



**Artists Documentation Program**  
**Transcripción de la video entrevista**

**Daniel Lind-Ramos**  
**29 de octubre de 2021**

**Entrevistado por:**  
**Irene Esteves-Amador, Ph.D**  
**Artists Documentation Program Fellow**

**Video: | Total Run Time: 3:09:38**  
**Location: Estudio del artista, Loíza, Puerto Rico**

Interview copyright © 2019 Whitney Museum of American Art. All rights reserved.  
All works of art by Daniel Lind-Ramos used by permission.

This interview is part of the Artists Documentation Program, a collaboration of the Menil Collection and the Whitney Museum of American Art.

The Artists Documentation Program has been generously supported by  
The Andrew W. Mellon Foundation.

## **About the Artists Documentation Program**

Throughout the twentieth and twenty-first centuries, artists have experimented with an unprecedented range of new materials and technologies. The conceptual concerns underlying much of contemporary art render its conservation more complex than simply arresting physical change. As such, the artist's voice is essential to future conservation and presentation of his or her work.

In 1990, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection for Carol Mancusi-Ungaro, then Chief Conservator, to establish the Artists Documentation Program (ADP). Since that time, the ADP has recorded artists speaking candidly with conservators in front of their works. These engaging and informative interviews capture artists' attitudes toward the aging of their art and those aspects of its preservation that are of paramount importance to them.

The ADP has recorded interviews with such important artists as Frank Stella, Jasper Johns, and Cy Twombly. Originally designed for use by conservators and scholars at the Menil, the ADP has begun to appeal to a broader audience outside the Menil, and the collection has grown to include interviews from two partner institutions: the Whitney Museum of American Art and the Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums. In 2009, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection to establish the ADP Archive, formalizing the multi-institutional partnership and making ADP interviews more widely available to researchers.

## **Acceptable Use**

All uses of this transcript are covered by a legal agreement between the Menil Collection and Daniel Lind-Ramos.

This interview is made available for non-commercial research purposes only and may not be duplicated or distributed without express written permission from:

ADP Archive  
Menil Archives, The Menil Collection  
1511 Branard Street  
Houston, TX 77006  
[adparchive@menil.org](mailto:adparchive@menil.org)

## [COMIENZA ENTREVISTA]

[00:00:00]

IE-A: Saludos, Daniel Lind.

D. Lind-Ramos: Saludos.

IE-A: Estamos en el taller del artista puertorriqueño, Daniel Lind-Ramos. Estamos específicamente en el pueblo de Loíza, en Puerto Rico, en el Barrio de Medianía Alta, en el Sector Colobó. Hoy es 29 de enero del 2021 y este diálogo que vamos a sostener hoy con el Sr. Lind-Ramos es parte del Artists Documentation Program de la Colección Menil y del Museo Whitney de Nueva York. Yo soy la Dra. Irene Esteves Amador. Quiero darle las gracias al maestro Daniel Lind por recibirnos y estar dispuesto a sostener esta conversación que busca arrojar luz sobre las particularidades técnicas de su obra con el ánimo de procurar su correcta conservación. Bueno, estamos en su --o en tu taller. No sé si me permites tutearte. [Rien] Quisiera para empezar, Daniel, aludir a este lugar. Me consta que este ha sido tu espacio creativo por varias décadas ya. Es un taller, como decíamos antes, que está en el lugar donde naciste, donde creciste y donde has permanecido. Pensaba en que este espacio no siempre ha sido igual. Porque en el 1989, para ser más precisa, nuestra isla sufrió el embate de un huracán, no poco importante. Si no me equivoco, fue categoría 3. Se llamó Hugo y los que lo vivimos lo recordamos muy bien. Y ese fenómeno atmosférico destruye lo que entonces era tu taller, una estructura construida con otros materiales. Y consecuencia de ello, pues tuviste que reconstruirlo. De hecho, para esas fechas, en la década del '90 es que también tú empiezas a abrir tu pintura a otras posibilidades. A incursionar en la experimentación con el objeto tridimensional que vas incorporando a la obra pictórica y haciendo de ella una especie de híbrido o combinado. Y hoy pensamos, sobre todo, en otro huracán que es el que más cerca nos queda y el que más duro nos diera; que es María, un huracán categoría 5 que arrasó con nosotros en el 2017. Y yo me atrevo a decir que en el caso de Hugo se refuerza, sobre todo, la estructura física de tu espacio creativo, mientras que con María se refuerza el andamiaje de tu obra en términos de forma; contenido. Hoy por hoy te dedicas casi de todo al ensamblaje, al objeto tridimensional. Y aquí nos acompañan hoy unas obras que están en proceso y que, de hecho, son parte de una serie que lleva el nombre de *Maria-Maria*, haciendo alusión precisamente al huracán. Y quería convidarte a que nos contaras un poco en qué estás trabajando ahora.

D. Lind-Ramos: Muy bien. Partiendo de lo primero que mencionaste, que me interesa conversar sobre eso. Específicamente la serie de talleres que tenía aquí. El primero, como te mencioné, lo construí de las pencas de la palma del cocotero. Bien, siendo niño, obviamente. Obviamente, esos materiales frágiles no duraron. Luego, buscando un material mucho más fuerte, lo construí de planchas de zinc, pero era muy caluroso. Conseguí cierto dinero, porque ya empezaba a vender pinturas, y construí uno con este concepto que ves aquí, es decir, tenía una iluminación parecida, pero entonces de un solo nivel. Estando en París, Francia, becado por la Fundación Arana, es que pasa el Huracán Hugo y literalmente lo arrasó, no dejó nada. Inclusive, un árbol de mangó, que estaba cerca del taller, desapareció. Entonces, me planteé la alternativa de que los huracanes nos visitan anualmente. Es algo recurrente, vivimos con ellos, tenemos que armonizarnos con ellos.

Y ya había hecho algunas ventas, etcetera, y las invertí en construir este taller. Ya pensando en un huracán. Eso no impidió que cuando María arremetió por aquí me tumbara en la parte de abajo el portón. Tenía una serie de ensamblajes que me habían tomado prácticamente un año. Gracias a Dios, porque tomé la precaución. Parte del conocimiento que tenemos en relación al paso del huracán, de proteger en la parte de al frente con paneles y, aunque sucumbió el portón, lo amarré con cadenas. Se cae, pero evita que el viento entre y me tumbe los ensamblajes. Sin embargo, aquí, el agua entró por aquí, tenía una serie de dibujos y se mojó uno que prácticamente está perdido. Esa ha sido mi experiencia con el huracán en relación a mis talleres. [Ríe] ¿Me preguntaste sobre el proceso artístico?

IE-A: Sí, en qué estás trabajando. Ya que estamos en tu taller. Me consta que hay muchas cosas ocurriendo aquí.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Obras que están en proceso. Y no es casualidad que varias de ellas tengan que ver precisamente con el Huracán María.

D. Lind-Ramos: Sí, ya antes de María, ya el tema del huracán lo estaba tocando. De hecho, hay una pieza que se llama *Huracán de julio*, que está en un museo en Estados Unidos, en una universidad; no recuerdo cuál es. *Huracán de julio*, evocando las actividades, la algarabía, de las Fiestas de Loíza en julio, que después que se va esa celebración viene la temporada --estamos ya en la temporada de huracanes, pero viene la temporada fuerte.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Así que de ese huracán festivo pasamos entonces a lo otro. O sea, que lo que quiero plantear es que con María no es que yo comienzo a trabajar con el tema del huracán, siempre me ha interesado. Como te digo, es una experiencia de todos en las Antillas y en otras partes. Así que no es la primera. Después de María que, ¡wow! Hugo yo no lo experimenté, porque estoy en París, Francia. Directamente no lo experimento, pero indirectamente sí porque me tumbó mi taller. Pero, María fue una experiencia sublime y terrible, como te mencioné. Esa cuestión de tú estar experimentando la fuerza de la naturaleza, bien. ¡Wow! Un acercamiento romántico; representación de lo sublime de la naturaleza, pero después lo terrible. Entonces comencé la María grande que está ahí, que tú has visto. Que todavía sigo trabajándola. Partiendo de un objeto que encontré. Una vez salí de la casa y me meto en el agua, estaba todo inundado. Y el primer objeto que encontré, se me acerca y lo tomo. No sabía... Pues yo sabía que iba a hacer algo en relación a la experiencia. Y lo comencé. Y así mismo surge la segunda pieza, que es la que está en el Museo Whitney de Nueva York. Pero ya yo había hecho un montón de bocetos en relación a María. Pero estoy hablando de, ¡wow!, libretas completas.

IE-A: Y ese primer objeto que recuperaste, ¿cuál fue?

D. Lind-Ramos: La hélice que está allí.

IE-A: Ok, unas aspas que estoy viendo.

D. Lind-Ramos: Sí, porque entonces estaba en el agua. Independiente que sea de un motor de auto, pero está en el agua. Pues entonces recordé la hélice del bote.

IE-A: Bueno, el mismo ícono que utilizan para representarnos al huracán en los mapas.

D. Lind-Ramos: Todo eso, sí. Exacto. La cosa giratoria. Exacto, la cosa giratoria,

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: El viento. Y empecé, como te dije entonces, hice una serie. Así que la que está allá es la tercera. Esa tiene que ver con post María. Lo que pasa después de María. Después de esa experiencia con lo sublime, viene lo terrible. No solamente el efecto de destrucción de los vientos y las inundaciones, pero lo que pasa después, en términos de vivir. No hay electricidad, no hay agua, no hay acceso. La debacle total; la catástrofe. Y ahí, y eso lo he experimentado, lo hemos experimentado antes de María. O sea, viene el huracán, arrasa, nos organizamos y trabajamos con lo esencial. Y esos saberes esenciales de alguna manera nos ayudan a enfrentarnos a esa situación. Y es recurrir, por ejemplo, a la comida con fuego. [Ríe] Qué mucha gente vimos lavando ropa con la tabla de lavar. Sí, buscando frutos como el coco. Volvimos otra vez a hacer mucha comida con el coco porque había mucho coco en el piso. [Ríe] Así que la tercera María, es como la post María. Tiene que ver con la representación a través de los objetos que tiene que ver con esos saberes que de alguna manera nos ayudaron y nos seguirán ayudando a sobrevivir en muchos casos después de una catástrofe. Como son los huracanes que recurren, que pasan, anualmente por la región.

**[00:11:16]**

IE-A: De las tres, esta es la que veo que incorpora más elementos culinarios.

D. Lind-Ramos: Sí, por eso mismo, porque fue fascinante. A mí me fascina porque yo me crié, verdad... Precisamente aquí había un fogón; aquí. [Ríe] Antes de yo construir el taller, recuerdo el fogón de mi abuela. Y entonces había un burén, que está ahí. Habían bloques debajo del burén. Había leña. Muy bien. Entonces se comía del mar, por eso tú ves la...

IE-A: Sí, veo la red de pescar.

D. Lind-Ramos: La red de pescar. Así que la imagen, en realidad, hace referencia a toda esa instrumentación, a todos esos materiales que tienen que ver con esa actividad en torno al fogón; a la comida. Entonces en la parte de arriba, aludiendo al ancestro. Es como si ella también trajera en el tocado, en la parte de arriba, ese conocimiento ancestral. La higüera que está allí. No sé si la ves.

IE-A: Sí, la veo.

D. Lind-Ramos: Es también apuntando hacia el pasado precolombino en Puerto Rico. Porque la dita se asocia mucho con los indígenas en Puerto Rico.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Y aquí en Loíza, y especialmente mi abuela usaba mucho la dita. De hecho, he intentando inclusive ponerle “Afro-Dita”. Es como si fuera “María / Afro-Dita”

IE-A: Sí, de Afrodita.

D. Lind-Ramos: Porque entonces está el saber afro y el saber precolombino. Y en Loíza eso es bien interesante. Como te mencionaban, por ejemplo, el uso del burén, que se sabe que los indígenas tenían burenes de barro.

IE-A: De barro.

D. Lind-Ramos: Entonces luego se usa el burén de metal.

IE-A: Con las topias.

D. Lind-Ramos: Exacto.

IE-A: En vez de bloques usaban topias.

D. Lind-Ramos: Entonces todo eso estaba de una manera operando en esa imagen.

IE-A: Sí, el sincretismo que permea tu obra porque es intrínseco al lugar del que vienes.

D. Lind-Ramos: Sí. Bueno, es que en realidad no hay nada puro.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Prácticamente todo conocimiento podemos decir que es sincrético, en términos de que siempre estamos aportando o tocando otros saberes, etcétera. Como te mencioné, hay una serie de bocetos, son bastantes, partiendo de esa experiencia del huracán. Y se me ocurre mencionar un título. Me gusta jugar con los títulos también. No es que vaya a ser el título definitivo. “María a posteriori”, porque después de esa experiencia con lo terrible y lo sublime del huracán, --la fuerza destructora, pero a la misma vez avasalladora-- cuando tú escuchas esa fuerza de la naturaleza, ¿qué pasa después? ¡Wow! No hay luz. No hay agua. Árboles caídos. No hay manera de llegar a lugares para buscar la comida. Entonces se recurre a los saberes ancestrales. Y los saberes relativos al fogón. Y entonces es como si fuera una María del fogón o María a posteriori. Y lo que ves aquí son elementos que tienen que ver con la cocina, a los cuales recurrimos cuando entonces hay que volver a esa esencia. A ese principio.

IE-A: La esencia.

D. Lind-Ramos: Y justo en este lugar mi abuela tenía un fogón. Donde los sábados, me acuerdo, se reunía parte de la comunidad a conversar alrededor del fogón y de vez en cuando mi abuela servía comida del fogón. Así que estaba pensando, cómo después del azote de un huracán y las consecuencias catastróficas de este recurrimos a eso; a productos del mar.

