the overwhelmingly gigantic and the neatly miniaturized containment of the scale model, the objects that anchor Juhász-Alvarado’s installations constitute both monsters and prodigies as they propose a teratology³ of present-day Puerto Rico. Termites-as-airplanes and shoeshine-boxes-as-cottages share the museum space with acrylic scale models of airplanes and small sketches of the Luis Muñoz Marín Airport in San Juan. A giant popsicle serves as a sort of podium to a miniature of Mount Rushmore: the larger-than-life popsicle corresponds to the downsizing of the well-known North American national monument. By giving each of these two objects a scale that is the exact opposite of what they actually have, Juhász-Alvarado promotes the popsicle while disparaging the historical monument. Thus he creates a monstrous hybrid: *the anti-monument as prodigy*. Through these games of scale, that force us to pay close attention to the details of the object, we can fully appreciate the conceptual “engineering” of the pieces in this show.

In fact, the interest in machines (or “engineering”) is another element that strings along the pieces in this exhibition. The concept of “machine” takes in not only the usual idea of a mechanism that we can turn on and off with levers or switches (as is the case with the shoe shine box where a giant lever can be operated to swing the customer’s foot, or with the electric maps that trace the route of the Wells Fargo truck in the famous Machetero attack of 1983), but also the very idea of *machination* as the insidious act of subverting actions and contents through ideologically-

biased narratives. In this sense, the title of the exhibition is absolutely on target: it is the artistic discourse —the correct *spelling* of each element and the *syntax* that organizes the objects in each installation— what enables the artist to machinate against the “official history/story” and to convey his political dissent. These machinations also switch between the personal (as in the genealogy of the Juhász family, narrated on some loose-leaf hand-outs that are part of the *SS* installation), and the collective (as in the billboards that resemble oversized post cards hung on the walls in the installation titled *Garden of Forbidden Fruit. DUTY FREE*, that tell us the stories of people who have tried to sneak “forbidden fruit” past the vigilant eye of agriculture customs officers at the airport).

Humor is the fourth connective element in this show I find fundamental as it always foregrounds the fragility of meaning, because of its latent capacity to express itself through destabilizing forms such as parody or jokes, always seizing upon paradox but never resolving it. As we know, parody and jokes are conceived as the unexpected leap between two concepts or contexts. This leap produces a radical ideological clash that questions the traditional way of thinking, and that forces our thought process to step out down untraveled paths to the beat of roaring laughter. It bears noting that Juhász-Alvarado’s installations display all the comic elements listed by Henri Bergson in his famous treatise on the subject of laughter (published in 1899): we laugh at mechanical automatism, at dehumanization, at the deformation produced by caricature (in terms of scale, for example), at word play that constitutes discursive caricature (for instance, the word “sobreesdrújulas”). According to Bergson, laughter must have a social relevance that invites collective participation and complicity, and it always implies a distancing that allays emotion and engages our ability to think.⁴ That is why parody is such an excellent instrument for social criticism. In Juhász-Alvarado’s installations, laughter appears only if it is brainy and conniving.

Sigmund Freud associates jokes with dreams.⁵ During waking time, “dreamwork” becomes “jokework”, which flourishes in the perplexity caused by our rift with the status quo. Following Freud, we could assert that jokes deflate the utopia imposed by the social superego, to propose instead a disconcerting counter-utopia. This brings us to another element that links the pieces in this exhibition: the island of Puerto Rico, a hospitable Garden of Eden according to the advertising campaign of the Tourism and Industrial Development Companies, becomes a “Garden of Forbidden Fruit.” The dollar-value utopia expressed in the display of power of Mount Rushmore is counterposed to the plantain-green utopia that protects Filiberto Ojeda’s humble house in the scale model titled *Te amaré...*, which shares the room with the installation *I-scream (Resist!)*. The warm green of the natural tropics

³ Teratology is the study of prodigies, extraordinary beings, also considered monsters because their main trait is that they are visible, that they “show” themselves. I owe this intuition to the poet and graphic designer Néstor Barreto, who proposed it in a recent panel about Juhász-Alvarado at the Puerto Rico Museum of Contemporary Art, held February 26, 2009, on the occasion of the show *Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (varios episodios y otras ingenierías)*. See, also, Ambroise Paré. *On Monsters and Marvels*. University of Chicago Press (1982).

⁴ Henri Bergson. *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*. Cosimo (2005).

⁵ Sigmund Freud. *Jokes and their Relation to the Unconscious*. W.W. Norton & Co (1990).

contrasts with the cold green of the dollar tucked away in the frozen environment of the Wells Fargo truck disguised as an ice cream truck, creating the clever word play “heladólars” in Spanish from the fusion of the words *helado* (cold, ice cream) and *dólars* (dollars). The fact that the plaitain is another “forbidden fruit” should not come as a surprise...

Through his “archive fever” (it is Jacques Derrida’s phrase)⁶, his luxurious and thorough excess, his games of scale, his interest in machines and machination, his destabilizing humor, and the creation of counter-utopias, Juhász-Alvarado challenges and questions our current political situation, and explores new forms and techniques of construction and representation that can foster political awareness. At the same time, he warns us that, as Walter Benjamin observed, the artist is only relevant if he/she is able to impact every aspect of the artistic world.⁷ For Juhász-Alvarado —as for Benjamin— true art transforms the materials, the practices, the contents, and the intentions of the artistic world, as well as the very role of the artist. As these transformations take place, it also engages an audience whose awareness of the surrounding environment has also undergone a transformation. Let’s take a closer look at some of the installations in this show, *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)*, and analyze the elements discussed.

Archives

An archive is an organized group of documents produced or received by an institution, and preserved for its own purposes of memory or recollection. Since the institution decides what to keep and what to discard, the archive is especially ideological, always constituted by a hegemonic power. To this institutional archive, usually constituted by documents in the usual sense, recent historiography has been adding objects that function as “unintentional” documents that also speak to us about the past. The very redefinition of what constitutes a “document” has opened the door to an ever-increasing questioning of the truthfulness of institutional archives —which used to be considered “monuments to memory”—to ever-more frequently propose a critical view that promotes the idea of “anti-monumental” archives.⁸

Juhász-Alvarado frames his show between two “archives”: the project titled *SS* and the one titled *I-scream (Resist!)*. In the first one, which he has included in several shows, the artist develops his family’s genealogy as a sequence of cultural appropriations that oscillate between the individual Charles and the Juhász “tribe”. The family’s journeys, from its Hungarian origins all the way to its arrival in Puerto Rico, are narrated

alongside the cultural objects that the installation has appropriated during the artist’s travels as a metaphorical shoe shiner. From the original show in Washington D.C. (2005), we have the portraits of the first ladies done in shoe polish. From the installation’s trip to the Czech Republic, we have photographs of the shoe shiner’s activities. From its visit to Russia, there is the giant Fabergé egg and the equestrian portrait of Catherine the Great done by Virgilius Erichsen. These *objets trouvés* or “discoveries” are placed against cultural elements of Puerto Rican history. A picture of Aníbal Acevedo Vilá constitutes the comical opposite of the shoe-polished first ladies, and the Russian Catherine functions as a commentary of the creole aristocracy represented in José Campeche’s painting *La dama a caballo*, all of which are contained within the giant shoe shine box that has become a sort of album or travel suitcase. Pasted outside the box, we see the image of a woodpecker emerging from an equally oversized egg, though not a Fabergé. (A French allusion —*faber je* or “I, the maker”— to the Latin phrase *homo faber*: the man who builds, who invents? To Juhász-Alvarado, the ingenious artist?)

The final piece, *I-scream (Resist!)*, comprises various elements that propose an exhaustive archive of the Machetero attack on the Wells Fargo armored truck in 1983. The armored truck, parodied in the hybrid form of an ice cream vending truck, dispenses dollars and offers people little wooden spoons imprinted with significant events in the history of Puerto Rican dependence/independence. The idea of ice cream that “melts” due to the heat of leftist struggles prompts the monumentalization of a popsicle. As it melts, it reveals at its core the images of U.S. presidents represented, not in the habitual monumental scale of Mt. Rushmore, but in the minuscule scale of a supersized popsicle. On the walls surrounding the truck, we see electric maps that depict the route followed by the Wells Fargo truck on the day of the attack. As the electric wires warm up, the dollars melt as deceitful popsicles. The metaphorical connection that links dollars and popsicles is the destructive impulse of the heat that melts the sweet and frozen dollars until it dissolves the monument constituted by the bills themselves as they bear the likenesses of these presidents. The dollar becomes the document that de-monumentalizes the heroic value of these presidents transformed into “rich” (as in costly) ice cream. The heat of the struggle transforms *ice cream* into *I scream*. In this piece, resisting the popsicle’s carbohydrates constitutes an act of political resistance.