IE-A: Sí, la red de pescar.

D. Lind-Ramos: Productos del coco, el coco siempre...Y cómo estos saberes, como una Virgen protectora, nos ayudan a la subsistencia, específicamente a la comida.

IE-A: Antes hablabas del mondador de coco y entiendo que ese es el instrumento.

D. Lind-Ramos: Esa es una de las estacas --esta es de metal-- para mondar cocos. Y este es el efecto del coco. Y el coco, en estas circunstancias mencionadas, luego de María, pues ¡wow! Se usó mucho.

IE-A: Aquí también representarían los caídos; lo perdido.

D. Lind-Ramos: No tanto como en la María grande, donde el coco representa de alguna manera los efectos del huracán en la naturaleza, pero también las víctimas del huracán. Aquí es el efecto de la herramienta dentro del contexto de los saberes que te hablé. Cómo estos saberes todavía nos ayudan cuando desaparece la electricidad. De ahí, el hecho de que haya un cable eléctrico, pero obsoleto [Ríe].

IE-A: Y una cinta también acumulada, satinada en la parte de atrás como de color gris.

D. Lind-Ramos: Sí, porque la cinta lo mismo apela a la tradición, en términos del uso de esta en los disfraces de la fiesta. Pero también ahí, en términos formales, puede estar sugiriendo el color del humo.

IE-A: Ah, del fogón, claro.

D. Lind-Ramos: Y entonces, combinándolo con lo anaranjado.

IE-A: Sí, alguna vez tú has sugerido la llama mediante textiles de color naranja.

D. Lind-Ramos: Sí, unas equivalencias visuales. Me gusta eso. Unas equivalencias. Pero también funcionan en términos de forma. En término formal; la armonía del color. Todas esas cosas están. Todas esas cosas estarían operando.

IE-A: Y muy orgánica esa línea. Y hablando de las fiestas, entiendo que ese tejido, ese textil,--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --con sus lentejuelas es alusivo a la fiesta. Y aquí está muy presente también.

D. Lind-Ramos: Sí, es una referencia a los disfraces en general y específicamente al uso de esta tela en esta mascarada. Pero es que me gusta también combinar esos materiales. Desde lo bien...

IE-A: Las texturas y colores. Y ¿este elemento que añades aquí?

D. Lind-Ramos: Agua.

IE-A: El tubo.

D. Lind-Ramos: El agua, seguro. Donde hay fuego tiene que haber el complemento. En ese caso, el agua. Pues nada, es relativo, vuelvo y repito.

IE-A: Y esto es un material que encontramos en el ensamblaje 1797, que es esa sogá de nilón.

D. Lind-Ramos: Sí, porque siempre me gusta incorporar materiales que tienen que ver con la actualidad y cuando voy a esa tienda, que no se puede mencionar el nombre, me fascinan las cuerdas. Y de vez en cuando, para crear un efecto retinal, en términos del azul, por ejemplo, pues incorporo ese objeto. La cuerda. Pero también si hablamos de una figura ancestral también es relación con lo fértil. Porque la cuerda, en ciertas culturas, la forma en que se incorporan, pueden hablar o señalar hacia lo fecundo. Y hasta qué punto esta figura representa.

IE-A: Bueno, uno piensa en el cordón umbilical.

D. Lind-Ramos: Sí, es dejando que la misma forma evoque.

IE-A: Y esto es un caldero con mucha historia.

D. Lind-Ramos: Eso es un caldero que mi colaborador, sabiendo que yo constantemente estoy usando, él me lo trajo. Este es un ejemplo. “Daniel, tengo un caldero. Lo usó mi madre.” Y me hizo la historia de la madre.

IE-A: Están curados. Decimos nosotros, “están curaditos”. Son los mejores.

D. Lind-Ramos: Sí. Entonces dije, “Madre...” fijate que la figura...

IE-A: Ah, claro, incorporas la madre.

D. Lind-Ramos: O la abuela. Porque ya estamos hablando de una señora que ya se convirtió en ancestro. No está con nosotros. Y por ahí seguimos y llegamos a la dita. Porque si hablamos de saberes ancestrales en Puerto Rico, pues los saberes de los habitantes precolombinos también tienen que estar ahí. Y más en Loíza.

IE-A: Y esa tabla que está debajo ¿la sometiste a algún proceso?

D. Lind-Ramos: Esa tabla es importante porque en esa tabla uno de los cocineros importantes de Loíza, que también vende comida; es donde él prepara la masa o preparaba la masa para cocinar. ¿Qué te parece?

IE-A: Las alcapurrias.

D. Lind-Ramos: Al igual que el burén. Los burenes. Entonces en esa tabla él prepara la masa para hacer las tortillas. Preparaba. De ahí la importancia en relación a.

IE-A: Sí, todo se conecta con todo. A mí me sorprende que las vecinas estén dispuestas a intercambiar sus calderos curados, que son los buenos, por unos nuevos que tú les traes. Eso es un negocio flojo, Daniel.

D. Lind-Ramos: [Ríe] No, pero en este caso es el, o era el caldero de la mamá, de la persona que me trae... Cuando yo encuentro un objeto y es muy pesado, yo lo llamo. Él tiene un camión, y entonces lo trepamos, y él me lo trae. Ese es mi colaborador. Pero entonces como él ha visto que yo trabajo con estas cosas, me dijo: “Yo tengo un caldero allí”, y me hizo la historia del caldero. “Que perteneció a mi madre y hacíamos esto y lo otro”, y me lo trajo un día. Y entonces, a partir de esta post María, entonces empiezo a usar el caldero.



IE-A: Vaya aza que tiene ese caldero, es enorme.

D. Lind-Ramos: Si te fijas bien es la cosa centrífuga. Sí.

IE-A: No, y que se ve recogido en la manera en que manipulaste la sogá de nilón. De hecho, iba a decirte que algo que comentamos Ángel Santiago y yo en esa entrevista fue que esto es un material muy dado a reaccionar a la luz y se desvanece el color.

D. Lind-Ramos: ¿A qué te refieres?

IE-A: La sogá de nilón. Y acabas de decir que el color para ti aquí es importante. Si eso se desvaneciera entiendo que tú quisieras que se sustituyese.

D. Lind-Ramos: Algo del aprendizaje es lo siguiente, porque ya yo he visto, a través de los años, lo que pasa con eso. Esto no está terminado, como puedes ver. Esto está montado.

IE-A: En proceso, claro.

D. Lind-Ramos: Y hay que refinarlo, porque hay una etapa de refinación que a mí me encanta. Es la última, cuando yo empiezo entonces a... Pero entonces lo que hago aquí es lo siguiente. Como esto está armonizado en azul le doy primero a todo una capa del “polymer” para sellar el material y luego le doy una transparencia en azul. Que independientemente de que ese color de abajo vaya desvaneciéndose, todavía va a quedar y no se va a ver mal esa transparencia en azul en acrílico. Sí, porque ya yo he visto lo que pasa con él.

**[00:21:28]**

IE-A: Definitivamente, tú persigues que se preserve esa tonalidad azul.

D. Lind-Ramos: Por lo menos el matiz.

IE-A: Es bien importante.

D. Lind-Ramos: Pero como a mí lo que me interesa es que esté en armonía con el color regidor, que es el azul, pues yo le doy esa transparencia en acrílico y dura bastante. Independientemente lo que esté pasando por debajo, dura bastante y permanece el matiz. Por ejemplo, aquí yo barnicé. No sé si lo ves ahora, esto con un barniz con azul. Te acuerdas que te mencioné que el matiz del “gloss” mencionado es amarillo.

IE-A: Sí, entiendo.

D. Lind-Ramos: Y este es azuloso. Cuando yo los veo en la tienda yo digo, «esto es para tal...» -y me traigo el azul-- «y este amarillo es para tal».

IE-A: ¿Y esto lleva cuánto tiempo en proceso?

D. Lind-Ramos: Esto tiene tiempo. Tú viniste aquí y no lo viste así. Y es que tú no lo recuerdas. Tú lo viste.

IE-A: Yo lo vi, sí, pero no estaba tan terminado.

D. Lind-Ramos: Lo sigo trabajando. Porque es lo que te digo.

IE-A: Pero yo creo que esto se remonta a mucho antes de que yo viniera aquí; aquí al taller.

D. Lind-Ramos: Pues, seguro. La imagen, la idea, yo la tengo y la tenía en boceto. Luego la sigo trabajando. Así es como va. La miro, dibujo.

IE-A: Sí, convives con ella.

D. Lind-Ramos: Sí, eso es lo fascinante. Entonces estoy desarrollando la parte de atrás.

IE-A: ¿Y piensas pintar la base?

D. Lind-Ramos: Esto me gusta como está.

IE-A: Ok. Yo, pensando en otras de tus bases...

D. Lind-Ramos: Ves la cinta adhesiva que está aquí.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Eso es simplemente para ver el color. Eso no va ahí. Tal vez pinte...

IE-A: Ah, el borde. Ya entiendo.

D. Lind-Ramos: Sí, eso son juegos. ¿Tú ibas a decir algo?

IE-A: Sí, que trabajas por series temáticas y pues aquí estamos ante una serie, en proceso, la de *Maria-Maria*. Me pregunto si añoras verlas algún día ellas todas juntas en un mismo espacio.

D. Lind-Ramos: Oye, sería bien interesante. Porque mira aquí mismo...

IE-A: Porque, incluso, trabajas respetando el orden en que ellas fueron surgiendo en tu mente. Como un concierto, yo creo que esa orquesta debería reunirse alguna vez.

D. Lind-Ramos: Hay una que está sentada. Terrible, esa es la terrible. Que, de hecho, hay imágenes precolombinas, porque esta experiencia del huracán en las Antillas tú sabes que eso ha estado ahí. Y nuestros antepasados precolombinos --aquí antes de Colón-- registraron con imágenes esa experiencia.

IE-A: Esa mitología, si se le puede llamar de esa manera, de nuestros ancestros precolombinos era matriarcal.

D. Lind-Ramos: Sí. Y yo te hablé en un momento dado, creo que fue a ti.

IE-A: Y estas deidades inspiradas en la naturaleza y sus fenómenos, eran femeninas las que devastaban.

D. Lind-Ramos: Y creo que le llamaban Guabancex. Hay que corregirme. Guabancex. Y cuando comencé la serie estaba bien consciente de eso; del nombre que le daban los habitantes antes de la llegada de Colón aquí a esto. Por favor, revísalo, porque es interesante.

IE-A: Sí, lo voy a revisar.

D. Lind-Ramos: Entonces había otro emisario que era la lluvia. Y después llegaba ella. La destrucción. Pues entonces, yo aquí estoy jugando con ese post paso de María y a lo que nos enfrentamos. Entre las cosas, es al recurrir a los saberes ancestrales para adaptarnos a estas circunstancias donde no hay luz, no hay agua, no hay acceso. Hay incomunicación. Entonces esta es, «¿qué vamos a hacer después? Pues vamos a sobrevivir juntos.» «¿Y a qué vamos a recurrir?» A estos saberes, que son importantes. Que están en la comunidad. Eso es lo que genera esa tercera María. Y estoy tratando de hacerlas en orden. En el orden en que las diseñé y que reaccioné en ese momento, que están registradas en estos bocetos. Pues entonces, estoy tratando de seguir ese ritmo.

IE-A: Sin embargo, dices que la del Whitney fue la segunda y esa fue primera que terminaste.

D. Lind-Ramos: Sí, porque yo las empiezo, por ejemplo, esta es la primera y no la he terminado, pero entonces la cosa de ir las construyendo... Me gusta seguir el ritmo de los bocetos. Ya, terminarla es una cuestión de... es otra cosa, es otro ritmo, es otro sentimiento. A veces me hace falta un objeto y no lo encuentro. Los tengo que confeccionar; ¿cuánto tiempo me toma?

IE-A: Entonces lo que me estás diciendo es que a la hora de comenzar la pieza respetas el orden en que estas ideas llegaron a tu mente y se hicieron esos bocetos. Pero puede que termines--

D. Lind-Ramos: No es tanto respetar.

IE-A: --alguna de ellas antes que la otra, independientemente del orden.

D. Lind-Ramos: Seguro, sí porque eso sería muy limitante. Sería muy limitante.

IE-A: Claro.

D. Lind: Yo creo en los sistemas, pero sistemas flexibles. [Ríen] Tiene que haber siempre un espacio para la libertad. Sí, pero me gusta, es divertido. Es como recordar. Tú vas a esos bocetos primigenios, si se puede decir, y es fascinante pasar por ese proceso de mirar.

IE-A: Un poco te estás mirando a ti mismo, te reconoces en ello.

D. Lind-Ramos: Y no solamente eso, sino recreando de alguna manera esa experiencia. Sí.

IE-A: Así que esta, la primera María, se remonta al mismo 2017.

D. Lind-Ramos: Sí, con el hecho de tomar del objeto, ahí empieza la obra.

IE-A: Ya; ese es el comienzo.

D. Lind-Ramos: Hay una cuestión conceptual ahí. Porque yo estaba claro de que iba a hacer algo relacionado con el huracán. Así que no es algo azaroso. No es casualidad. Yo dije, «bueno, yo voy a hacer algo con esto en relación a esta experiencia».

IE-A: Pero esta serie no se limita a tres.

D. Lind-Ramos: No, son un montón. Es más, son tantas que ni siquiera te quiero decir un número.

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

IE-A: Pero están entonces esas otras tantas esbozadas en libretas.

D. Lind-Ramos: En boceto; tengo muchas. De hecho se me han perdido tres libretas.

IE-A: Ah, perdido.

D. Lind-Ramos: De tantas, de todas, tres se me han perdido,--

IE-A: Wow.

D. Lind-Ramos: D. Lind-Ramos: --llenas de bocetos en relación a esa serie.

IE-A: ¿Y qué significa eso para Daniel Lind, que se le hayan perdido esas...?

D. Lind-Ramos: Bueno, hay que dejar ir las cosas. Al principio me frustraba. Frustra. Pero, nada, he aprendido a armonizarme con ciertas cosas y entre ellas, pues, dejarlas ir. Porque entonces no me puedo detener ahí.

IE-A: Ahí sí tienes que apelar a tu memoria para recordar bien lo que había en ellas.

D. Lind-Ramos: No, yo lo que hago es que no, no recuerdo. No quiero recordar esas libretas.

IE-A: Te desprendes. O sea que en tu proceso creativo--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --sueles ir de la mano de tus dibujos. No es un ejercicio que hicieras como para romper el hielo y ya luego te desprendes de eso y continúas, sino que te gusta referirte a tus apuntes consistentemente.

D. Lind-Ramos: Sí, de hecho, cuando regreso al apunte, ya con las experiencias que tengo recientes, vuelvo y de una manera afectan la idea. Y eso es fascinante. Sí, porque entonces tú sigues depurando, tú sigues afinando con la intención al final de llegar a la esencia. O sea, de intentar decir lo mínimo; lo máximo con lo mínimo. Y para eso hay que estar como constantemente jugando con el objeto, en términos formales, en términos conceptuales --verdad que sí-- en términos de la historia del objeto; cómo encaja. Es un proceso bien orgánico.

IE-A: Observo hasta un paralelismo entre tu proceso creativo y el mío como historiadora, y jamás pensé que iba a encontrar esas convergencias con un artista plástico. Pero que interesante; sí, uno regresa a sus notas--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --y las mira con otros ojos y va añadiendo y depurando, y quitando, y demás. Así que, qué interesante.

D. Lind-Ramos: Y además, el dibujo, entre sus usos --esa cuestión de tú tener una idea y rápido registrarla visualmente con un simple e importante instrumento como es un lápiz, por ejemplo-- es maravilloso. Yo encuentro eso fascinante, tú tienes la idea y para que no se te vayan, porque las ideas vienen a veces, están ahí un ratito y se van. [Ríe]

IE-A: Sí, por eso se llaman también apuntes, porque--

D. Lind-Ramos: Apuntes, sí.

IE-A: --“apúntalo rápido antes de que...” Sí, la inmediatez del boceto la has resaltado en... otros momentos, es algo que te--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --apela muchísimo. Pues, Daniel quisiera entonces remitirme ahora a una figura que me consta, es demasiado importante en tu carrera. Y, de hecho, mirando el espacio en el que nos encontramos, que tiene sus ventanas [Ríen], viene a mi mente una anécdota de este artista puertorriqueño que, de hecho, suelo compartir con mis estudiantes porque me resulta muy entrañable. Me estoy refiriendo al maestro Félix Bonilla Norat, quien fuera profesor en la Universidad de Puerto Rico, donde estudiaste tu bachillerato, y uno de tus primeros maestros, en el sentido formal de la palabra. Cuentan algunos que estuvieron por esas aulas que el maestro Bonilla Norat a veces los sorprendía entrando por la ventana, en lugar de entrar por la puerta. Esto, para provocar --pues sí-- la sorpresa en sus estudiantes, pero también para generar un cambio en la dinámica de la clase. Bonilla Norat, quizás uno de nuestros artistas puertorriqueños mejor formado en la tradición europea; estuvo en Francia, estuvo en Italia. Un hombre sumamente culto que tiene también otra historia fascinante, que no todo el mundo conoce, y es que fue el único latino en formar parte del grupo de los Hombres Monumento, en el contexto de la Guerra; de la Segunda Guerra Mundial. Y también, en ese contexto, llegó a ocupar un puesto importante en el Museo del Louvre de manera interina. En una entrevista, que hice también como parte de esta documentación de tu obra, con Diógenes Ballester, tu gran amigo y colega, decía Diógenes que entiende que llegó a ser hasta el director interino del Louvre, que no es poco decir. Pero hablando de esos disloques que él provocaba adrede, ese cambio que perseguía, quería preguntarte ¿cómo cambiaron tus nociones del arte bajo la tutela del maestro Bonilla Norat?

[00:31:29]

D. Lind-Ramos: Bien, a mí me interesa el deporte. De hecho, jugué béisbol superior. Participé en ligas de baloncesto importantes. Pero también recuerdo que me pasaba por lo menos dibujando y pintando. Y prácticamente mis maestros de escuela me eligieron carrera. Me acuerdo que, no sé qué edad tenía, era escuela elemental, participé de un certamen que daba *El Imparcial*.

IE-A: Lo ganaste.

D. Lind-Ramos: Que daban dos dólares por un premio para nosotros, dos dólares. Y yo participé y gané un premio. Y las maestras de escuela, “¡ay, esto!” Desde entonces yo era el artista. [Ríen] En la escuela superior también. Pues nada, ya en la escuela superior estaba mucho más inmerso en esta cuestión de pintar, dibujar, etcétera. Entonces, indeciso en ese último año de escuela superior me dice un profesor, un maestro: “Usted va a la Universidad de Puerto Rico”. No, “Vas a coger el examen, vas a ingresar a la Universidad de Puerto Rico y vas a estudiar arte». La orientación, porque un joven... De hecho, yo inclusive estaba considerando irme de voluntario para Vietnam.

IE-A: Wow.

D. Lind-Ramos: Y estoy hablando del '69 cuando era la Ofensiva del Tet creo que fue, me corrigen los historiadores, que la cosa estaba... Entonces él era veterano de Vietnam y me dice: «No, usted va, coge el examen...» Y de momento, me encuentro yo en la Universidad de Puerto Rico. [Ríen] Yo, «Espérate qué yo voy a hacer aquí». Ya cuando voy, por primera vez, a la clase de Félix Bonilla Norat, yo pensando en pintar, porque yo lo que hacía era que pintaba; pintaba y dibujaba. Y tallaba máscaras porque en mi casa, mi tío Luis Ramos y mi madre eran artesanos. Entonces, yo hacía cosas con máscaras. También dibujaba en las paredes. El punto es que voy a la clase de Félix Bonilla Norat y lo primero que él nos dice a todos --y se dirige a mí-- “Así que vas a entrar al sacerdocio de la pintura”. ¡El sacerdocio de la pintura! [Ríen] Pero espérate, pero sacerdocio yo lo asocio con curas, con...

IE-A: Celibato. [Ríen]

D. Lind-Ramos: Sí. Lo que quería decir es que si te vas a meter en eso tienes que meterte de verdad como si fueras a tener esa disciplina. Y en la primera asignación,--

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: --partiendo de lo que tú dices, nos manda a hacer una obra relacionada con la huella personal. “¿Cómo ustedes quieren proyectarse en el tiempo?” La huella personal. Yo dije: “¡Diablo!” Entonces recuerdo que vine y desde entonces empecé a trabajar con mis experiencias: “Ah, bueno, aquí se hervía mucho juey.” Y empecé a hacer como unas especies de máscaras, que también eran mi experiencia, con las manos --la huella-- y aparecían como unos jueyes, que eran máscaras. Y yo dije: “Bueno...” Yo no sabía. Y se lo llevo, tímido. Y me acuerdo de las palabras: “El ancestro te persigue”. Y cogió los trabajos y los puso --él tenía una... como un panel donde él ponía obras que le interesaban de los estudiantes... Habían de todos. Entonces, él cogió las mías y las puso. Eso para mí fue bien significativo. Porque de entrada yo, que venía con esa noción de que el arte tenía que ser, en términos de pintura, naturalista; a quien se debe alabar es a aquel que recrea las cosas tal y como son. De momento, yo hago algo experimental basado en mi experiencia y este señor explica por qué eso es importante y lo pone allí. Y yo, “¡Wow!” Entonces desarrollé, desde ese instante, una actitud experimental. No desde pintar. Pues entonces, me metí en el problema de la luz, de la luminosidad y del color, porque Félix Bonilla Norat, entre tantas cosas, nos daba unos ejercicios de color bien rigurosos. De hecho, tenía unos paneles que se abrían así. Paneles 4'x 8' con ejercicios del color que él había hecho. O sea, el ejemplo era él. Y usted abría esos paneles y era increíble las cantidades de matices hacia la derecha, hacia la izquierda, para arriba, para abajo. Entonces a mí me interesó mucho eso y empecé a profundizar el color. Pero una cosa casi obsesiva. Y luego logré, en pintura, crear un tipo de luminosidad. Que él, de hecho, se acercaba y me estimulaba a seguir investigando eso, independientemente de que yo estaba trabajando todavía de manera figurativa. Pero en términos de narrativa, con una carga relativa, otra vez, a la experiencia mía porque había algo en mí que decía que si yo iba a decir algo tenía que ver con algo que yo conociera, que yo sabía. Pero esa cosa de que él entraba por la ventana...

IE-A: ¿La experimentaste? ¿Lo viste alguna vez?

D. Lind-Ramos: No, no la vi, pero se comentaba mucho allí. Y ahora, tiempo después, me cuenta que él lo que quería era activar el lado derecho de nuestro cerebro. Sí, porque nos encontraba demasiado de lógico-rationales. Por ejemplo, lo que te dije, pues yo vengo de Loíza, yo quiero pintar figura humana de cierta forma, qué sé yo. Entonces él hacía cosas para sacarte del lado izquierdo del cerebro y situarte en el derecho. Y cuando lo entendimos esperábamos eso, porque era bien estimulante. Y hablo de prácticamente activar el rompehielos. Esos son actividades rompehielos para--

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: --situarnos en un estado más relajado; más visual.

IE-A: Pero a mí me parece interesante que tratándose de un artista y académico, como profesor también, que tuviera esa formación --que pudiéramos decir fue bastante tradicionalista-- cómo él también abrazaba la experimentación. Ese otro lado --hablando de los dos lados del cerebro-- ese otro lado, entonces, del binomio del arte. Y me consta, porque lo has afirmado alguna vez antes, que él también los expuso a ustedes al fenómeno del arte povera. Y si bien en tus inicios, y por bastante tiempo a lo largo de tu carrera te consagraste --hablando del sacerdocio de la pintura— [Ríen] al medio pictórico de una manera bastante consistente y hasta digamos que purista, la semilla, yo entiendo que estaba puesta ahí por Félix Bonilla cuando les abrió los ojos y la mente a ustedes a esta práctica llamada la práctica del arte povera. Y yo pienso, y no soy la única, que Daniel Lind es un artista reaccionario. Reaccionario en la medida en que reacciona a la inmediatez, pero que cuestiona también, no solo lo inmediato, sino el pasado. Y, de hecho, remitiéndome nuevamente a la serie de *Maria-Maria*, me decías el otro día que, incluso, antes de que el huracán nos azotara, al tú saber que llevaba el nombre de María comenzaste a reaccionar a eso, a cuestionarlo, a ironizar el que una fuerza destructora pudiera llevar el nombre de esa madre protectora, de acuerdo a la tradición cristiana y católica. Y yo me pregunto, ¿Daniel Lind también está retando, de algún modo, cuestionando de alguna manera, ironizando el que una práctica que para él ha resultado ser tan rica --la del objeto apropiado-- que es un objeto descartado, humilde, pero que él eleva al nivel del arte, es un poco también, retar, reaccionar, el nombre que se le da a una práctica que contrario a lo pobre, es sumamente enriquecedora.

D. Lind-Ramos: Bueno, hay cierto radicalismo. Me gusta la palabra radicalismo. Félix Bonilla Norat nos expuso a lo que él consideraba eran las 20 situaciones pictóricas. ¿Qué te parece?

IE-A: Interesante.

D. Lind-Ramos: 20 situaciones pictóricas, más la jaca, que era la búsqueda de la vida y de las cosas, la hembra... Y creo que había otra. Era la jaca, la hembra; me queda una que tiene la naturaleza muerta y bodegón. El punto es que, por ejemplo, él nos exponía a jugar con los elementos. Juego con el punto. El punto, que es un elemento. Juego con la línea. Juego con la textura. Y por ahí seguía. Y luego nos exponía a la historia del arte, hasta del arte contemporáneo. Y ahí también se hacían asignaciones, te estoy hablando de muchas asignaciones. Y recuerdo que cuando habló de arte povera, por primera vez yo escucho la palabra povera en el contexto del

arte. Y él nos explica, eso es crear imágenes con material no necesariamente destinado para crear obras, sino material pobre. Que puede incluir cualquier cosa. A mí me interesó mucho eso. Estoy hablando de los setentas, '72 tal vez. Hicimos la asignación. Nos expusimos al arte povera. Después conocimos obras de Mario Merz, por ejemplo. Germano Celant, que creo que era el teórico. Son datos que no recuerdo. Y nos interesó mucho e hicimos ejercicios de arte povera. Encontramos cosas intentando significar desde ahí. Y si algo aprendí, en el caso mío, no sé de mis compañeros, es que todo tiene posibilidad para crear imágenes, para significar desde... Y desde entonces empecé a ver posibilidades en todo. Y te puedo decir que un pigmento, un tubo de pigmento, para mí es tan importante que, tal vez, como encontrarme con un caldero para construir una imagen. Yo diría que esa semilla, o esa exposición que tuvimos y que tuve con el maestro Félix Bonilla Norat, pues siempre estuvo ahí. Porque entonces, profundicé en la pintura y recuerdo que me convertí en un esclavo del proceso. Porque para yo pintar una obra como, por ejemplo, cómo se llama esta pieza, *El bautizo*, yo estuve año y tres meses, contados, pintándolo en una pared que había aquí en el taller pre Hugo.