Interestingly, even though the armored truck is represented in its usual scale, it seems colossal, and the shoeshine box, also represented in its usual scale, seems minuscule. Looking at the pieces one after the other gives us a clue to the

⁶ The term comes from Jacques Derrida. *Archive Fever: A Freudian Impression*. trans., Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press (1996).

⁷ Walter Benjamin. “El autor como productor”. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus (1990): 125.

⁸ I summarize Paul Ricoeur’s argument. *Tiempo y narración III: El tiempo narrado*. México: Siglo XXI (1996): 802-816.

stories: Juhász-Alvarado goes from the personal archive or travel log as an artist and heir of a family, to the collective archive of political-historical memory, gathering documents to support both histories. The trip of the Wells Fargo armored truck, the one that is reproduced in the charcoal-covered maps that heat up when this machine of political subversion is activated, is the journey of the creation of collective consciousness: from the uncritical ingestion of the dollar to the rejection of that false value.

Monsters and Termites

In art, colossal or monumental works are usually the result of a desire to employ the greatest amount of material possible, to occupy space to capacity, and to push the work to superhuman dimensions. Outdoors, in the urban context, the work's supersized dimensions may pass as "normal," but in the gallery of a museum, where space deliberately suffocates the work on display and forces the audience to squeeze against the wall so as not to graze it (attention: in the museum, do not touch...), supersized pieces practically force us out from the gallery. Many people are impressed by the colossal scale of a work precisely because its very size highlights details, mechanisms, and its portentous singularity (for instance, we think of Claes Oldenburg's monstrous everyday objects: his trowel, his clothespin, his electric plug). We know deep down that, in reality, what we perceive as colossal is actually small, and thus we cannot separate the gargantuan from the minuscule. Both states form a semantic continuum that Juhász-Alvarado knows how to manage deftly in his work.

In Juhász-Alvarado's pieces, the colossal is always accompanied by its opposite: the scale model version, the map, and the miniature plan of a region. That is why it is important to talk not about the scale but about the *games* of scale. This game is essential to the artist's political argument. For example, the contrast between the colossal shoe shine box and the one that is shown in the corner in its natural scale forces us to stop and consider the details of the curious mechanism. When we see the contents of the supersized version, furthermore, we are inspired to wonder about the mysteries that the smaller one—the one built in the usual scale—might hold. When counterposed, both become monsters: one by the very fact of being colossal, the other because its small size now becomes unsettling, impossible.

The same happens with the installation titled *Winged Renaissance Termite*, inspired by Leonardo da Vinci's curious machines, in his many sketches, Da Vinci even added the human body itself to his *repertoire* of machines. Juhász-Alvarado's termite-machine is crafted in such a way that a human being could wear it as a sort

of exoskeleton that could enable him/her to fly like a termite. But this striking installation, in its apparent simplicity as a giant machine, enables us to better understand the immediately preceding installation, titled *Escala (stop-over)*, in which several human bodies are part of a foosball game where the athletic aspect of the ball game and the military context in which the piece originally made its debut in Singapore (in an old military barracks) come together rather paradoxically. Both the "Renaissance" termite—which, according to the explanatory plaque for the piece that follows it, *Polilla X200 (In Quartet)*, digests wood thanks to an organism that lives in its stomach—and the Taíno figures—whose stomachs contain small carved figures of monstrous gods who will prove to be as corrosive as the termite's digestive mechanism—are double bodies that contain within them a seed of destruction. So, from the Taíno ball players with divinities in their stomachs, we move on to the human-activated flying termite (in fact, were the Renaissance rocketeer to don the device, he/she would be located in the termite's abdominal region), and finally arrive at the site of the *Polilla X200 (In Quartet)* piece where the digestive process becomes evident. Thus, the scale enables us to observe the mechanism and imagine the ideological interplay between the massive and the minuscule. The political proposition set forth in these pieces is complex, yet readily apparent.

Interestingly, the two pieces that feature giant termites include an audio portion, created by Fabián Vélez, where the audio mix seems like nested sounds—that is, sounds that appear to be contained within other sounds—that allude to the enigmatic language and the bowel noises of the curious termite-like mechanisms.

Humor, Subversion and Counter-utopia

The most remarkable project in the show is perhaps the installation titled *Garden of Forbidden Fruit / DUTY FREE* (in Spanish, *Jardín de frutos prohibidos / ZONA FRANCA*). This massive, virtually encyclopedic, project uses the concept of "zona franca" (duty-free zone) to create a clever word play in Spanish that underscores the body politics that inform it. Thus, rather than constituting a *zona "franca"*—that is, a zone of sincerity and honesty, which is another meaning of the term in Spanish—the project is dedicated to what in reality is a *zona "hipócrita"* (a hypocritical or two-faced zone),^{9**} weaving into its different elements an allegory of the island of Puerto Rico that parodies the utopia of the Garden of Eden. In turn, the island appears as a paradoxical garden: the garden of forbidden fruits. The souvenir stand, with its t-shirts and post cards of the "Island of Enchantment" (as Puerto Rico is also known)—which is here limited to the non-place that any airport is, especially the

^{9**} Translator's note: This word play is also evident in the use of the English term "duty free." Both the images and the texts in the installation point to the encumbrances of duty, understood as a moral or legal obligation.

Luis Muñoz Marín Airport in San Juan— stands in contrast with the black humor of the stories told on the billboards hanging on the walls. These narrate how several individuals, all from the Caribbean, attempt to board flights to different destinations while carrying with them local produce that the U.S. Department of Agriculture has expressly banned passengers from taking with them out of the island.

The project fuses the idea of “fruit” with the idea of “body,” and thus the Caribbean bodies appear as forbidden (and not trustworthy) as the banned/forbidden local produce—that is, the yuca, malanga, mango and prickly custard apple. Menacing orange snakes, painted as wainscoting on the gallery walls, surround us and define the space of an evil garden inhabited by diabolical figures that urge us to partake of the forbidden fruit. We cannot be oblivious to the fact that we are dealing with the biblical forbidden fruit, which is none other than the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil, which (lest we forget) earned Adam and Eve their ticket out of Paradise...

The stories printed on the billboards are delirious narratives in which different characters attempt to trick the U.S. federal government’s watchful eye, always offering their bodies as temptation (prickly custard apples, fresh *gandules*, hot chili peppers...) or as a hiding place (the battle over the okra). The Federal authority intimidates the passengers and strips almost all of them of their forbidden fruit because it may not travel, and the forbidden bodies may travel only if they submit to Federal law or hide their fruit.

We can see the enclosure that is this “paradeisos” (which in old Persian meant “walled garden”) in a map that doubles as a bed where plush cushions reference Hieronymus Bosch’s “The Garden of Earthly Delights.” An airplane made out of see-through polycarbonate sheets hovers over the map/bed. Carved on its tail is a silhouette of the same type of soldiers that drift on parachutes over the souvenir stand, which—as we then understand— corresponds to the airport and its comfortable cushions. The souvenirs are nothing other than the ideological story that defines Puerto Rico as a palatable entity to the Federal authorities: the colorful post cards and t-shirts (in fact, the U.S. Army adopted the t-shirt as part of the military underwear during WW I). Fabián Vélez’s audio track is equally revealing: a *funky-groovy* melody plays in contrast to the guttural voices that speak in another language, perhaps the language of the Other (the snakes that patrol the garden’s walls, perhaps the tropical insects, perhaps the personal *tinitus* of the defiant passengers), or perhaps the language of *otherness* spoken by the parachutists or the customs officers (who really are the extraterrestrial creatures in this extravagant garden)...

We ought not to be surprised that this piece is the anteroom to *Te amaré...*, a work dedicated

to Filiberto Ojeda that comprises a scale model representing the pro-independence hero’s house protected by an unusually large plantain tree that dwarfs it. *Te amaré...* fuses the idea of the forbidden fruit with that of the forbidden body, all with great political urgency. The patriot’s death at the hands of the Federal authorities shows, in a most dramatic way, just how trapped we Puerto Ricans-Caribbeans are in our garden and how forbidden/banned our bodies and fruits are. The final installation in the show, *I-scream (Resist!)*, derives its culminating significance from the succession of ideas and narratives in the installations that precede it. The final metaphorical struggle takes place on a Mt. Rushmore that melts because of the heat of the forbidden fruit/bodies.

Let’s not forget that every person who attends the show and enters the forbidden fruit gallery goes through a metal detection point that always beeps to signal that each one of us carries a forbidden object (or fruit). Hence, each and every one of us who enters this peculiar paradise is suspected of carrying something illegal, bad, and punishable by the authorities. We are all part of the proscription: we are all forbidden bodies.