IE-A: Ya eran los noventa. ¿Fue pre Hugo? Yo pensé que esa obra era de los tempranos noventa.

[00:42:23]

D. Lind-Ramos: Sí, tengo que revisarlo porque yo recuerdo que empecé a usar espejuelos, porque, llego un día y digo: “No pero yo no veo las cosas bien”.

IE-A: Ah, pues tenías cuarenta. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Sí porque eso es lo que estoy, cómo se llama,--

IE-A: Saca la matemática.

D. Lind-Ramos: --ubicando. El punto es que primero yo hacía los bocetos, estudiaba cada figura primero, luego las reducía, de forma tal que yo pudiera plantear mi teoría del color en esa figura. Entonces cuando llegaba a esa síntesis figurativa, entonces a trabajar el color. Y hacía unas fórmulas. Me pasaba haciendo fórmulas, apuntando, para después preparar los colores en... Yo compraba cristales de auto, esas eran mis paletas, y yo me pasaba...

IE-A: Y era consistentemente óleo.

D. Lind-Ramos: Sí. Me pasaba semanas y semanas preparando el color para luego ir a pintar. Entonces yo tenía prácticamente el piso rodeado y lleno de paletas. Tenía la pintura aquí. Pero ya yo sabía. Y, a veces, en un área donde preparé seis colores solamente un matiz se iba a usar, pero tenía que estar ahí. Porque era parte del proceso de la teoría. Y entonces la producción era lenta. ¡Pero lenta! Para lograr una luminosidad --de hecho, yo creo que te mostré en el otro taller que hay un *giclée*, y aún así tú ves la luz.

IE-A: Sí, un *giclée*.

D. Lind-Ramos: Sí.



IE-A: Entonces yo pintaba tres veces la superficie. O sea, la primera, la imprimación, la segunda, colores básicos y luego es trabajar eso. Y llegó un momento en que yo dije: “Diablo...” O sea, hice las obras. Pero era tremendo y yo me convertí en esclavo del sistema. Y, de hecho, cuando intenté tomar atajos no me resultaba lo que yo quería y dije: “no, tengo que seguir haciéndolo así”. Hasta que entonces ya como que el sistema se agota y va apuntando hacia otras cosas. Y ahí empieza paulatinamente a aparecer el objeto, porque entonces a las paletas yo le vi posibilidades porque había color. Y hay una pieza que se llama --que no sé dónde está esa pieza-- *Viaje a la fertilidad*, aparece la imagen pintada, la pintura como objeto. Ya la pintura sería un objeto dentro de un sistema, la pintura como un objeto principal y luego rodeada de las paletas. Y era fascinante la correspondencia. Y luego busqué o me encontraba objetos y los ponía alrededor. Y eso es respondiendo también a unas experiencias que yo tenía en el sector, en el barrio, donde tú ibas a las casas y no solamente habían paredes completas llenas de páginas de revistas, como *collages*.

IE-A: Yo me crié en eso.

D. Lind-Ramos: Pero que también habían objetos puestos de cierta forma, inclusive habían pequeños altares.

IE-A: Altares.

D. Lind-Ramos: O sea que toda esa experiencia, como te dije, desde aquella mano con los jueyes, ya yo veía como que, “¡wow, aquí está todo!” Yo puedo decir de aquí y jugar con la forma. Y por ahí es que empieza el objeto. Incorporando las paletas con la imagen pintada y añadiendo otros objetos relacionados, pero también que tienen que ver con la experiencia comunitaria o cualquier otro recuerdo. Y por ahí sigo hasta que entonces la pintura como objeto se reduce y el objeto toma más prominencia. Y llega un momento dado en que entonces no hay pintura y se queda el objeto. O sea, que ha sido un proceso. Pero, siempre pensando en el color.

IE-A: Sí, porque a veces el objeto se convierte en soporte de pintura, eso lo vemos en varios de tus ensamblajes. Pero me haces pensar en dos cosas. Primero, me sacaste las palabras de la boca porque acabas de decir que te habías esclavizado a tu proceso pictórico.

D. Lind-Ramos: Es una obsesión. Es que cuando tú descubres algo...

IE-A: Pero positiva.

D. Lind-Ramos: Bueno, sí.

IE-A: Porque rindió frutos eventualmente. Como bien dices, es un proceso, tenías que haber pasado por eso.

D. Lind-Ramos: Es como el pago que tú tienes que pagar por haber descubierto algo.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Si conoces la verdad... [Ríe]

IE-A: No, los atajos rara vez funcionan.

D. Lind-Ramos: No, pero a mí no me funcionaban. Te digo, yo hacía las cosas tratando de evitar el hacer el color. Que, de hecho, como me dijo un doctor: “¿qué tu hacías?”

IE-A: El hombro no aguanta. Bueno, pelotero profesional. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Era esto, mira, preparando el color. A veces un día para una paleta. Un día. Te estoy hablando de que venían compañeros míos pintores y veían las paletas y se las querían llevar. De hecho, creo que fue Carmelo Fontánez, uno de estos pintores que por fin logró que yo--

IE-A: Claro, lo conozco.

D. Lind-Ramos: --le diera una. Porque yo no quería darlas.

IE-A: Bueno, tiene que haber sido un escenario hermoso, una instalación de color.

D. Lind-Ramos: Bueno, en términos de taller, sí. Visualmente, para la retina, era estimulante.

IE-A: Claro, pero decías eso, que estabas esclavizado, mencionábamos que en ese punto en que comienzas a experimentar con el objeto vas liberando tu pintura a otras posibilidades y yo creo que...

D. Lind-Ramos: Más que la pintura, la expresión porque la pintura como género continúa--

IE-A: Bueno, claro, decimos pintura--

D. Lind-Ramos: --siendo pintura.

IE-A: --como quien dice el medio en el que te estabas expresando, verdad. Tu obra la abriste a otras posibilidades.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y el hecho de que quizás de los primeros objetos que tú incorporaras a estos híbridos, entre pintura y ensamblaje,--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --hayan sido las paletas, yo pienso que es hasta como un acto simbólico.

D. Lind-Ramos: Es lógico. [Ríe]

IE-A: Que tenías que poner las paletas ahí para empezar a liberarte de esa esclavitud y explorar este otro medio.

D. Lind-Ramos: Bueno, cuando digo esclavitud me refería específicamente a la creación de los matices en la paleta. Porque lo demás era divertido.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Divertido era jugar con la idea, reducir la forma, porque había que dibujar y eso... Hacer los puntos, la teoría. Pero entonces hay que preparar los colores antes de dar el otro paso. Ahí eso es trabajo.

IE-A: Sí, pero una vez tienes todo eso listo, a la hora de ejecutar avanzas, de lo contrario tienes que hacer pausas--

D. Lind-Ramos: Exacto.

IE-A: --y ponerte a preparar colores.

D. Lind-Ramos: Era el detalle de preparar las paletas.

IE-A: Estabas adelantando, claro.

D. Lind-Ramos: Porque entonces cuando ibas a pintar volvías otra vez en un estado de epifanía y decías, “encontré esto”.

IE-A: Y lo otro que viene a mi mente es que aludiste a estos altares caseros y has dicho que para ti esas pinturas que incorporaron objetos. Conllevaron, incluso, una jerarquía. Y has aludido al altar; la pintura, primero, como el objeto regidor. Incluso, yo observo que a pie de objeto, en la parte inferior de la composición, en algunas ocasiones lo que has hecho es recrear la imagen pintada mediante estas composiciones tridimensionales. Casi como si fuera una nota al calce. [Ríen] Casi como si fuera un manuscrito iluminado, en donde tenemos el texto y luego la ilustración.

D. Lind-Ramos: Qué interesante, sí. De hecho, una de las piezas, en ese proceso, creo que se llama *Santiago o la transformación de la memoria*. *Santiago o la transformación de la memoria*, una imagen que trabaja con la cuestión de la identidad. De hecho, cuando incluí las paletas, también incluía objetos relacionados con la mascarada. Te tengo también que contar eso. Pues ahí la imagen pintada de alguna manera hace eco en los objetos que están abajo. Y lo hice con toda intención de hacer ese tipo de doble lectura o no doble lectura, la lectura que quiera el espectador cuando se acerque. Porque entonces, como tú sabes bien, la imagen... A mí no me interesa el significado fijo. Yo no quiero que --y eso es imposible-- lo que esté ahí signifique exactamente lo que está ahí. Consciente de eso, pintaba la imagen que apuntaba más hacia una tradición pictórica, al óleo... Inclusive, las composiciones podían estar en cualquier iglesia, pero las imágenes eran sincréticas. Y luego los objetos abajo dialogando con la imagen de arriba, pero unos objetos más locales. Pero también bien relacionados con lo que está ahí pintado. Se llama, creo que es, *Hipótesis sobre un encubrimiento* o *Santiago o la transformación de la memoria*.

IE-A: Me parece que es *Santiago o la transformación de la memoria*.

D. Lind-Ramos: Sí, que hay objetos abajo y al lado.

IE-A: Sí. Pero, hablas de la obra como la obra abierta. Cada observador hace su lectura, llega a sus conclusiones. Sin embargo, me pregunto ¿buscas, no obstante, una cierta actitud de parte del espectador ante estos objetos que rayan en altares? Viene a mi mente, por ejemplo, un Mark Rothko. No sé si sabes que Mark Rothko pintaba sus obras, sobre todo en esos formatos rectangulares, verticales,--

D. Lind-Ramos: Espiritualidad...

IE-A: --a modo de altares, queriendo conseguir en el espectador, cuando se enfrentara a ellas o a ellos, una actitud de recogimiento o de sobrecogimiento. No sé si eso es una expectativa que alguna vez te has planteado.

[00:51:23]

D. Lind-Ramos: Bueno, la escala en esta serie es importante. Porque cuando alguien se planta frente a una pieza que es más grande que él, pues tendemos a medir todo en relación a nuestro cuerpo. O es más pequeño que yo o es más grande que yo. Y, por lo general, esa serie de pinturas y los ensamblajes posteriores planteaban la escala como parte de ese sistema. Precisamente tratando de provocar en el espectador no solamente algo a través de lo visual, sino también de lo físico.

IE-A: Sensorial.

D. Lind-Ramos: De lo físico. Pero yo estoy consciente de que esos acercamientos a la representación se han usado anteriormente. En el caso de Rothko, esa escala inmensa. Eso hace una actitud como meditativa. Se quiere encontrar con el Uno. El Uni-verso, lo esencial.

IE-A: De hecho, algunas de esas piezas tuyas tienen hasta un formato de arco ojival, como si fuera la vidriera de una catedral gótica.

D. Lind-Ramos: [Ríe] Sí, pero esas formas geométricas básicas se repiten en cualquier cultura. O sea, no son exclusivamente de expresiones occidentales, como sabemos. Yo estoy claro en eso, porque existe lo que se conoce como la geometría universal, que es para todo. La estructura básica del círculo, el triángulo... Y yo estoy consciente de eso y cuando me interesa que haya una simetría aproximada, pues yo estoy claro que lo estoy haciendo dentro de un contexto, por ejemplo, para citar lo espiritual. Y usted como historiadora, pues lo sabe. Estudiamos diferentes culturas y vemos que aunque la narrativa es distinta, inclusive aunque la imaginaria puede ser distinta, pero en términos formales las estructuras pueden estar ahí. La cosa del espiral, por ejemplo.

IE-A: El espiral, claro.

D. Lind-Ramos: Y yo estoy claro en eso.

IE-A: Sí, son unos comunes denominadores.

D. Lind-Ramos: Es como si uno incorporara el color local, indicando con color local la experiencia local, pero consciente de que la estructura es universal. Y que independientemente de que usted tenga el contexto o no usted puede, desde lo formal, acercarse. Y eso también está claro en mí porque yo me considero un formalista desde ese punto de vista. Me gusta construir la imagen jugando con los elementos y aplicando principios.

IE-A: Ese es el lenguaje más universal, es la base--

D. Lind-Ramos: Sí, lo encontramos donde quiera.

IE-A: --de todo.

D. Lind-Ramos: Pero, ¿por qué dejar de hablar de nuestras experiencias? Ese es el punto importante aquí. O sea, yo no quiero privilegiar otras experiencias que no son mías. Yo creo que yo puedo aportar más hablando de estas experiencias. Y así nos conocemos, como seres humanos, mejor. Porque a mí me interesan las expresiones de otras culturas. Y alabo y recreo y me alegra que estos artistas hayan hecho eso. Porque entonces yo me acerco a esos símbolos, que de alguna manera están reduciendo estas experiencias. Y esa es como la línea.

IE-A: Esa es la clave, Don Daniel. Ha demostrado ser su clave. Y yo creo que eso nos regresa a Félix Bonilla Norat. Porque cuando los convocó, los invitó a que buscaran su huella personal, el punto de partida era lo propio--

D. Lind-Ramos: Bravo, sí.

IE-A: --para proyectarse a lo más amplio, a lo universal. Y entonces, pienso yo, en la importancia --y la mencionabas antes-- que le diera a la luz. Y acabamos de hablar sobre la luz como un elemento formal de la pintura; esa luminosidad. Y me pregunto, ¿cómo, una vez transicionas al objeto tridimensional, cambia el rol de la luz en tu obra? Que ya no es necesariamente tan intrínseco, sino que se añade también el extrínseco porque el objeto tridimensional, sobre todo estos ensamblajes que mencionas tienen una escala monumental, pues necesitan de buena iluminación. Y, adentrándonos ya en pormenores que tienen que ver más con el modo de presentar tus obras en los espacios expositivos, quería preguntarte sobre el rol que juega la luz en tu obra más reciente.