Our utopia, therefore, is nothing other than the counter-utopia of the Garden of Eden, and a fruity display of excessive flavors, colors and stickiness, as the chief federal customs officer remarks imitating the Caribbean language when she attempts to exalt our fruit and halt the protest led by angry passengers who were prevented from taking their favorite type of produce with them on their trip out of the island. The parody of our Garden of Eden is not our Eden; it is, instead, the one that we will be able to construct beyond the charred map of the Wells Fargo truck. The show, thus, closes in the heat of a clamoring protest.

A Final Comment

The show *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas: (Varios episodios y otras ingenierías)*, constituted by a series of individual installations, is organized in a tight-knit syntax with the objective of shaping a broader, more encompassing, installation. The parts or “chapters” of this broader installation propose a narrative in which the artist exposes us to his method of cultural accumulation (an element that appears as “hereditary”), going from the fashioning of the athletic, firm, and efficient body of the *digestive* and *corrosive* Puerto Rican, all the way to an allegorical description of the island as a forbidden/proscribed garden and the need for its liberation.

In this sense, the Museo de Arte Contemporáneo show’s set-up and disposition of the works are starkly different from those of the show at Exit Art gallery in New York City in 2008, where the same works were exhibited. Not only have the works themselves evolved

significantly, adding new experiences and a substantial conceptual *amplificatio*, but also the use of the gallery's space has changed radically, thus suggesting new contents, a new textuality. In Exit Art, the works were placed in a large open space where the audience could stroll from one installation to another without following a predetermined narrative sequence. The exhibition at the MAC sets a viewing path through successive galleries suggestive of an order to the ideological argumentation. This adds a significant dimension to the meaning of the works in the show, as their grouping seems more intentional and profound. Furthermore, it creates a clear picture of Juhász-Alvarado's artistic, narrative, and ideological abilities and talents.

The addition of the *Library* as a project in and of itself in the last gallery on our path dramatizes how much thought the artist has invested in creating a cosmos (the Greek word for "order"), the order of a passionately treasured "collection." It is a thoughtful collection in which, as Baudrillard remarks in the quote cited as an epigraph to this article, "the objects' everyday prose becomes poetry, unconscious and triumphal discourse." It is the triumph of the meaningful (the *new* meaning) over the meaningless (the *old*, traditional meaning). Despite one's initial impression that the exhibition is excessive, motley and variegated, there is nothing missing in this show, and nothing superfluous. The linking elements that shape the order of the show give place to a complex and challenging reading that let us see just how much research and how much care the artist has invested in the meticulous composition of his grand political-esthetic argument.

Translation from Spanish by
Emeshe Juhász-Mininberg

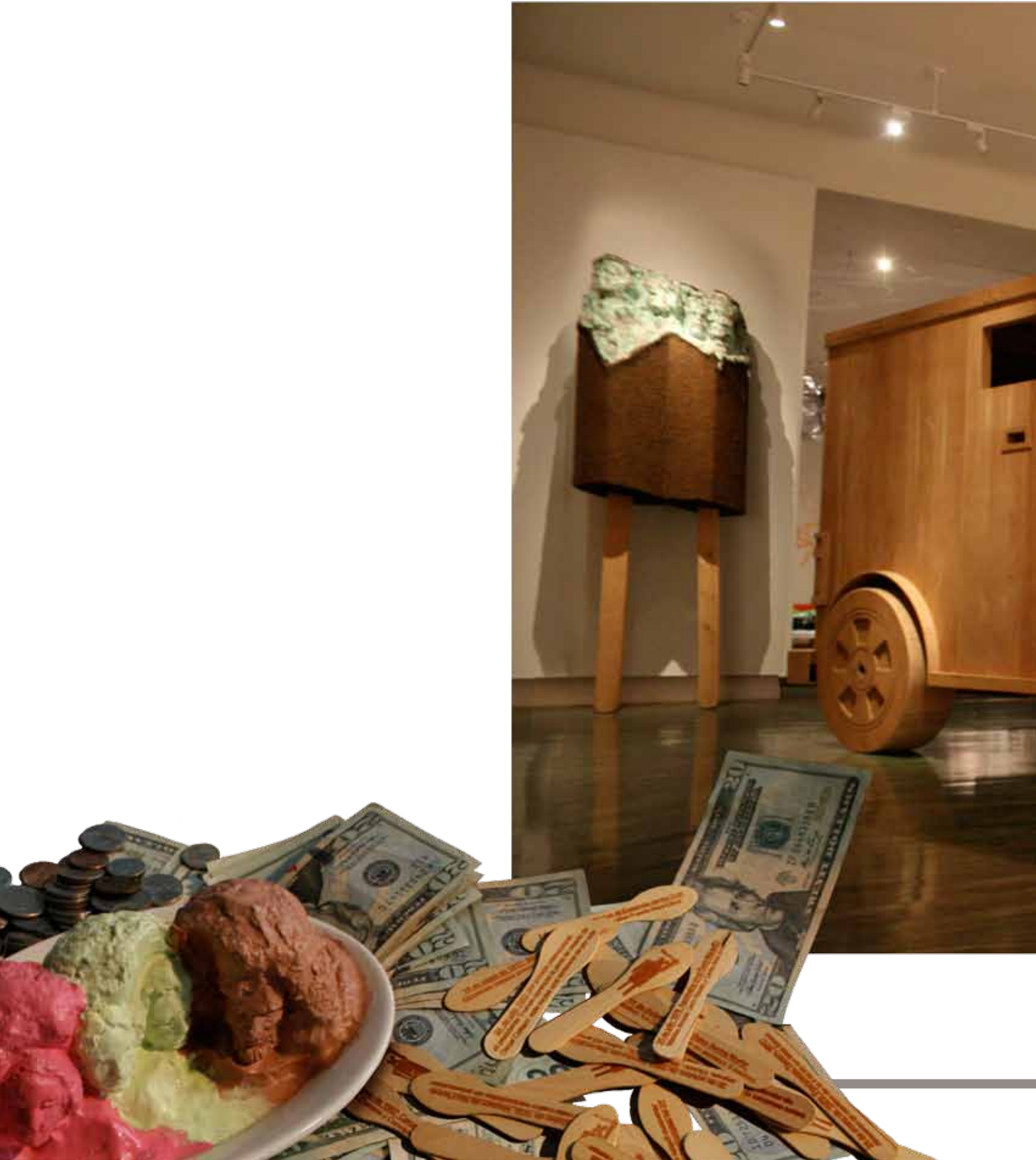


Carrusel 4X4. 1999. Video-still of 'Idilio Bestial'.



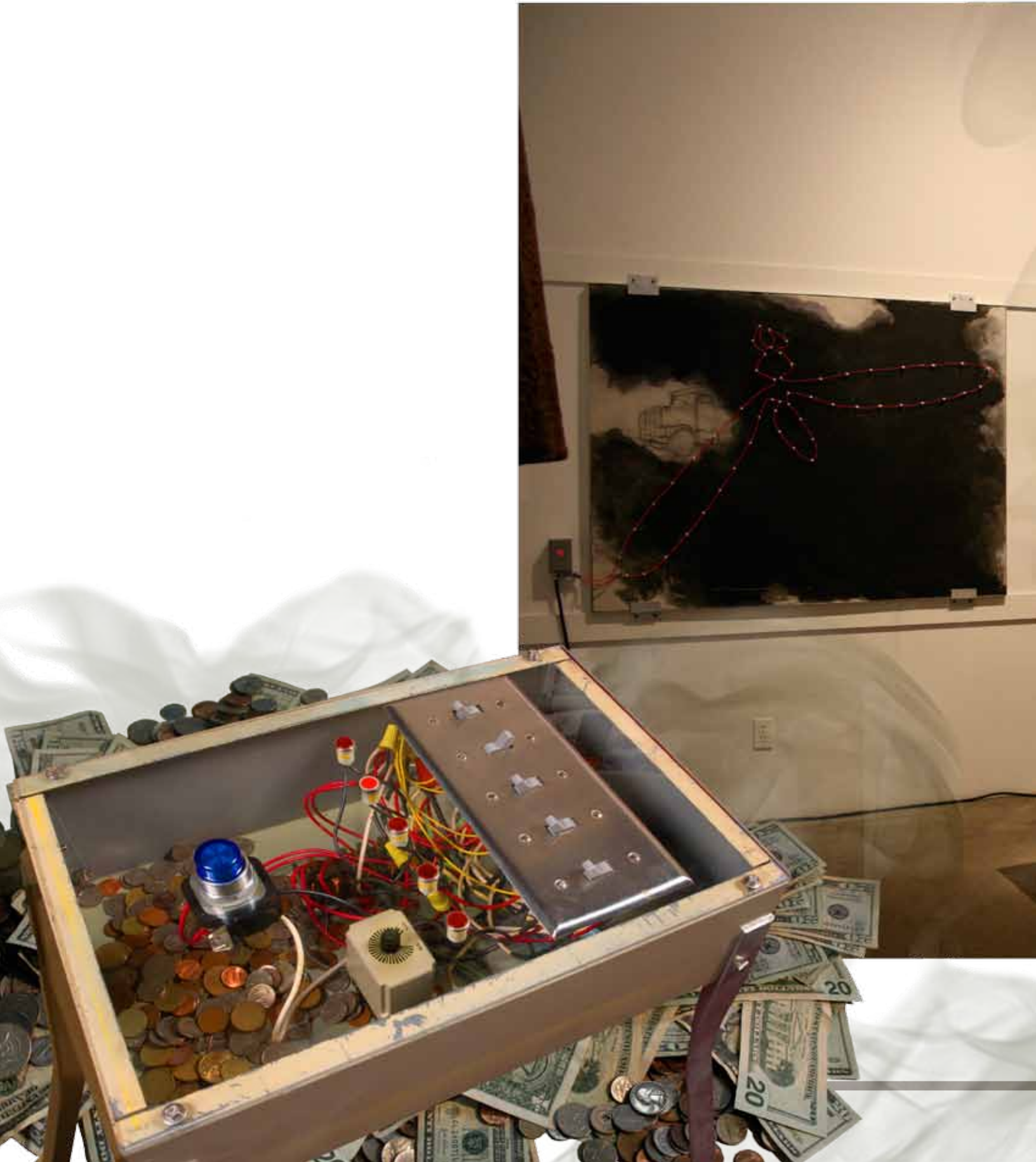
Carrusel 4X4. 1999. Video-still of 'Idilio Bestial'.

I-scream: (Resist!). 2004-09. Detail of installation.





I-scream: (Resist!). 2004-09. Detail of resistance wire drawings.





I-scream: (Resist!), ...te amaré... 2007-08.



I-scream: (Resist!), la mordida del guarito. 2004. Detail of the bitten popsicle.



CHARLES JUHÁSZ-ALVARADO: SHOE-SHINER EXTRAORDINAIRE

Laura Roulet

Let us consider two important factors, the two poles of the creation of art: the artist on the one hand, and on the other the spectator who later becomes the posterity.

—Marcel Duchamp



SS: (Washington, D.C.) 2004-09. Detail of live action viewed through 'peep-hole'.

Sr. Juhász-Alvarado goes to Washington, like Mr. Smith, a newcomer, like Marcel Duchamp, a dissembler. A site-specific sculptor, he also plays the role of lead actor in his own narratives, interactive creator, and socio-political commentator. He builds a shoeshine box cum Trojan horse, bearing a secret space, a polo practice cage complete with mule mannequin in place of the usual equestrian stand-in. The shoe-shiner's tools of the trade hide a play space for the elite, and the gallery installation becomes a site of class and culture polarities. Like the enigmatic work of Duchamp, Juhász-Alvarado's installations require some effort on the part of the spectator to decipher. And the spectator is essential to complete the work through his interpretation.

As an homage to Duchamp's *Etant Donnés*, the central sculpture reveals the artist's fascination with the hidden, the erotic, the forbidden. Reminiscent of *Skull and Bones*,

Yale University's elite, secret society, this space for polo players is off-limits to the Caribbean shoe-shiner. He plies his trade, exchanging shines for the opportunity to indulge his artistic proclivity for drawing. The portraits filling the walls, an outpouring of hidden skill, bear a resemblance to encaustic paintings, but are actually made from lowly shoe polish. Rubbing his customers' shoes releases the genie of his dreams. As spectators/customers we also become voyeurs, drawn to peer into this concealed arena of esoteric sport.

In the course of his career, Juhász-Alvarado has fabricated his own personal mythology and iconography, similarly to his fellow classmate from Yale, Matthew Barney. His symbols include the airplane, the termite and the Trojan horse, or in the case of the Washington D.C. Fusebox installation, the mule. Politically attuned Washingtonians will immediately recognize the mule as hybrid of

horse and donkey, or in Juhász-Alvarado's confabulation, the Spanish conquistador and the Democratic Party, kind of like Puerto Rico. This mule would belong in Jorge Luis Borges' *Book of Imaginary Beings*, located somewhere between "A Crossbreed" and "The Double." As in all myth making, Juhász-Alvarado reveals a deep craving for cultural meaning. His complex, imaginative narratives are both liberations from and shapings of mundane reality. Yet this metaphor of Puerto Rican-U.S. affairs is less of a critique than a dramatization of the fraught relationship between a small Caribbean island and a neighboring hegemonic power. Fodder for thought.

Typically Juhász-Alvarado mixes fantastical invention with site-specific cultural reference. Located on 14th Street, Fusebox is a gallery at a geographic and social crossroad of gentrification. More broadly, Washington DC is the place where the most crucial decisions are made for Puerto Rico, where political status and cultural integrity seem to hang in the balance. Even more than for Mr. Smith from the American heartland, Washington is a mythical bastion of power for Puerto Ricans. Juhász-Alvarado's playful irony in the humble guise he adopts serves to elucidate the state of this union.

Juhász-Alvarado ventured on from the nation's capital to recreate his shoe box/ art studio in two more settings, the Prague Biennial (2005) and Moscow Biennial (2007) before returning home, each iteration with local reference. With each new site, social interaction or intervention became a more central component of the piece. As he explains in his proposal for the Prague project:

"I view identity as a dynamic search process open to chance; confusion, chaos and above all, a process open to the imagination and the uncontrollable possibilities of interpretation. The shoeshine character in my work is emblematic of an adventurous humble nomad with a narrative mission: one that wants to meet people, shares ideas, makes art and travels lightly with it."

In Prague, Juhász-Alvarado connected with the Eastern European side of his identity. His father's family was originally Hungarian, and his mother's family had immigrated to Puerto Rico from Cuba. Sharing family anecdotes became an important component of the piece. While probing his personal immigrant roots, he also conjoins the tradition of the itinerant peddler to the more recent practice of the post-studio nomadic artist. Traveling merchants and artists served an important function, from ancient times until the

19th century when technology made travel and communication more accessible, by spreading culture, religion and knowledge of other parts of the world, as well as commercial goods. The contemporary post-studio nomadic artist, such as Robert Smithson, an important influence, changed the parameters of site-specificity and what constitutes art. No longer defined only as a discrete object, created in a studio, meant for aesthetic enjoyment, art became dematerialized. It could involve multiple media and the artist's and viewer's active participation could become the work of art.

The Shoe-shiner series is among Juhász-Alvarado's works to fall within the scope of the "service art" practiced by Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, and the duo Allora and Calzadilla among others, in which a communal, creative experience is offered to a non-art audience. As articulated by French critic Nicolas Bourriaud, "relational aesthetics" posits a collaborative relationship between artist and audience. A direct, immediate experience is created within a structured environment, which Bourriaud terms a "microtopia." Drawn together as a harmonious social entity, spectators are invited to participate within, rather than passively view, the work of art. Inherently political, in a broad social sense, and transgressive of the traditional art market these installations/performances function as interactive spaces.

In the *S.S. Moscow*, the Russian version of the project, the Prussian blue box becomes an art-filled salon. Akin to Karen Kilimnik's romantic mixed media installations, Juhász-Alvarado has created paintings in various styles, filling his now-ornate salon with imagery of an idealized Russian past. Catherine the Great appears on horseback with a famous Puerto Rican equestrian sitter originally painted by José Campeche in 1785. A gigantic egg appears in a grisaille painting. The egg is echoed on the outside of the box, which depicts a Puerto Rican carpenter bird hatching from a Fabergé egg, perhaps from the Czar or Czarina's collection.

In New York at Exit Art, and in San Juan at the Museo de Arte Contemporáneo, the shoe-shiner has come home, yet Juhász-Alvarado's narrative mission continues. The series of Presidential First Ladies are back, now with Michelle Obama included. The family anecdotes from Prague add another layer of personal history. The shoeshine box is re-created once more in its most well-crafted, elaborated salon version. This incarnation evokes all the adventures that the artist has experienced in his world travels. He returns a changed man, with much to impart.



Biblioteca: (MAC / PR '09). 1998-2009. Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías) en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Installation view of reading table.



CHARLES JUHÁSZ-ALVARADO: THE ARTWORK'S UTOPIAN VOCATION

Deborah Cullen, Ph.D.



Biblioteca: (Exit Art / NY '08). 1998-2008. Charles Juhász-Alvarado, Complicated Stories: Sculptures and Written Testimonies 1998-2008 at Exit Art, New York. Installation view of reading table.