D. Lind-Ramos: Bien, la luz. La fuente de todo color es la luz. Si no hay luz, no hay color. En la pintura, por ejemplo, me interesa mucho la luz sugerida. Pero lo que me fascinó en esa experimentación era que la luz que se creaba era una luz reflejada, no necesariamente desde el punto de vista del claroscuro, sino que según se aplicaba el color y se acomodaba, se creaba un fenómeno retinal que era como una especie de post imagen. Era una cosa casi... Bueno, esa era la discusión que tenía con Bonilla y lo que le interesaba a él. Entonces, cuando voy haciendo la transición, en vez de luz sugerida, trabajo con la luz real. Y hay artistas que trabajan con la luz real, pero entonces también considerando el brillo. Es interesante que en estas experiencias con las artesanías aquí en Loíza y con la experiencia en mi casa, cómo casi todo objeto que se creaba se barnizaba. Barniz, para proteger. Barniz, para que pareciera valioso; el brillo. Nos interesa el brillo. [Ríen] El “blín blín”. No era “blín blín”, pero... Pero entonces yo empecé a verle más significado al barniz. Por ejemplo, sudor. Yo dije: “Ah, espérate, espérate...” O, en ciertas prácticas religiosas, la presencia de la divinidad. Cuando brilla, hay presencia. Cuando no brilla, no está. Y no voy a señalar lo espiritual, pero el brillo casi siempre está presente en estas representaciones que tienen que ver con lo religioso. Pues entonces dije: “Ah, espérate, el brillo es el material”. Y es como si jugara con los mismos principios. Contrastes, mate / brillo. Color, azul / anaranjado; matices. Toda esa experiencia que tuve profundizando con el color la traigo ahora aquí. Pero ya jugando con el objeto mismo, con el color que tiene el objeto. Y a la misma vez, con ese significado, en términos de la narrativa. Y es fascinante, te lo digo. Cuando tengo que intervenir con el color, pues lo hago. Porque, vuelvo y repito, esto es un sistema para mí bien orgánico, bien flexible. Estoy siendo bien libre. [Ríe] Y si tengo que recurrir al color, lo hago.

IE-A: Me fascina lo que acabas de decir sobre el barniz, que era una pregunta que yo me hacía. El porqué del barniz en algunos elementos de tus ensamblajes y por qué brillante. Así que literalmente has arrojado mucha luz.

D. Lind-Ramos: Brillo, bien. Protección, uno. Esa noción de valor, de lo que brilla. Aunque dicen que no todo lo que brilla es oro, pero...

IE-A: [Ríes] Exacto.

D. Lind-Ramos: Y luego apelar a los humores del cuerpo, especialmente al sudor. Independientemente de que sea bailando,--

IE-A: O trabajando.

D. Lind-Ramos: --que sea peleando, la lucha, trabajando, haciendo el amor; sudor. Eso está ahí, algo como intrínseco de la vida misma. Presencia, como te dije. Y, el brillo, si lo pongo en el contexto, como por ejemplo aquí, que voy a barnizar y no está barnizado, el brillo como aceite para cocinar. Aceite de coco, que brilla bellísimo también.

IE-A: En el cuerpo, incluso.

D. Lind-Ramos: Sí, eso es lo que yo hago prácticamente con todos los materiales que uso. Aparte del uso formal, tiene un significado más allá. ¿Cómo puede aportar a la imagen? Y te digo que es bien interesante.

IE-A: Y para un conservador demasiado importante porque no se trata meramente de una capa superficial protectora, sino que tiene una carga también significativa--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --que nos obliga a proteger ese brillo. Y entonces cuando se exhibe tu obra, que ahora se está exhibiendo en tantas partes distintas, ¿usted hace algún tipo de señalamiento en cuanto a la iluminación que conllevan sus piezas?

D. Lind-Ramos: Fascinantemente, si se puede usar la palabra, la luz ambiental es suficiente, diría yo.

IE-A: Ok.

D. Lind-Ramos: Sí, es suficiente. Por ejemplo, en las piezas que se exhibieron en el Whitney, me acuerdo que cuando activaron las luces cayeron perfectamente.

IE-A: Pero participaste de ese proceso.

D. Lind-Ramos: Sí, yo estaba presente y ella me preguntó.

IE-A: Sí, es bien importante.

D. Lind-Ramos: Y yo dije, “¡perfecto!” De hecho, nunca la había visto tan bien iluminada.

IE-A: No, hablando de los brillos que ya conllevan los mismos materiales que usas, quizás que se acentúen esos brillos o que la iluminación no los vaya a opacar.

D. Lind-Ramos: Muy bien, sí. Entiendo el punto. Hasta el momento no he dado indicaciones en esa dirección, pero ya estoy considerando obras donde, por ejemplo, voy a usar el *blacklight*, la luz negra. Porque me interesa el tema de los leñeros en las Antillas y en otros lugares donde viven comunidades que de alguna manera han vivido en armonía con ese tipo de ecología. Me he puesto a leer mucho sobre eso y ya empiezan a aflorar obras.

IE-A: Parecería ser un oxímoron, ¿no? Luz negra, *blacklight*.

[1:01:09]

D. Lind-Ramos: [Ríe] Bueno, *blacklight*, sí, sí... Bueno cuando sale en el espectro de colores, hay unos que son visibles a los humanos y los ultravioletas e infrarrojos no se ven.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Por ahí es que va la cosa.

IE-A: Pero qué interesante que la obra va abriéndose paso en esa dirección.

D. Lind-Ramos: Ah no, pero ella misma exige, eso es lo que te quiero decir, es bueno dejarse ir. A veces me llama un curador y me dice: “Mira, vamos a hacer una exposición, para tal fecha. ¿Cuántas obras tienes?” Ayer estaba hablando con uno y le dije, “Lo que pasa es que mi proceso no es así. Yo tengo que estar como viviendo todo eso, yo no te puedo dar una fecha. No te puedo dar fecha porque es que yo no funciono así”. Y ya a estas alturas de mi vida... [Ríe]

IE-A: No y de aquí a allá sabrá Dios lo que habrás hecho o en qué te habrás metido.

D. Lind-Ramos: No, no, yo estoy claro en lo que voy a hacer, por ejemplo, las obras que hago son en sí mismas como universos. Me explico. Por ejemplo, *Maria-Maria* es una obra que tiene que ver con lo que hablaste del nombre de María, lo terrible y lo sublime del huracán. Entonces dos nombres. Hasta qué punto uno apela a lo sublime y otro apela a lo terrible. Esta María que está aquí es la posterior. Es cómo se sobrevivía la parte terrible de la experiencia. Entonces cada obra puede estar sola o acompañada de otra. Así que yo te puedo estar trabajando con la serie de María y te puedo estar trabajando con la serie de los leñeros. Porque son como, en sí mismo, planetas o universos con su propio sistema, etcétera. Y pueden convivir porque lo que le da la unidad es precisamente la forma en que están hechas. Simplemente surgen. Y hay una cuestión de estilo, sin buscarlo, o que aparece y uno lo arropa. Sí, pero esa es la forma en que yo trabajo. No puedo estar como, “¡Ah, hay que hacer 10 ensamblajes para el día...!”

IE-A: No queremos que trabajes así tampoco,--

D. Lind-Ramos: No, no, no...

IE-A: --se corrompería su obra.

D. Lind-Ramos: Pero yo creo que cada cual tiene su sistema--

IE-A: Tiene, sí, su sistema.

D. Lind-Ramos: --y eso se respeta.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Yo admiro artistas que trabajan una obra al día, y son bien efectivos. Yo me acuerdo, en París, conocí a estos dos pintores, de la hermana República Dominicana, Radhamés Mejía y Víctor Ulloa, mis panas fuertes y unos artistazos. Y yo recuerdo que Víctor me decía: “Daniel, yo empiezo a trabajar a las 10 de la noche y a las 5 de la mañana ya yo tengo la obra” Y me recuerda a Tamayo. Rufino Tamayo, en un momento dado, hizo un un comentario parecido. Y eso es admirable. Yo admiro eso.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Lo que pasa es que yo no puedo funcionar así, eso es todo.

IE-A: Claro, claro.

D. Lind-Ramos: Pero cada cual que funcione y tiene su sistema y eso se respeta.

IE-A: Claro que sí.

D. Lind-Ramos: Eso hay que tenerlo claro. Pero mi método es bien orgánico. O sea, hoy: “Daniel, yo tengo un objeto”. Lo trajiste, lo vi, lo dibujé, ¿te acuerdas? “Háblame de él”, me hablaste de la historia del objeto. “La comunidad se organiza porque después del huracán no teníamos electricidad...” Y yo, “Espérate...” Y eso está ahí registrado. Eso sigue operando. Y sigue la imagen...

IE-A: Pero no se resuelve de 10:00 a 5:00. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Tal vez se puede resolver de 10:00 a 5:00. Tal vez se puede resolver de 10:00 a 1 año. Pero, hay que dejar que la obra misma en ese diálogo...

IE-A: Se vaya cocinando.

D. Lind-Ramos: Sí. Y es un diálogo. Hasta que ella dice,--

IE-A: Ella va cobrando vida.

D. Lind-Ramos: --“Hasta aquí llegamos.”

IE-A: “Estoy lista.”

D. Lind-Ramos: No, “Hasta aquí llegamos. Abandóname...”

IE-A: Que eso es algo que a veces se le resiste a muchos artistas, decidir cuándo la obra está terminada. Eso es una constante--

D. Lind-Ramos: Sí.



IE-A: --de la historia del arte. Pero hablabas de cómo dialogan tus piezas en el espacio de creación de las mismas. Y esto me lleva de nuevo a la dinámica de presentarlas y exponerlas. Y en la bienal del 2019 del Whitney, de la que fueras parte, y actividad que conllevara el que el museo adquiriera dos de tus piezas, que son parte de su colección, la crítica en torno a la bienal resaltó mucho la disposición de los objetos en las salas; cómo el montaje permitía que las piezas respiraran. Lo vieron con buenos ojos. Eventualmente en el 2020 tuviste tu primera exposición individual en Nueva York --entiendo que es la primera individual en Nueva York-- en la Galería Marlborough. Y, de nuevo, presentaste ensamblaje, eran al rededor de unos siete u ocho.

D. Lind-Ramos: Siete, sí.

IE-A: Estabas viendo entonces a tu obra ya no dialogar con las de otros artistas, sino entre ella misma. Y disfrutando nuevamente de mucho espacio.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Sin embargo, Daniel, yo pienso en el germen, el origen y la génesis de tu trabajo --y ya has aludido antes, aquí en nuestra conversación, a las Fiestas de Santiago Apóstol-- y a mí me consta, y porque estoy en tu taller, que tiene unas características muy particulares, que me encantan, que esas piezas germinan de unas dinámicas espaciales concurridas, atiborradas, como el carnaval, como el junte de tus amigos aquí en el taller, como el de los vecinos cuando se dan los bailes de bomba y de plena. Entonces me planteo, puesto que tu obra está tan enraizada, tan conectada con lo que tú eres, has vivido y esa comunidad, si tú también te permitirías o te plantearías un montaje de tus objetos, de tus ensamblajes, un poquito quizás más recargado, en donde no esté esa dinámica espacial tan distendida; el cubo blanco...

D. Lind-Ramos: Lo que pasa es lo siguiente, no me gustaría hacer las cosas porque estén de moda, por ejemplo. Por ejemplo, dar un paso hacia la instalación, como la conozco, en términos de afectar la forma en que se percibe el espacio, eso tiene que llegar. Yo no creo hacer las cosas porque hay que hacerlas. En su momento, posiblemente. Posiblemente no. Como te dije, en este momento me gusta concebirlas como obras únicas, como universos únicos. Como ecosistemas únicos.

IE-A: Yo pienso que se beneficia mucho de tener su espacio, respirar, que las puedas ver desde todos sus ángulos.

D. Lind-Ramos: Yo las concibo así. Si te fijas bien, la que está ahí la puse en esa pared precisamente porque no va a haber nada más. Por ejemplo, esta, que precisamente hay un museo en Estados Unidos que ya hemos entrado en conversaciones porque quiere un especie de *site specific*, ya ahí tal vez eso que me estás comentando se dé. Pero yo tengo que estar en el espacio, de hecho, hemos coordinado para yo viajar, si la pandemia lo permite. Qué muchas cosas se han detenido con esto. Sí, porque entonces ellos me enviaron el espacio, lo estoy viendo se ve interesante, pero tiene que funcionar. No es hacerlo por hacerlo.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: ¿Por qué hacerlo si esa no es la intención?

IE-A: Sí, pero lo que yo pretendía provocar con ese escenario era si--

D. Lind-Ramos: No, yo te entiendo.

IE-A: --tú aceptarías un escenario, un diseño de un montaje de una exhibición que incluya tu obra, en donde la propuesta fuera un poquito más recargada, más atiborrada, partiendo de la génesis de tu trabajo en estas dinámicas--

D. Lind-Ramos: Veo.

IE-A: --que son así, concurridas.

D. Lind-Ramos: Pero yo cuando estoy aquí estoy solo.

IE-A: Ah, sí. Pero tienes muchos objetos alrededor. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Yo me encierro. Sí, porque yo empiezo sin tapado, entonces según voy trabajando se va cargando la cosa. De hecho, esta casa que esta aquí, que era donde yo me crié, la voy a preparar para no tener tanta cosa. [Ríen] O sea, es una cuestión de necesidad. Si te fijas, en la otra casa, donde tengo la pieza grande, hay más espacio. Así es que me gusta trabajar. Porque esto es circunstancial.

IE-A: Pero tú favoreces que tu obra se presente con mucho espacio alrededor de ella.