In May 2008, the venerable New York alternative space Exit Art embarked on a significant new initiative by launching the Solo Series that features an annual mid-career retrospective. The inaugural exhibition focuses on the work of Charles Juhász-Alvarado, an artist based in Puerto Rico who has been gracing the international contemporary art world with his complex, poetic works over the past decade. He has presented major pieces at the Singapore Biennale (2006); II Biennale of Contemporary Art, Prague (2005); Bienal de La Habana (2003); and Bienal de São Paulo (2002); he has exhibited in Moscow, Santo Domingo, and extensively across Puerto Rico, Spain and the United States.

Currently living and working in San Juan, Juhász-Alvarado was born on Clark Air Base, in the Philippines, in 1965. He grew up in Puerto Rico and the Dominican Republic, and holds both his Bachelor and Masters degrees in art and architecture from Yale University. The artist worked for several years as an assistant to Ursula Von Rydingsvard, an influential Brooklyn-based Polish sculptor who produces sprawling installations from tree trunks or their slices. Similarly, Juhász-Alvarado works primarily with wood and completes all carving and building by hand in his warehouse-like studio on the island, where he teaches at the Escuela de Artes Plásticas, and is an active contributor to the contemporary art scene.

Charles Juhász-Alvarado creates elaborate sculptural installations that compel a viewer not merely to see, but to investigate, piecing together complex arrangements composed of beautifully crafted, three-dimensional parts, audio elements, participatory events, and emblematic, often humorous narratives. Juhász-Alvarado entices spectators into his world through ambitious, oversized, toy-like objects, appealing colors, and tactile materials. A consummate craftsman, he uses smoothly curved wooden lathing, metal tubing, lusciously colored fabrics, and casts that simulate sand, dirt, and crystallized glass. He has made planes, satellites, beds, drums, wheelbarrows, giant brains, shoeshine boxes, foosball tables, carousels, observatories, and fantastic sandcastles or dresser-like models of actual buildings. His artistic references range across a playing field that runs from Edward Kienholz and Claes Oldenbourg to Louise Bourgeois and Matthew Barney—with whom he attended Yale University.

Juhász-Alvarado often includes archetypal animals that one frequently encounters in the museum: brightly colored, sewn and stuffed sirens, swans, and satyrs normally found in classic images, enacting codified roles. However, in this artist's fable-like narratives, they act out metaphoric and metamorphic roles. Termites hold a particularly significant place. *Polilla X200, en cuarteto (Termite X200, In Quartet, 2006)* embraces the insect's destructive nature by celebrating their power and awkward beauty. To digest wood, termites ingest a small organism that lives in their stomachs and breaks down the fiber. Juhász-Alvarado, who might view termites as his work's natural enemy, chooses instead to admire this relationship, using it as an allegory to allude to the relationship of Puerto Rico with its colonizers. On the other hand, Leonardo da Vinci's sketches for unrealized machines inspire *Winged Termite: Flying Machine, 2008*. The wings flap and rotate, spinning a cylinder at the base of the body that activates an antique music box. While the hanging work offers the sensation of flight, it refers to the termites unrealized abilities: they are not born with wings, but only develop them briefly and then shed them, never utilizing them to fly. In other works by Juhász-Alvarado, there have been urinating giraffes formed from shiny piping and latticework copulating horses. In *Navajas, perico y más caballo... (Blades and Parakeets and More Horses..., 2007)* a life-size rendering of a horse refers to Cerberus, the three-headed mythological Greek dog, as well as Muybridge's photographic studies of motion. In Spanish, however, the title offers a secondary, slang meaning related to drug abuse. The reference to cocaine is reinforced by the giant razor-blade shaped mirrors that reflect the installation.

The Trojan Horse

Often, Juhász-Alvarado's work creates collections, compilations or archives of information. Works contain libraries to be supplemented, or photo or sound archives that invite participation. In certain pieces, such as *Transvestoys (1994-1998)* and *TuTran (Your Train, 1999)*, he invites other artists to create contents for serial elements in the piece—drawers and space capsules, respectively—allowing for ever-expanding accumulations to accrue within his own project. For this reason, he has been referred to as a Trojan horse by authors such as Laura Roulet. *Tu-Tran*, both a train station and an observatory, invites the viewer to experience how perspective changes progressively through the flow of ideas created by migration. Concepts of passage and identity and the related ideas of confrontation, confusion, and transformation are considered from a platform through an enormous telescope, as the view can study various station-stops along a giant, winding rail, each created by a different artist.

More recent works employ a similar tactic. *Escala (stop-over), 2006*, created for the Singapore Biennale, toys with the exhibit's overarching theme of "belief." Constructed wooden Taino deities, each who carries a small wood carving saint or orisha within its womb, serve as the game's kickers, flanking a massive foosball table. The overall table is composed of six smaller versions, that themselves are models of the Singapore exhibition space, designed by six different artists. This echoing, world-within-worlds structure references the Taino worldview, as well as the ceremonial ballgame played in the *batey*. As well, the work alludes to the long history of a syncretic belief system in the Caribbean, that combines indigenous and African ideology with Spanish Catholic symbolism. *Susurráurea y el astronauta c. 1618, 2000 (Whisperama and the Astronaut, c. 1618, 2000)* stages an interactive, contemporary version of Bernini's 1618 marble, *Daphne and Apollo*. While the male figure is shrunken and split into two tiny astronauts, Daphne is recast as a voluptuous Caribbean ideal. Crowned by an afro-cum-termite's nest, the silvery female now stands alone, with a platform by her side where the public inserts and photographs themselves. The *SS (Shoe Shine)* project, 2004-2007, is based on the idea of this humble worker, who travels around with his kit, much like today's itinerant artists. The project is encapsulated within a giant shoe shine house, in which smaller versions of the shoeshine box reside. *SS* includes different components specific to each place it is shown, including a Washington D.C. version that contains portraits of all the First Ladies in U.S. history, painted in shoe-wax paint. Using his shoeshine kit, the artist performatively engages his audience, shining

their shoes and regaling them with stories, while photographing them during their participation. In this way, he builds the project.

“Hangiando”

Often Juhász-Alvarado’s work offers a space for relaxation and contemplation. *Orgacio: Rodando de atrás para arriba, querías Boogaloo?* (*Orgacio: Rolling From the Back Up, Is This How You Like It, Boogaloo?*, 1996) and *Punto de fuga A* (*Vanishing Point A, Flaming Gaia*, 1998) both were made for two persons. While *Orgacio* takes the shape of an enormous brain and *Flaming Gaia* that of a lunar module, both have lush, cushioned interiors that invite the viewer to climb inside, privately and comfortably encapsulated. *Carrusel 4 x 4* (*Carousel 4 x 4*, 1999) advances these themes. It comprises a circular, rotating platform covered in cushioned fabric, on which larger-than-life, stitched and chimerical creatures are strewn. Completing the room-sized work is an ever-expanding pornographic library (including books, videos, and other matter), and an open invitation to creatively add to the repository. Juhász-Alvarado himself initiated the process by making short videos with lingerie models while the work was mounted at the Museo de Arte Contemporáneo, Santurce, in 1999. Another major work that takes the form of a large lounging platform is *Jardín de frutos prohibidos / Zona Franca* (*Garden of Forbidden Fruit/Duty-Free Zone*, 2002), produced in collaboration with The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, for the São Paulo Biennial. This complex installation renders a lush airport garden, planted with all the fruits and vegetables confiscated at Puerto Rico’s agricultural control, on a silken, pillow-strewn dais. This inviting bed is framed by six fanciful stories of smuggling and negotiation at the counter of the Luis Muñoz Marín airport in San Juan. While referencing the rich tradition of Brazilian modernist gardens, the work depicts the customs desk as one of the few places in Puerto Rico where friction between the island and mainland is manifested, as outgoing luggage is thoroughly inspected and stripped of any flora or fauna.

Fables of the Reconstruction

Aquí se construye El Museo de Arte de Puerto Rico; El comején nos hará mierda (*The Art Museum of Puerto Rico Is Being Built Here; The Termites Will Turn Us Into Shit*, 1998-2000) focuses on the controversial creation of a major new art museum in San Juan. Originally

presented during the museum’s construction, a small, sandcastle version of the museum was included on a carousel, flanked by materials from the museum’s construction site. Surrounding the piece and onto the streets, wheat-pasted flyers captioned by museum’s publicity slogan—“aquí se construye El Museo de Arte de Puerto Rico”—depicted the building’s work crew. Despite the legend, the photographs showed the group playing games, drinking beer, looking at pornography, and defecating on the floor. An article with the masthead, *Voces*, (a play on the newspaper, *El Vocero*) accompanies the piece. It relays the story of Benabito, a Sunday painter, who works on the crew. Harboring delusions that his work will be included in a special wing once the museum is complete, he becomes fanatical and snaps when learns his co-workers built a carousel of construction materials for their amusement, mocking art. Breaking into the museum to paste up the flyers exposing the crew’s hi-jinks, Benabito is arrested. After the opening of the real-life museum in Santurce, Juhász-Alvarado’s second version was reconfigured in scale. A room-size sandcastle, perched atop a sand dune, features tiny copulating sand figures on its roof. Posters and the newspaper article accompany the work. In this case, the workers’ comically unrestrained behavior encroaches upon the pristine halls of the finished institution, interfering with the ambitions of the dictatorial cultural elite.