D. Lind-Ramos: Sí, porque está concebida así. De hecho, cuando me preguntan, “No. Ella ahí, porque si usted pone otro objeto al lado, la pieza es tirana y quiere ese espacio”. Entonces uno va a creer que ese espacio pertenece a la obra. Eso es un lío.

IE-A: Por ahí va mi pregunta.

D. Lind-Ramos: Y como yo no he concebido la pieza así, pues entonces no. Me gusta que ella esté ahí como la pensé y que haya un espacio para que respire. Ahora, hasta qué punto, en un momento dado, partiendo de una propuesta o una idea que tengo, entonces me expando hacia el espacio, ya intentando provocar en el espectador otra experiencia... Pero en este momento eso no está en mi programa porque, por ejemplo, cuando encontré --otra vez remitiéndonos a la pintura y a las paletas-- cuando yo encontré aquello de la paleta yo estuve ahí y quise explotarlo hasta el final, hasta que no dio nada más. Porque es como encontrar una gema.

IE-A: Eureka.

D. Lind-Ramos: Y dije, “Espérate...”, entonces yo me detengo aquí y voy a crear. Yo he encontrado algo aquí y las ideas que tengo son increíbles. Entonces, ¿por qué abandonar eso? Todavía no. Hay dos puntos de vista, hay quien cree que uno debe seguir. Pero seguir, por qué. Y hay quien dice que te debes quedar, quedarte por qué. O sea, hay que justificar eso, es lo que quiero plantear. Yo creo que a través de este sistema puedo decir muchas cosas que me interesa decir. Cuando se agote, entonces, como pasa en todo proceso, el artista se plantea, “¿y ahora qué?” Pero, sí, me gusta esa secuencia. La obra y yo dialogando y dejándonos ir. No provocar algo abruptamente. Honestamente, no me hace sentido.

[01:11:17]

IE-A: Pero es interesante como también reconoces hasta dónde te dio esa solución, cuándo se agota.

D. Lind-Ramos: Por lo menos, la anterior. Sí, la anterior. Esta todavía. Te voy a decir más, esta apenas--

IE-A: Comienza. [Ríe]

D. Lind-Ramos: --está comenzando. Esta apenas está comenzando. Hay un artista, El Anatsui, que hizo un comentario bien interesante en relación a eso. Yo creo que fue: “¿Encontraste algo?” Qué muchos artistas lo han pensado. “Mira a ver hasta dónde llegas.”

IE-A: Retornando al Whitney y a los modos de presentar tu trabajo, llama la atención en una de las dos piezas que ellos adquirieran --en este caso me refiero a *Centinelas*-- que, incluso, hablando de esta dinámica espacial entre obra y obra, *Centinelas* es un ensamblaje que, incluso, podríamos decir que crea hasta su propio espacio. Porque es una puesta en escena de gran envergadura. Y esta pieza incluye una curiosidad, para mí, que es un coco que está florecido, por ende, prendido, como decimos nosotros acá.

D. Lind-Ramos: Prendido, sí, ¡qué termino!

IE-A: Pues desde la perspectiva de la conservación eso presenta, hablando de problemas que resolver, un problema interesante. Y quería preguntarte cuáles son tus expectativas, como artista, con relación al mantenimiento que se le debe de dar a ese elemento, que entiendo querrás que siempre esté florecido, pero precisamente porque está vivo, pues hay que darle un cuidado.

D. Lind-Ramos: *Centinelas* es una serie de ensamblajes, me encanta trabajar con series, que tiene que ver con la defensa de la comunidad en su intención de permanecer en su espacio ancestral. Como sabemos, en el mundo entero y en el Caribe, en Puerto Rico y en Loíza en específico, muchas de nuestras comunidades viven en lugares bellísimos, privilegiados, y hay intereses que quieren desplazar esas comunidades de esos lugares. Y las comunidades se organizan, se han organizado y han dado la batalla y la siguen dando. Así que esa serie de *Centinelas* y *Guardacostas* responde a esa experiencia. Por eso tú ves que son como personas que están en alerta. Mirando, etcétera. Entonces, las comunidades defienden su medio ambiente, defienden su ecología, en donde vivimos, porque no tenemos las aspiraciones de desarrollar y tumbar árboles, sino que vivimos aquí y hay un árbol allí; al contrario, lo cuidamos. Y si nos da fruto, mucho más. La palma de coco en la historia de Puerto Rico y las Antillas, y en el caso de Loíza en específico, ha sido bien importante porque nos dio, o nos ha dado, un tipo de arquitectura. Es decir, la casa nuestra tenía zocos, pilares de troncos de palmas, para decirte. [Ríe] Los productos artesanales que se hacían tenían que ver con la palma también. Un tipo de comida que se desarrolló tenía que ver con el coco también. En términos de identidad, yo pertencí, cuando jugaba béisbol, a Los Cocoteros de Loíza. [Ríen] O sea, hay que cantarle a la palma. Las barracas, no sé si conocen el término, la barraca que había aquí para protegernos del huracán, y qué mucho

vamos a hablar de huracán porque eso es parte de nuestras vidas, eran hechas de troncos de palma y de pencas amarradas.

IE-A: Wow.

D. Lind-Ramos: Protección. Así que el coco es importante en términos de la historia, en términos de la subsistencia, del alimento. Porque qué mucho comimos en relación a eso. Entonces, mi idea era incorporar un coco prendido, vivo, pero también para poner al museo o al coleccionista, a quien sea, en esa conversación. “Usted también tiene que conservar, proteger, la naturaleza.” Es un símbolo. Como hay tantos cocos en este mundo, palmas en este mundo, pues no es difícil conseguir un coco. Así que cuando se exhiba la obra se supone que ahí se pone el coco y quien esté a cargo de la exposición tiene que asumir la responsabilidad de proteger ese coco. Y se conecta en el discurso ambiental, de alguna manera u otra. Eso también está ahí, y así se lo expliqué a las curadoras cuando llegaron. Cómo un museo no solamente va a proteger la obra, pero también en ese acto de proteger esa planta simbólicamente está también insertándose en esa conversación.

IE-A: Y se vuelve parte de la obra.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y ¿cómo asumió el museo ese cuidado?

D. Lind-Ramos: Muy bien. Ellos contrataron un jardinero. [Ríen]

IE-A: Especialista, muy bien.

D. Lind-Ramos: Me acuerdo, la planta se veía muy linda. Entonces él la cuidaba.

IE-A: ¿Dónde estará ese coco ahora?

D. Lind-Ramos: Buena pregunta. Así que, si se exhibe otra vez se supone que...

IE-A: Que se busque otro coco. ¿Y auscultas la posibilidad de que sea otro tipo de fruto, no el coco, quizás?

D. Lind-Ramos: Como aquí mi interés es universal, desde el punto de vista de la preservación de la naturaleza, se puede incorporar otro fruto que tenga que ver con el contexto donde está la obra. Porque eso es lo que yo quiero. O sea, parte de aquí la idea, el coco de aquí, porque yo estoy aquí. Pero si la obra está, digamos, en la hermana República Dominicana, pues por qué no. O Cuba o Haití o New Orleans. Qué fruto hay ahí que puede simbolizar o representar este interés en conservar, proteger, el medio ambiente.

IE-A: Pero lo importante es que esté florecido porque se le tiene que poder dar ese cuidado, --

D. Lind-Ramos: Sí, porque entonces hay una cuestión.

IE-A: ese mantenimiento casi performático del jardinero venir y cuidar.

D. Lind-Ramos: Exacto. De hecho, lo conocí, al jardinero, en una fiesta que se hizo al final en -- creo que fue la casa del curador en jefe en Nueva York-- y me dijo: “Yo soy el jardinero”.

IE-A: Pero lo llevaba a mucho orgullo. Yo pienso, cómo habrá--

D. Lind-Ramos: Fue bien lindo.

IE-A: --cambiado la mirada que arrojaba este individuo a la pieza después de haber tenido que cuidarla, y al arte en general que estaba en esa sala.

D. Lind-Ramos: Pero fue bien lindo cuando él me dice: “Yo fui el jardinero”. Y yo, “Ah, ¡wow!”

IE-A: Conexión.

D. Lind-Ramos: De hecho, aquí ella periódicamente se secaba. Y ese elemento de movimiento y de tiempo a mí me interesa también. Es una cuestión casi entrópica le llaman.

IE-A: Sí, la entropía.

D. Lind-Ramos: La entropía, esa cosa del cambio.

IE-A: De regenerarse.

D. Lind-Ramos: En la obra eso también es interesante porque todas las cosas cambian. Y a mí también ese movimiento...

IE-A: Por ende, si la hoja de ese coco se secara, empezara ese proceso de secarse, ¿tú lo verías con buenos ojos?

D. Lind-Ramos: Si la cuidan, seguro porque si...

IE-A: Porque es la naturaleza.

D. Lind-Ramos: Exacto. Entonces también, eso sí, nunca consideré pintarla, aunque con el conocimiento que tengo de color yo podría tomar un coco seco, con hojas secas, protegerlo con barniz, por ejemplo, con *polymer*, que es como plástico. Una lijita, plástico y pintar encima. Como, por ejemplo, Duane Hanson, no sé si conoces ese escultor, él hacía unas esculturas hiperrealistas y les pinta las pieles y eso parece piel porque el óleo tiene esa cualidad, tú puedes imitar bastante. Pero en ese caso, me gustaba mucho ese proceso de... Cuidándola. O sea, yo te voy a cuidar pero tú tienes un límite de tiempo, como tienen todas las cosas. Pero no es por abandono, que ese es el punto.

IE-A: Ahí está el detalle. Pero si se marchita esa hoja y cambia su colorido y se seca, Daniel Lind no está en desacuerdo con que esas cosas pasen siempre que se esté cuidando.

D. Lind-Ramos: Sí, exacto.

IE-A: Daniel, antes mencionaba tu entrañable colega y amigo, Diógenes Ballester. Y él y yo sostuvimos una conversación, producto de esta documentación que hacemos de tu obra en este proyecto, y profundizamos bastante en un concepto que Diógenes ha ideado, que profesa y practica. Es un credo también. Que es el de la “arteología”.

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

D. Lind-Ramos: [Ríe] Lo he escuchado mucho usar esa palabra.

IE-A: Es una especie casi de arqueología y alquimia del arte. Y nosotros nos preguntábamos en esa conversación si Daniel Lind participa de esto. De hecho, para mí, pues arqueología es antropología. Y me consta, y hablábamos antes de tus muchas libretas de apuntes, que algunas de estas libretas no solamente incluyen bocetos, dibujos de obras que estás pensando y desarrollando, sino que también en ellas a veces anotas el resultado de las entrevistas que sostienes con las personas;--

D. Lind-Ramos: Hago apuntes.

IE-A: --la mayor parte de ellas.

D. Lind-Ramos: Como hice contigo. [Ríen]

IE-A: Exacto, ahora acabas de hacerlo conmigo. Con las personas de tu vecindario, porque no te interesa que te den el objeto personal como un acto mecánico, sino que medie este intercambio entre las partes en donde tú recoges la historia de ese objeto porque principalmente por eso es que te interesa el objeto, por esa carga que trae consigo. Y quería entonces, aludiendo a eso, lo que me parece antropológico --porque incursionas en la historia oral, quiero que sepas-- si tú afirmarías o alegarías que practicas la “arteología” o que eres “arteólogo”. ¿Qué le dirías a Diógenes Ballester?

**[01:21:32]**

D. Lind-Ramos: Pues fíjese, esas preguntas se hacen en general. Yo estoy bien preocupado por la expresión. Y ya esa terminología y esos acercamientos a lo que uno hace yo se lo dejo a otros, sinceramente.

IE-A: Sí, hablas de Diógenes como el teórico entre ustedes.

D. Lind-Ramos: Sí, hablamos un montón por años. Sí, pero yo estoy más interesado en lo formal. O sea, bien, tengo toda esta experiencia, ahora cómo la convierto en símbolo visual sin estar pensando... Hace poco me preguntaron algo parecido y contesté igual. O sea, yo estoy interesado en la expresión. Consciente de que todas las cosas materiales y objetos, pues, como todo, tiene una historia que a mí me interesa. Porque eso puede generar ideas. Por ejemplo, mencionaste que yo no quiero que me den el objeto como tal, pero mi vecina, Emma Carrasquillo, me trajo un guayo. Emma, en ese momento, tenía como 92 años, tal vez. Me dijo: “Daniel –Junior-- yo me voy a retirar”. El guayo más grande que yo he visto en vida, bellissimo. Me dijo: “Yo sé que tú vas a hacer algo con esto”. Y me lo regaló. Y yo le dije, “Diablo, Emma, ese guayo, hazme la historia”. “Ese guayo era de mi abuela”. [Ríe] Ella tiene 92 años, ahora dime tú, de dónde vino ese guayo. Entonces eso, yo empiezo a imaginar. La imaginación. Y lo convertí en la pieza, el punto focal de una obra que se llama, que se exhibió en la Galería Marlborough, *Figura emisaria*. Porque yo veo a Emma como esta persona que trae este objeto importante usado en la comunidad --era de se abuela-- y me lo entrega a mí. Ahí se está generando la obra. Y luego me dice: “Tú vas a hacer algo con esto”. Me da un mandato. Y luego:--

IE-A: Eres un eslabón importante de esa cadena.