Canal de la Mona: zona de turbulencia, 1999 (*Mona Channel: Turbulent Zone*, 1999) is propelled through a similar narrative of aspirations and boundaries. Curved strips of lathing form turbulent waves that entrap a mummy-like human figure. A large, stuffed, berry and turquoise sea-creature and a fanciful yellow submarine are suspended in the chaos. Vinyl text on the aquamarine gallery wall is reflected into a giant mirror on the floor. In this story, a Dominican tour boat operator, Wilfrido, relates his thwarted passage from the Dominican Republic to Puerto Rico, in the Canal de la Mona—the turbulent strait between the two islands, which is the frequent crossing-place for illegal immigration. When his submarine sinks, a Siren-Manatee saves him by phallically penetrating his body. In ecstasy and a state of “endless ejaculation,” Wilfrido is transformed into a blue sea-creature. Speculating that this convulsive state is responsible for the turbulence of the strait, Wilfrido realizes that this epiphanic experience has inspired him to become an artist.

Juhász-Alvarado is concerned with history and culture, particularly that of Puerto Rico.

One of his most resonant pieces, *I-scream (Resist!)*, 2004, commissioned for an exhibition in Hartford, Connecticut, summons the September 12, 1983 robbery of a Wells Fargo truck in West Hartford by security guard Víctor Gerena. Four months later, on Three Kings Day, the Macheteros (a pro-independence, clandestine Puerto Rican people's organization) handed out hundreds of toys to the large population of Puerto Rican children in Hartford, implicating the members in the \$7 million robbery. Juhász-Alvarado complicates this event by conflating the armored car with an ice cream truck. The artist performatively distributes ice cream cups and wooden spoons stamped with key dates of the Puerto Rican independence movement to the audience, echoing the Machetero's gesture, while a giant Popsicle leans by the van. Appearing bitten on top, the inside reveals green-and-white dollar bills forming a Mount Rushmore shaped-bite. The installation also includes four concrete panels in which resistance wire traces the

route of the armored truck. When the viewer pushes a button, this wire heats up and glows red. Juhász-Alvarado's use of colloquial forms, such as newspaper accounts and urban legend, informs his associative iconography whereby money becomes pistachio ice cream.

"What is paradoxical," Frederic Jameson wrote, "is that at the very moment in which utopias were supposed to have come to an end, and in which that asphyxiation of the utopian impulse . . . is everywhere more and more tangible, science fiction has in recent years rediscovered its own utopian vocation." Charles Juhász-Alvarado is, in this deep sense, a practitioner of science fiction. His exquisitely crafted, conceptually dense, and poetic works are intense, inventive quests, furthered by seductive objects and unsettling narratives that mash and meld man with his environment and his history. His works are open-ended, dream-like and utopist propositions that linger in our dreams, haunting us to awaken our own imaginative potentials.



Susurrárea y el astronauta, c1618-2001. 2001- Detail of photograph on photo-album SJU / No.1.

DE AGUDAS, LLANAS, ESDRÚJULAS Y SOBRESDRÚJULAS,^{1*}
JUHÁSZ-ALVARADO AT THE PUERTO RICO MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
(MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MAC)

Marimar Benítez



GoGa, plataforma para intercambios. 2003. Detail of the 'rehearsal model' during the summer residency at the Arsenal de la Marina in San Juan.

^{1*} Translator's note: The title refers to the classification of words in the Spanish language according to syllabic stress: oxytone, paroxytone, proparoxytone and proparoxytone.

Irony and parody are consubstantial in Charles Juhász Alvarado's work, as is the challenge to the authority of curators, collectors and museums. His performances as a shoeshiner, ice cream vendor, and airport officer invert the lofty status enjoyed by artists in this age of art as religion.

The act of including other artists' work in his projects implies a head-on confrontation with the rules of the game. In *Transvestoys* he turns the building that housed the sculpture studios at the Yale Art School into a brothel and invites several artists to create smaller projects that are then incorporated into the installation. A different guest artist from Puerto Rico designed each train stop in *Tu-tran*. In *Escala: (stop-over)*, for the Singapore Biennial, ten different artists worked on a foosball table that was a model of the oversized foosball table-field that contained it. In fact, having an exhibition of Juhász-Alvarado's work can be almost synonymous with having a collective exhibition of Puerto Rican contemporary art.

Juhász-Alvarado's decision to include other artists' work nested within his projects is not fortuitous. Rather, it is intimately related to one of the main questions about current art: Who is included? Who are excluded? To place the work of other artists within his installations in international exhibitions is a way to "let in" those who were not invited and, at the same time, a way to challenge the curator's authority as absolute arbiter of the show's contents. It also implies a means through which to offer a broader picture of the work being done by artists who live in societies that are peripheral to the metropolises where international art shows take place.

The encompassing archival vision of this practice is closely tied to the artist's desire to render his work and that of his colleagues as something intelligible to audiences that they do not know and that do not know them. This is a central concern in Juhász-Alvarado's work: how are audiences in Russia, Poland, and the United States going to understand work that

is so intimately related to Puerto Rico? The project titled *SS*, featuring a giant shoeshine box, exhibited in Prague, Moscow, New York, and San Juan included photographs of people having their shoes polished. Part of the performance consisted in displaying this photo gallery, as it were, to the audience in each city. Looking at the images, the audience could glean correspondences between the photos taken in Prague, Moscow, New York, and San Juan. This is the artist's attempt to bridge the differences among his diverse audiences. Furthermore, it is a way to draw people in, inviting them to become more personally invested in a project that may seem otherwise absolutely foreign and/or unintelligible.

Airplanes, Conga Drums and Termites

Nothing is more tropical than this social insect and the ubiquitous conga drums of Caribbean music. In his show at the Ponce Museum of Art, Juhász-Alvarado recreates a space module that he then juxtaposes with photographs of termite nests. As Mayra Santos Febles has remarked, the termite appears as a metaphor of Puerto Rico's subterranean and subversive force in its efforts to survive and subvert the empire. The space module's interior, unequivocal symbol of the empire's technology and power, resembles a boudoir, with the flair of a brothel, while the exterior is virtually engulfed by a giant termite ball.

The termite appears again as an autonomous form and the main element of the Public Art installation in Guayama, Puerto Rico, where bouganvilla plants trace its silhouette as they blanket (devour) the airplane. In New York and San Juan, the artist renders human-sized termites that play the conga drums. Juhász-Alvarado recreates airplanes, out of wood or translucent polycarbonate sheets, with conga drums in place of jet engines. His most recent version is Leonardo Da Vinci's flying machine, beautiful and elegant yet equally useless when it comes to flying.

Juhász-Alvarado parlays his presence in the international art scene into a representation of Puerto Rico not only because he includes other artists from the island but also because of the themes that run through his work. The termite as the force that subverts the empire's technology and designs, the parodies of the Puerto Rico Museum of Art (MAPR) and the San Juan metro system, the Machetero's robbery of the Wells Fargo armored truck, the corruption at the airport, Filiberto Ojeda's murder, and the religious syncretism contained in the foosball table, all depict aspects of Puerto Rico's reality.

If the termite is a metaphor of Puerto Rico's subversive power, *I-scream (Resist!)*, a project that made its debut in Hartford, Connecticut, points to yet another way of dealing

with the imperial power. Nationalized by the Macheteros, the Wells Fargo armored truck is now an ice cream vending truck flanked by an oversized chocolate popsicle that has a large Mount Rushmore-shaped bite taken off the top, revealing the faces of U.S. presidents covered in green dollar bills. This project has been exhibited in Hartford, New York and San Juan; on the opening night in each place, Juhász-Alvarado has distributed ice cream treats with wooden spoons stamped with important dates in the history of Puerto Rico's struggle for independence. The artist assumes the humble role of an ice cream vendor in a subversive context.

Palimpsest

Juhász-Alvarado moves between art's two extremes: literature, the most intangible, and the complex and massive installations/monuments that he builds. As a poet who rereads and rewrites his/her verses, Juhász-Alvarado reworks his projects in an almost compulsive manner. The projects he presents at the MAC are the same as, yet different from, the ones he presented in Washington, D.C., Prague, Moscow, Singapore, and New York. Each show is an opportunity to revisit his work, to add new elements to a project and to remove others.