D. Lind-Ramos: --“Tu tío, Juan...”, que era ebanista. Porque yo tenía mi tío Luis, que era el artesano, en la misma casa. Mi tío Juan, que era ebanista, trabajaba en el balcón, mi tío trabajaba en la parte de acá, mi madre con la máquina aquí y mi abuela que era costurera también. Era como un taller. Bien chulo. Y yo dibujando en las paredes. Me dice: “¿Tú sabes quién me dijo que no le pusiera otra madera distinta a la original a ese guayo? Tu tío Juan”. Juan tuvo la visión y que le dijo, me cuenta ella: “Mira, no. Déjalo así como está”. Entonces el guayo tiene la madera original. Dime tú si eso no es maravilloso. Yo no estoy pensando si es arqueología, es qué yo sentí en ese momento, qué significa ese objeto, en términos de mi experiencia. El vínculo con Juan, el vínculo con la comunidad, lo mucho que yo comí de ese maravilloso fogón que está aquí al lado --el huracán se lo llevó, por cierto, y ella se tuvo que ir. Mira cómo las tormentas nos...

IE-A: Trastocan.

D. Lind-Ramos: Se tuvo que ir, o sea, el fogón desapareció.

IE-A: Cuando dices “se tuvo que ir”, ¿se tuvo que ir del país?

D. Lind-Ramos: Sí, vive en Estados Unidos. No pudo. La hija se la llevó. Yo no sé, porque ella vivió toda su vida ahí. Entonces era un cocinera de primera categoría.

IE-A: Bueno, ese guayo era centenario, ponle el sello. Porque si ella tenía 92...

D. Lind-Ramos: Exacto. Entonces yo me puse a imaginar, “Diablo, este guayo...” Pero era un guayo inmenso. Bueno, después te enseño la imagen.

IE-A: Me encantaría.

D. Lind-Ramos: Porque la tengo en un catálogo. Entonces ella, como una emisaria. Ella como el vínculo entre esos saberes de la comunidad. Ella como el vínculo, dándome a mí para yo convertir esa imagen en símbolo. Eso es lo que a mí me interesa.

IE-A: Pero depositó gran responsabilidad en sus manos y usted se convierte en parte importante de esa cadena; es un eslabón.

D. Lind-Ramos: Lo que pasa es que ella sabía, porque pasan por ahí y se paran a preguntarme cosas. Eso es lo chulo, ellos se paran. Ahora no, porque el portón está en el piso.

IE-A: El virus también.

D. Lind-Ramos: No, no, pero es que el portón... Porque de afuera tú puedes conversar. Cuando estaba con el portón de reja ellos pasan, se paran, yo sigo trabajando y me preguntan: “Daniel, pero eso es un guayo, ¿qué tú haces con eso?” Entonces yo les explico es bien interesante lo que pasa. Es bien interesante cómo se vinculan con la obra. Y cómo una comunidad, de una manera, está participando de arte contemporáneo. Todo eso, y entonces es fascinante.

IE-A: Es fascinante.

D. Lind-Ramos: Y te digo que me traen cosas, “mira por ahí había un...”

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

IE-A: Pero si dijimos que el “arteólogo” es una especie de alquimista, me atrevo a alegar que, aunque de alguna manera inintencionada, pues sí, Daniel Lind es “arteólogo”--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --porque eleva esos objetos al nivel de joya.

D. Lind-Ramos: Sí, pero el giro que le doy. No poner un contexto, como diríamos, lineal, desde el punto de vista de la interpretación, sino que yo le veo unas posibilidades que van más allá. Unas posibilidades simbólicas.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Buscando otra vez el decir un montón de cosas con lo mínimo. Pero nada, cada cual se acerca a lo que uno hace y opina, eso tú no lo puedes...

IE-A: Como decías antes, haces tus propias lecturas también y se apropian la obra, es lo que quiere el artista. El artista--

D. Lind-Ramos: Seguro.

IE-A: --con su obra es como el padre con sus hijos. Sale de sus manos y ya no le pertenece.

D. Lind-Ramos: No.

IE-A: Es libre. Daniel, hablando de tus procesos creativos, noto que aquí en el taller tienes una serie de dibujos pegados en la pared de pequeños formatos en donde se va ilustrando una de las piezas de la serie de María que estás haciendo. Algunos de ellos tienen gran colorido. Podríamos decir que están bastante terminados. Otros, destacan elementos; partes de la pieza. Y en una conversación que tuvimos hace poco, muy interesada yo en tus libretas de apuntes, tus bocetos, porque sé que le das mucha importancia a eso, me mencionaste que estos dibujos que están aquí pegados en la pared tú no los consideras bocetos porque están más terminados. Y me hablaste de ilustraciones. Y yo quisiera que me pudieras hacer una distinción. Incluso, hablamos de cómo ellos son parte integral y complementaria de la pieza. Mencionaste que un curador de un museo se interesó en ellos.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Hablamos de la posibilidad entonces de que esto se piense como un conjunto, hablando de tu pieza *Con-junto* antes. Yo te preguntaba, “¿y tú los exhibirías, estos dibujos que llamas ilustraciones?” A ver si nos podías hablar un poquito de eso.

D. Lind-Ramos: Bueno, la ilustración es un dibujo. El dibujo tiene muchas funciones. Todas son válidas. Desde documentar, registrar ideas, expresarse. Sensaciones y sentimientos. O sea, que para mí todo es dibujo. Es una cuestión personal si los exhibo o no. Porque hay un nivel de intimidad que me gusta mantener. Y tiene que ver con esas ideas que se captan, se registran con garabatos. Porque me gusta ser rápido. Y a veces ese garabateo quien lo lee soy yo. Luego de ahí, según voy depurando la idea, empiezo a hacer unos dibujos con mucha más precisión para tener una idea, para visualizar más o menos cómo se va a ver la pieza final. Y esa serie que está ahí,



como puedes ver, tiene que ver con esta pieza, que es la primera María que te hablé. Que desde el 2019, ¿qué año es hoy? Estamos den el 2021, ¿cuántos años van?

IE-A: 2021 ¿la empezaste en el 19...?

D. Lind-Ramos: La empecé, vamos a decir, cuando colgué--

IE-A: El aspa.

D. Lind-Ramos: --el aspa. Que me acuerdo que la puse en la pared. Había un tornillo y entonces la puse y empecé a visualizar esto que tú ves aquí. Empecé a hacer dibujos.

IE-A: De hecho, el rosetón, que parece tener la parte posterior --esa base-- es como si hiciera un poco eco del aspa.

D. Lind-Ramos: Sí, eso son picos... Pero también corresponden a los picos de la vestimenta que tiene que ver con un orisha. Y yo no soy santero, pero a nosotros en las Antillas, a todos nos pertenece. Y he investigado bastante y me encanta esa imaginería porque esa imaginería tiene relación con Loíza. Tiene relación con esta experiencia del carnaval, etcétera. Pero entonces esos picos corresponden a cierto diseño que tiene el disfraz de esta deidad. Porque la deidad está asociada con el trueno y el rayo, ¿ves el juego? O sea, tiene que ver con María. [Ríe] El rey de-

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: --la centella. Y por ahí es que va la cosa. Y también los picos como si fueran rayos pequeños. Y en los dibujos, como se ilustra en cada sección, va a haber una estructura que responde al movimiento de los huracanes, que va en contra de las manecillas del reloj. Todo eso está ahí. Se puede ilustrar en los dibujos entonces. Yo tengo que ya en esta etapa hacer esos dibujos porque entonces yo voy ahora a construir, a crear, todas esas estructuras que van alrededor.

IE-A: ¿Y eso lo vas a resolver con objetos añadidos o los vas a pintar? Uno mira la ilustración y piensa que vas a pintar sobre esa madera.

**[01:31:23]**

D. Lind-Ramos: Sí. De hecho, el que vino, me dice: "Mira, ¿eso va pintado, verdad?" [Ríen] Y no, eso son objetos que van ahí. Las paredes van pintadas. O sea, la madera.

IE-A: La madera como base, pero encima va a tener objeto tridimensional.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Como una especie de relieve.

D. Lind-Ramos: Y es fascinante porque también estoy respondiendo a esa proliferación que se ha dado de los huracanes últimamente. ¿No te fijas que aparecen 3, 4 ó 5 a la vez? [Ríe] Y yo, "Espérate... uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete..." Eso está ahí presente. Sí, pero entonces ahí me ayuda mucho el visualizar la estructura porque entonces cuando voy por ahí, un objeto, otro objeto...

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

IE-A: Pero ahí tienes la base, que es el color de nuevo.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Vuelves al color, aunque lo estés pensando en términos tridimensionales, en la ilustración-

D. Lind-Ramos: El color siempre está.

IE-A: --lo estás resolviendo como si--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --fuera color. Y eso me parece bien interesante.

D. Lind-Ramos: Es que el elemento del color siempre va a estar presente, de hecho,--

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: --las esculturas en el pasado se pintaban.

IE-A: Y los templos también. El Partenón.

D. Lind-Ramos: Todo se pintaba.

IE-A: Las catedrales góticas.

D. Lind-Ramos: Yo creo que hay una serie de cráneos exhumados en Jericó, creo que es.

IE-A: En Jericó, sí.

D. Lind-Ramos: Los has visto. Son calaveras rellenas de yeso--

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: --para que se parecieran--

IE-A: Las cabezas de Jericó.

D. Lind-Ramos: --a los antepasados, para que desde el hogar protegieran.

IE-A: Se colocaban en el centro de la habitación.

D. Lind-Ramos: Exactamente, y se pintaban. Y muchas esculturas egipcias, naturalistas. Bueno, tú viste la que está en Berlín, ¿Nefertiti es?

IE-A: No he tenido la suerte de llegar.

D. Lind-Ramos: Yo la vi.

IE-A: Policromada.

D. Lind-Ramos: De hecho, creo que es un ejemplo que tenía el escultor en el taller. Hay algo ahí, que no es, sino que...

IE-A: No, la rareza es que las encarnaciones, en el Egipto Antiguo, de las mujeres eran pálidas y las de los hombres eran oscuras--

D. Lind-Ramos: Eran más oscuras también.

IE-A: --y era una fórmula. Y Nefertiti lleva las encarnaciones de un hombre. Y se piensa que es un planteamiento que se hacía por el poderío que alcanzó esa mujer en una sociedad patriarcal. Yo creo que por ahí van...

D. Lind-Ramos: Hatshepsut.

IE-A: Hatshepsut, esa fue la otra gran rebelde.

D. Lind-Ramos: Sí, de esa hablamos después en otra... El punto es que--

IE-A: [Ríe] Sí, esa le ganó a Nefertiti.

D. Lind-Ramos: --el color a mí no me molesta para nada. Al contrario. Entonces, los objetos ya tienen color. Y es cuestión de ponerlos en un...

IE-A: A veces los intervienes, sin embargo.

D. Lind-Ramos: Cuando hace falta. Tiene que ser parte de esa narrativa. Y ahí va el color. Yo diría, bien, todo puede ser decorativo. No para que se vea lindo, sino que hace falta tener un símbolo.

IE-A: Sí, yo tenía esa pregunta entre mis preguntas. Si cuando Daniel Lind interviene estos objetos de su "ready-made antillano" --es una expresión que has utilizado-- ¿lo hace el esteta o lo hace el que le imprime significado a todo lo que, o casi todo lo que interviene?

D. Lind-Ramos: Hay una intención, sí.

IE-A: Pero volviendo entonces a esto, ¿te molestaría?, --porque dijiste horita: "Me molesta"--¿te molestaría que esas libretas de bocetos y esos apuntes se exhibieran como parte de una muestra de tu obra?

D. Lind-Ramos: Es por la cuestión de la intimidad. Es como uno verse en calzoncillos.

IE-A: [Ríe] Pero estos, sin embargo, sí sientes que podrían ser expuestos.

D. Lind-Ramos: Pero tampoco.

IE-A: Tampoco quisieras.

D. Lind-Ramos: Sí. Bueno, no sé. Honestamente dudo. Pero no hay un interés. No sé porque, pero no.

IE-A: Así sea para ilustrar lo que es tu proceso, no estarías necesariamente de acuerdo.

D. Lind-Ramos: Bueno, quién sabe. Sí, como parte de un proceso. Cómo uno piensa. Cómo esa mente está funcionando en relación a esa culminación.

IE-A: Claro, a mí me fascina, no voy a decir ver a los artistas en sus ropas íntimas, pero entrar en ese mundo íntimo e ir tras bastidores. [Ríen] Como historiadora, me fascina.

D. Lind-Ramos: Por ejemplo, yo puedo tener una libreta donde tengo un magnífico boceto y abajo hay una lista de, “Tengo que ir a comprar a la tienda...” Entonces hago la lista ahí mismo. [Ríen]

IE-A: Eso es fascinante para los estudiosos.

D. Lind-Ramos: Y después, “Tengo que ir a Santurce--

IE-A: Es un tesoro.

D. Lind-Ramos: --y tengo que pasar por la farmacia tal”. Y hago flechas, y la flecha pasa por encima del boceto.

IE-A: Es una especie de diario. Los diarios--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --de Frida Kahlo son transcendentales.

D. Lind-Ramos: Tal vez será por eso.

IE-A: Es sumamente valioso. Pues, hablabas de que no abandonas el color y de cómo el color apunta a esos orígenes como pintor, que te definen.

D. Lind-Ramos: Yo lo veo más bien como un elemento que está ahí. No es apelando... Yo te diría que no es apelando--

IE-A: Nunca te ha abandonado.

D. Lind-Ramos: --al pintor. Simplemente es un elemento, que tanto en la pintura es sumamente estimulante y está ahí... Es un elemento que está en todo. Digo, si no hay una condición.

IE-A: Claro. Sí, muchos a menudo lo amarran, sobre todo, a la pintura.