To what does the artist owe such febrile activity? The key resides in the level of complexity of his projects. The need to give each one of them new meanings is borne from the imperative that they be site specific. He therefore transforms a project's content to fit its new context—that is, the new geography and exhibition space. The shoeshine series, featuring a giant (room-sized) shoeshine box, is the most salient example. In Washington D.C., the interior of the shoeshine box was a polo practice cage, a play space for the elite. In this version, the shoeshiner divides his time between the humble task of polishing shoes, painting portraits of the first ladies of the U.S. and playing the game of polo. In Prague, the shoeshine box becomes an office in which the artist writes stories about his Hungarian ancestors. In Moscow, the interior of the box contains a giant Fabergé-like egg and a double portrait of Catherine the Great alongside the Puerto Rican painter José Campeche's *Dama a caballo*.

The shoeshiner is a metaphor of the artist, who moves from place to place to perform his work—polishing shoes/setting up installations. He divides his time between his humble endeavor and the elite's activities, playing polo, writing stories, and painting portraits of the first ladies. The sum of the elements captures the contemporary artist's contradictory position, a nomadic creator of the symbols of his times.

SS: (Moscow). 2007-09

14

SS: (Moscow). 2007-09

Proyecto compuesto en torno a una colosal caja de limpiabotas hecha de madera encerada con betún y detalles en tela y metal, cuyo interior alfombrado e iluminado acoge tres elementos principales: 1) una colección creciente de pinturas en acrílico sobre canvas 2) un enorme huevo tipo 'Fabergé' (pajilla, madera, pintura de aceite, resina) del cual se asoma la escultura en madera de un pájaro carpintero puertorriqueño, sosteniendo en su pico la talla en madera de un comején 3) una colección de fotografías sobre papel dedicadas, subtituladas en ruso, junto a réplicas, al tamaño común, de la gran caja del limpiabotas y del taburete donde Catalina de Rusia descansaba sus pies mientras estaba sentada en su trono.

A colossal scale shoe-shine box done in wood covered in shoe polish with cloth and metal details. The illuminated and carpeted interior of the box encloses a display of three main elements that is accessible to public view: 1) a growing collection of acrylic paintings on canvas 2) a giant Fabergé-style egg (straw, wood, oil paint, resin) from which emerges a wooden figure of a Puerto Rican woodpecker holding a wood carving of a termite in its beak. 3) a collection of autographed photographs on paper, with Russian subtitles, along actual-scale replicas of the colossal shoe-shine box and the footstool Katherine The Great used to rest her feet while sitting on her throne.

SS: (Prague). 2005-09

22

SS: (Prague). 2005-09

Hoja suelta de papel con texto que relata anécdotas familiares; fotocopias disponibles al público para llevar.

Sheet of paper containing brief texts that relate family anecdotes; photocopies available free for the audience to take.

SS: (Washington, D.C.). 2004-09

26

SS: (Washington, D.C.). 2004-09

Retratos de todas las primeras damas de los Estados Unidos, en tinta y betún sobre canvas.

Portraits of the 'First Ladies' of the United States done in ink and wax over canvas.

Escala: (stop-over). 2006

32

Escala: (stop-over). 2006

Proyecto dispuesto sobre una alfombra de color verde-deportivo con cuatro elementos principales: 1) dos estructuras colgantes accesibles al público (en tubos de metal) 2) cinco mesas de fútbol hechas en colaboración con Ana Rosa Rivera Marrero, Carlos Fajardo, Elizam Escobar, Teo Freytes y Juana Gallo & Carol Cordero (materiales diversos) 3) una colección de diez tallas religiosas, cada una dispuesta dentro del vientre de otras diez figuras de tamaño mayor, todo en madera 4) una grabación de audio hecha en colaboración con Fabián Vélez.

Project arranged over 'astroturf' green carpet, with four main elements: 1) two hanging steel tubing structures with interiors accessible to the public. 2) five miniature football tables created in collaboration with artists Ana Rosa Rivera Marrero, Carlos Fajardo, Elizam Escobar, Teo Freytes, and Juana Gallo & Carol Cordero (diverse materials) 3) a collection of ten religious carvings of Christian saints and Orisha deities, each placed within the abdominal cavity of ten larger figures –"taíno" football players– made of wood panels 4) a soundtrack produced in collaboration with Fabián Vélez.

Polilla renacentista. 2008

42

(Winged Termite: Melodic Machine), 2008

Estructura suspendida a tres metros del suelo, enmarcada por una atmósfera espesada por una melódica grabación de audio compuesta de sonidos de maderas y de polillas. La estructura en si está construida de madera, pajilla, herrajes de metal, y sogas. En el abdomen de la misma se aprecia un mecanismo similar al de una caja musical, la cual funcionaría si se lograra agitar las alas del aparato. La grabación de audio es en colaboración con Fabián Vélez.

Suspended structure that hovers three meters above the exhibition floor, and which is framed within an atmosphere thickened by an audio soundtrack composed with sounds on wood and termites. The flying machine is constructed of wood, wicker, rope and metal hardware. In its 'abdominal' area there is a mechanism similar to that of a music-box, that might turn if the wings were to flap. The audio soundtrack is a collaboration with Fabián Vélez.

Polilla X200 (en cuarteto). 2006

2

Polilla X200 (en cuarteto). 2006

Proyecto de audio interactivo compuesto de un conjunto de cuatro formas de polillas con micrófonos integrados, abiertos al público con cuatro elementos que tienen altavoces integrados, los cuales combinan las formas de polillas con las de congas. Estos dos conjuntos se hallan dispuestos en torno a un equipo electrónico de amplificación y distorsión de audio. De fondo, se escucha una grabación de sonidos hecha en colaboración con Fabián Vélez.

An interactive audio project arranged around an electronic sound system. An ensemble of four open-microphone integrated figures (connected through distortion pedals) along with four speaker-integrated termite/drum figures out of which one can hear the public's interventions as they layer over the background audio soundtrack. Audio produced in collaboration with Fabian Vélez.

Navaja, perico y más caballo... 2006

44

Navaja, perico y más caballo... 2006

Proyecto que oscila entre tres espejos con varios vaciados en resina de periquitos posados en el borde superior, y una estructura en forma de caballo construída de varetas de metal sobre cuya área genital se despliega una colección creciente de campanas obsequiadas por el público.

Project that oscillates between an arrangement of three mirrors (each with several cast parakeets perched on their upper edge) and a horse-shaped aluminum structure, with a growing collection of bells placed around the 'genital' area (bells are offerings from the public).

Proyecto que descansa en torno a cuatro elementos principales: 1) La estructura transparente de un avión en polycarbonato (desde cuyas turbinas se proyecta la grabación de audio del mismo). 2) Una gran plataforma acojinada salpicada de cojines de seda, impresos ambos con una imagen que integra un delicioso jardín a la foto aérea del Aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín. 3) Un conjunto de seis vallas foto narrativas colocadas sobre un mural pintado directamente en la pared de la galería. 4) Un mostrador 'comercial' de zona franca con una variedad de 'mercancía' (camisetas, postales, libros, discos compactos, figurillas de paracaidistas en resina, etc.). El proyecto está dispuesto en un espacio al cual se accede pasando por umbrales de seguridad con detectores de metal.

La grabación de audio es una colaboración con Fabián Vélez y el grupo Oruga. La plataforma acojinada y los cojines fueron desarrollados en colaboración con el Fabric Workshop and Museum en Filadelfia.

Las postales en el mostrador están disponibles al público para llevar.

Project that comprises four main elements: 1) A transparent polycarbonate airplane structure (that broadcasts the audio soundtrack out of its 'jet turbines') 2) A large cushioned platform with eighteen silk pillows, all printed with an aerial view of the San Juan airport with a garden of 'delights' integrated to its green areas. 3) Six photo-narrative billboards printed on vinyl and placed over a mural directly painted on the walls. 4) A 'duty-free' stand with commercial 'merchandise' (t-shirts, postcards, books, music CDs, miniature cast figures with parachutes, etc). This project is set within a space that is accessed passing through metal detecting security thresholds.

The soundtrack is a collaboration with Fabián Vélez and Oruga. The cushioned platform and pillow element was produced in collaboration with the Fabric Workshop and Museum, Philadelphia.

Postcards are free for the public to take.

I-scream (Resist!). 2004-09

70

I-scream (Resist!). 2004-09

Proyecto que reúne tres elementos principales: 1) Un camión de madera repleto de pequeñas cucharitas de madera impresas con textos de la historia de la resistencia política en Puerto Rico (y desde el cual ocasionalmente se reparte helado gratis). 2) Cinco dibujos en tinta y carbón sobre paneles de cemento. Los dibujos están bordados con filamento de resistencia que se activa desde la caja de controles electrónicos ubicada cerca de los paneles. 3) Un colosal "guarito"/paleta doble de helado en cuya mordida se aprecia una talla, similar a la de Mt. Rushmore, de cuatro cabezas forradas de facsímiles de papel moneda.

Madera, cemento, filamento de resistencia, tinta, carbón.

Las cucharitas están disponibles al público para llevar.

Project that consists of three main elements: 1) An armored truck made out of wood and filled with small wooden ice cream spoons that are imprinted with text (free ice cream may be distributed occasionally from the truck). 2) Five ink and charcoal drawings on cement panels. The drawings are embroidered with resistance wire that may be activated by the public through a switchboard table placed near the panels. 3) A colossal 'popsicle' with a carved bite—the shape of which resembles that of Mt Rushmore— all covered with a paper money pattern. Wood, cement, resistance wire, ink, charcoal.

Wooden ice cream spoons are free for the public to take.

...te amaré...2007

74

...te amaré...2007

Maqueta de la última residencia del líder independentista puertorriqueño Filiberto Ojeda Ríos construida ante una sombra proyectada. Objeto presentado, en este caso, en extensión al proyecto **I-scream (Resist!)**. Madera, plástico, pintura, mata de plátano sintética, musgo seco, e iluminación específica.

Scale model, built in front of a cast shadow, of the last residence of the Puerto Rican independence leader Filiberto Ojeda Ríos. Object presented, in this case, as an extension of the project *I-scream (Resist!)*. Wood, plexiglass, paint, artificial plants, dry moss and directed lighting.

Biblioteca: (MAC/PR '09). 2009

78

Biblioteca: (MAC/PR '09). 2009

Instalación que reúne en torno a un pupitre colectivo los expedientes de los proyectos presentados en la exposición, haciéndolos disponibles al público para el escrutinio durante la duración de la exposición.

Installation that constitutes an interactive study room equipped with a wooden cart and the reference materials the artist gathered for the creation of each of the projects presented in the show. The materials are available for the public to peruse for the duration of the show.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE PUERTO RICO

JUNTA DE DIRECTORES / BOARD OF DIRECTORS

Sr. Ramón del Valle, Presidente / President
Ing. Frankie Vázquez Marrero, Vicepresidente / Vice President
Sr. Manuel Feliciano, Tesorero / Treasurer
Ing. William Díaz, Secretario / Secretary

Arq. Salvador Alemañy, Dr. Fernando Cabanillas, Ing. Sofía J. Díaz, Sr. Dennis González, Sr. José E. Hernández Castrodad, Sr. Pedro Muñoz Marín, Sra. Letty Rivero Iturregui, Prof. Noemí Ruiz, Lcdo. Héctor Saldaña Egozcue, Sr. Miguel A. Tirado Cardona

DIRECCIÓN EJECUTIVA/ EXECUTIVE DIRECTION

Marianne Ramírez Aponte, Directora Ejecutiva / Executive Director
Omayra Belén, Secretaria Ejecutiva / Executive Secretary

ADMINISTRACIÓN/ ADMINISTRATION

Wanda Michelle Dilán, Administradora / Administrator
José Padilla, Contador / Accountant
Jorge Luis Pardo, Gerente de Tienda / Shop Manager
Carlos Torres, Asistente Administrativo / Administrative Assistant
Carmen López Cariño, Recepcionista / Receptionist
Luis Vázquez, Mantenimiento / Maintenance
Vladimir Ceballos, Documental de la exhibición / Exhibition documentary

EDUCACIÓN Y EXHIBICIONES/ EDUCATION AND EXHIBITIONS

Evita Busa, Oficial de Programación y Educación / Education and Public Programming Officer
Anna Astor Blanco, Coordinadora de Colecciones / Collections Coordinator
Sergio Hernández y Marissa Ramos, Coordinadores de Educación / Education Coordinators

DESARROLLO Y MEMBRESIAS/ DEVELOPMENT AND MEMBERSHIP

Roxanna Ramírez, Coordinadora de Desarrollo y Recaudación de Fondos / Coordinator for Development and Fundraising
Marlene Viera, Coordinadora de Socios y Comunicaciones / Membership and Communications Coordinator

INSTALACIÓN DE LA EXHIBICIÓN/ EXHIBITION INSTALLATION

Colaboradores / collaborators

Carol Cordero, Papo Colo, Elizam Escobar, Carlos Fajardo, Teo Freytes, Juana Gallo

Todos los audios/ all audio: Fabian Vélez.

Apoyo técnico / Technical support

Simón Bayertz, Verónica Cabrera, Adriana Marcela Castro, David del Valle, Michelle Fiedler, Teo Freytes, Francisco Gutiérrez, Sergio Hernández, Marija Kuzina, Félix R. Meléndez, Zuania Minier, Jorge Luis Pardo, Mytzaida Penet, John Michael Ramos, Héctor Reyes, Ana Rosa Rivera, Frances Rivera, Quintín Rivera Toro, Norma Vilá, Edgard A. Rodríguez Luiggi, Fabián Vélez

DISEÑO DE LA INVITACIÓN Y CATÁLOGO / INVITATION AND CATALOG DESIGN

Ana Rosa Rivera Marrero & Charles Juhász-Alvarado

Fotografía / Photography

Charles Juhász-Alvarado
Ana Rosa Rivera
Edwin Medina
Antonio J. Ramírez Aponte

Traducciones / Translations

Emeshe Juhász-Mininberg
María Eugenia Hidalgo

La exposición *Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías)* en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, ha sido en parte posible gracias al apoyo

de: / *The exhibition Charles Juhász-Alvarado: Agudas, llanas, esdrújulas y sobreesdrújulas (Varios episodios y otras ingenierías) has been possible partly thanks to the support of:*

José E. Hernández Castrodad, Emeshe Juhász-Mininberg, Ana Rosa Rivera, Maderas 3C, ICI Paints, Microjuris.com, Benjamin Moore Paints, El Blok Hotel, Proyecto de Artista.

EXIT ART, NUEVA YORK

JUNTA DE DIRECTORES / BOARD OF DIRECTORS

Charles Kremer, Board Chairman
Alberta Arthurs, Board President

Ida Applebroog, Papo Colo, Deborah M. Colton, Marilyn Donini, Fairfax Dorn, Mark L. Epstein, Frayda Feldman, Ronald Feldman, Peter F. Frey, Stuart Ginsberg, Jeanette Ingberman, Jenette Kahn, Eileen Kaminsky, Jerry Kearns, John Koegel, Richard J. Massey, PhD, Edward L. Milstein, Leslie Moran, Amy Newman, Yigal Ozeri, Mary Anne Staniszewski

EQUIPO DE TRABAJO / STAFF

Jeanette Ingberman, Co-fundadora y Directora / Co-Founder and Director
Papo Colo, Co-fundador y Productor Cultural / Co-Founder and Cultural Producer
Janine Al-Janabi, Gerente de Operaciones / Managing Director
Audrey Christensen, Gerente de Archivos / Director of Archives and New Media
Herb Tam, Curador Asociado / Associate Curator
Seth Cohen, Gerente de Galería / Gallery Manager
Lauren Rosati, Ayudante de Curaduría / Assistant Curator
Molly Reed, Gerente de Becas / Grants Manager
Bryan Mesenbourg, Instalador / Head Preparator
Alfred Maskeroni, Diseño Gráfico / Graphics
Eric Tsai, Técnico de Informática / IT Person

INSTALACIÓN DE LA EXHIBICIÓN/ EXHIBITION INSTALLATION

Colaboradores / collaborators

Carol Cordero, Papo Colo, Elizam Escobar, Carlos Fajardo, Teo Freytes, Juana Gallo, Miguel Luciano, Arnaldo Morales, Bogue Trondowski & Tom Carruther.

Todos los audios/ all audio: Fabian Vélez.

Apoyo técnico / Technical support

Yorvani Arzuaga, Verónica Cabrera, Adriana Marcela Castro, Marielis Castro, Ada Cintron, Elsie Miranda, Ivonne Pratts, Yekaterina Rietz-Rakul, Ana Rosa Rivera, Frances Rivera, Leonardo Rivera, Manuel Rodríguez, and Vanessa Russo.

La exposición *Complicated Stories (Sculptures and Written Testimonies, 1998-2008)* en Exit Art, New York, ha sido en parte posible gracias al apoyo de: / *The exhibition Complicated Stories (Sculptures and Written Testimonies, 1998-2008) at Exit Art, New York has been possible thanks to the support of:*

the Jacques and Natasha Gelman Trust, Joan Mitchell Foundation, Catharine and Jeffrey Soros and the Dedalus Foundation, Inc., Instituto de Cultura Puertorriqueña/National Endowment for the Arts.

Y la generosidad de: / And the generosity of:

Ursula Von Rydingsvard, Diana and Manolo Berezdivin, Marimar Benítez, Maud Duquella, Marketing Media, Ana Rosa Rivera, Arnaldo Morales.