D. Lind-Ramos: Sí, eso es cierto.

IE-A: Y yo estuve observando cómo se daba tu proceso de creación cuando estabas pintando. Entiendo que a menudo venían a tu taller vecinos y te modelaban en vivo

D. Lind-Ramos: Sí. O yo iba a la cancha a buscarlos.

IE-A: Los buscabas y a cambio de una cervecita te posaban. Y hacías fotografías.

D. Lind-Ramos: No, más que eso. Yo les ofrecía la inmortalidad.

IE-A: [Ríe] Ah, bueno. Eso no tiene precio.

D. Lind-Ramos: Lo que pasa es que ellos decían: “No, no, no, una cervecita, un par de pesos y resolvemos”. Oye y así literalmente: “Daniel, ven acá. Y tú haces esos cuadros y qué se yo. ¿Y qué tú nos ofreces?”. Y yo: “La inmortalidad”. [Ríen]

IE-A: Bobo le dicen, eso no tiene precio. Sí, debieron de haber aceptado solo por eso. Pero entonces entiendo que también los fotografiabas--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: -y trasladabas eso al lienzo.

D. Lind-Ramos: No, como no había tiempo, ellos... Yo decía, “Posa ahí como tal guerrero”.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Y yo sacaba la foto porque sabía que ellos no tenían tiempo. Querían seguir jugando baloncesto.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Mis panas, mis vecinos.

IE-A: Le ibas a tener que dar muchas cervezas, además. [Ríen]

D. Lind-Ramos: Y no había dinero. Entonces, aparte de la foto, yo empiezo a hacer investigaciones de forma. Cómo voy a estilizar ese cuerpo de forma tal que yo pueda entonces aplicar el color según lo he teorizado. Ahí habían un montón de bocetos que en la época de Hugo eso se perdió. Inclusive, tenía el dibujo con el cual me gané el premio en *El Imparcial*. Ese dibujo estaba ahí.

IE-A: De niño, ¡wow!

D. Lind-Ramos: De niño. Estaba ahí, me acuerdo. Bien amarillo. “Y sus maestros fueron Mercedes Osorio...” Y cuando Mercedes Osorio se enteró... Porque *El Imparcial* era lo único que había por aquí. Bueno, en mi casa no había electricidad. Imagínate tú, pequeñito. Eran quinqués, bien chulo, una vida bellísima, desde mi punto de vista.

IE-A: El medio de comunicación era ese.

D. Lind-Ramos: Entonces lo que aparecía así era *El Imparcial*. Entonces aparece la obra, “El niño Daniel Lind Ramos, sus maestros son, y sus padres son...” Y mi padre ni se diga. [Ríen]

IE-A: El orgullo--

D. Lind-Ramos: Y ese dibujo estaba ahí y Hugo se lo llevó.

IE-A: --del barrio.

D. Lind-Ramos: Hugo desapareció un montón de cosas y un montón de bocetos. Un montón de fotografías. Obras que las quemé. Pintura en proceso.

IE-A: Pero yo pienso, cómo compara tu proceso creativo cuando vas a pintar versus cuando vas a ensamblar. Porque --y puede no ser así—yo observaba como que ibas del modelo tridimensional al soporte bidimensional, cuando los vecinos te posaban. Y en el caso de los ensamblajes, ibas quizás del boceto, dibujo bidimensional, a lo tridimensional. Como que se estaba dando una...

D. Lind-Ramos: Bueno, el dibujo es posterior al encontrar el objeto, recuerda siempre eso. O sea, yo encuentro el objeto;--

IE-A: O sea, ahí empiezas con lo--

D. Lind-Ramos: --aparece el objeto.

IE-A: --tridimensional también.

D. Lind-Ramos: Es como cuando se le atribuyó la forma de un huevo a una piedra que parecía un huevo. Era piedra. Pero entonces, es un huevo. Ya empieza ahí, digamos, el arte conceptual. Pues entonces, yo veo el objeto y ese objeto es el que va a generar las ideas que se van a registrar en el boceto. Pero es el objeto.

IE-A: Sí, partes también de lo tridimensional.

D. Lind-Ramos: Sí, o sea yo no digo, “Voy a dibujar una caja para hacer esto y esto. Y después voy a buscar...” No, yo no hago eso así. Yo estoy y aparece. Como el tuyo. El mejor ejemplo es lo que pasó hoy. Aparece el objeto primero y después es que hago el boceto o los apuntes. Pero siempre ese objeto está generando energía. Generando idea. Y por ahí yo sigo.

IE-A: Y una vez está ya en el boceto,--

D. Lind-Ramos: Entonces voy afinando con el dibujo.

IE-A: --en la medida que van apareciendo más objetos va alterándose.

D. Lind-Ramos: Es como un diálogo, de hecho, yo trabajo aquí con una libreta. Por ejemplo, esta pieza. Yo me encontré... ¿Qué fue lo que yo me encontré primero? La caja--

IE-A: Una máscara de soldador.

D. Lind-Ramos: --y ese metal que está ahí. Y yo estaba pensando en un guerrero. En Pedro Cortijo, a quien se le atribuye haber fundado San Mateo de Cangrejos. Y yo quería, porque me encontré la silla, que fue lo primero que encontré ahora que recuerdo en la esquina de la Calle Loíza frente a la Goyco. Y yo dije, “Esta es la silla de Pedro Cortijo”. Y rápido la monté en el carro y todo el mundo, “Mira este loco”. Por eso yo tengo ese carro; le puedo meter lo que me dé la gana. Y luego aparece lo demás, y aparece el guerrero aquí. Pero entonces estoy leyendo y veo un mapa de un cartógrafo holandés que nombra desde Vacía Talega para allá, “Cangrejón”. Fíjate, San Mateo de Cangrejos y Cangrejón. Y dije, “Espérate. Cangrejón”. Y luego me pongo a investigar sobre la práctica de los leñeros de la región y empieza la imagen. Pero todo surgió con este objeto. Y entonces él, siendo también parte de Cangrejos, y Piñones estar insertado en esa región, según el mapa, pues por ahí sigue la idea.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Pues yo lo que hago es que constantemente sigo dibujando. Yo estoy trabajando. Este es; ¿te fijas este aquí?, esto es aquello. Esto es de la María.

[01:41:54]

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Yo me siento y sigo. Ves, sigo haciendo apuntes. Y sigo, de momento aparece un fogón, porque mucha gente vendía carbón. La leña se vendía en Santurce. Otra vez, a las estufas de carbón. Y busqué imágenes de carbón, me encontré una. Entonces, si te fijas, eso es un diálogo constante entre estar haciendo y dibujando.

IE-A: Y a veces si no encuentras el objeto lo puedes recrear con el combinado de--

D. Lind-Ramos: No, no...

IE-A: --otros; como construyendo algo que sugiera ese objeto.

D. Lind-Ramos: Sí, a veces en esa combinación surge un objeto que me hace sentido, que lo puedo incorporar. Por ejemplo, habían mujeres que hacían hogueras. Hogueras, para hacer carbón. Y aquí había un vecino, Salo, que hacía hogueras y yo trabajaba con él. Así que hay un vínculo entre mi experiencia con el carbón, como carbonero, y esta señora, una mujer, que también sembraba. O seay, ella hacía su hoguera de carbón y también sembraba. Mira que trabajadora. Y yo dije, “Espérate, siembra / carbón”. Así que yo puedo combinar una azada con un hacha. Y si la pongo al lado de una figura, que quiero de alguna manera representar para evocarla a ella, pues, te fijas me hace sentido, en vez de poner dos objetos que de entrada se verían esperados, al combinar esa doble herramienta ya estoy resumiendo. Ese es el juego que me interesa. Pues nada, esto es un ejemplo.

IE-A: Pero entonces no intentas recrear objetos que entiendes debe de llevar la pieza, mediante-

D. Lind-Ramos: Entiendo lo que me dices.

IE-A: --el ensamblaje--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --con otros que represente aquello. Tú prefieres encontrar la cosa como tal.

D. Lind-Ramos: Sí, o hacer esas combinaciones.

IE-A: Para entonces ponerlas a dialogar entre ellas.

D. Lind-Ramos: Sí, porque me interesa que el objeto sea reconocible. Porque en sincretismo --y esto es interesante-- como yo lo entiendo, no tiene que ser una fusión, sino que los objetos son identificables.

IE-A: Daniel, adentrándonos en el mundo de los materiales y técnicas, todavía más, y habiendo mencionado antes que creciste en un entorno familiar muy artesanal, rodeado de personas que tenían grandes destrezas manuales y de distinto tipo, pienso en que si hay algo que muchos han resaltado de tu obra a lo largo, incluso, de toda tu trayectoria es el grado de sofisticación de tu técnica; cómo cuidas lo que haces. Hablabas antes de cantidad de fórmulas que anotabas, que ponías a prueba todas esas paletas, y sabido es también que tu formación como pintor difiere, o es muy distinta, a tu formación como escultor. Podemos decir que la primera fue muy formal, académica, mientras que la segunda yo creo que tiene su origen en el entorno familiar mismo y que tú la vas desarrollando de manera informal por tu cuenta. Me pregunto, sientes, sin embargo, que cuidas la pintura de la misma manera que cuidas el objeto escultórico, el ensamblaje, en términos de factura; lo que te exiges en cuanto a técnica.

D. Lind-Ramos: Como mencioné anteriormente, este tipo de expresión tridimensional parte de esas experiencias que acabas de mencionar. Y, obviamente, conociendo esa tradición de trabajar con la máscara de coco. La forma en que se pica, la forma en que se pinta y la forma en que se preserva. La forma en que se trabaja con otros materiales de la palma, por ejemplo, las copas. Que se hacían con el casco del coco, que se barnizaban. Los chivos, que es un especie de ave. Las gallinitas, curiosamente se hacían gallinitas también con la semilla del coco. Pues hay ahí unos conocimientos de cómo trabajar esos materiales y esos yo los incorporo aquí. Inclusive, entrevistas que realicé con miembros de la comunidad, porque a mí interesaba mucho la forma en que se construían ciertas casas. Yo vi casas en mi niñez, que abundaban, cuyas paredes estaban hechas con pencas. Y la forma en que se amarraban era bellísima. Bellísima. Tuve la oportunidad de entrevistar un vecino y que también era mondador, un experto mondador de coco. Así que todo ese conocimiento técnico y de los materiales que yo conocí, no solamente en la práctica; como te dije, con mi tío yo hacía máscaras. Con Castor Ayala barnizaba ciertas cosas. Pues yo las incorporo, esos saberes los incorporo a este tipo de expresión. El amarre, el barnizado, para efectos de la polilla se hablaba mucho aquí del aceite quemado. Del aceite quemado, para proteger de la polilla.

IE-A: Para proteger.

D. Lind-Ramos: Diesel. El diesel.

IE-A: Sabiduría popular.

D. Lind-Ramos: Exacto. Pues para mí todo eso es importante. Y eso lo incorporo a lo técnico de lo que hago. Porque, como te digo, parte de ahí. Mis conocimientos rudimentarios de carpintería. Por ejemplo, Dimás Pérez, el esposo de Emma Carrasquillo, la que me regaló el guayo, era--

IE-A: Guayo centenario.

D. Lind-Ramos: --el carpintero de la comunidad. Una persona sumamente generosa. Él vivía muy bien porque tenía trabajo, era carpintero. Tenía una casa muy bonita de madera. Entonces los sábados él sacaba un tiempo para ayudar a los vecinos. Y él lo que hacía era que preparaba una columna o una viguita. Entonces nosotros todos nos reuníamos en [casa del] vecino a llenar la viga. Entonces ahí tú veías más o menos cómo él, porque a veces yo lo ayudaba... Él me decía:



“Junior, vamos. Dame la madera, pícame esto”. Entonces tú más o menos veías cómo él amarraba la varilla. Toda esa experiencia, en términos de labor, yo la trato de incorporar a esto que hago. Y por ahí ese conocimiento ayuda de alguna manera a la preservación y ejecución de la obra.

IE-A: Y es como mejor les rindes homenaje a ellos, que es algo que tú buscas. Cuidando la factura,--

D. Lind-Ramos: Con toda la intención.

IE-A: --pues lo estás haciendo como ellos lo hubieran hecho porque ellos también--

D. Lind-Ramos: Bueno, cuando aplica.

IE-A: --fueron muy cuidadosos con lo que hicieron. Hablando entonces de esos miembros de tu comunidad, me pregunto si acudes a ellos a veces para que de alguna manera te asistan--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --haciendo ciertas cosas.

D. Lind-Ramos: Seguro. [Ríe]

IE-A: Quizás cociendo aliguito por aquí.

D. Lind-Ramos: Sí. Mi madre y mi abuela, como te mencioné, eran costureras y yo recuerdo las vecinas venían a que mi abuela le hiciera trajecitos a sus niñas y esa máquina estaba todo el día trabajando. Entonces aprendí cierta terminología con mi madre y con ella. “Hay que hilvanar.” Hilvanar. Y yo miraba. Que, de hecho, después en una clase hice algo de cuero, donde había que coser. El punto es que, el hilvanar, me quedé con eso. Porque es una forma rápida de tú acomodar las cosas para ser cosidas. Entonces el trabajo de la máquina de costura es bien tedioso porque son líneas rectas. Lo que yo hago son cosas sencillas. Entonces yo lo que hago es que hilvano. ¿Tú ves eso que está ahí? Yo cogí todo eso que está ahí y lo armé con la aguja.

IE-A: Pero las terminaciones son otro cantar. [Ríe]

D. Lind-Ramos: No, no... Yo hago eso. Y cuando está todo ensamblado busco una costurera del barrio. Le digo, “Mira, cóseme esto”. Pero me di cuenta de algo, yo tengo que estar presente porque la importancia que le dan ellas a eso, que es fácil, yo no se la doy. Yo digo, “No, eso tiene que quedar bien”. Entonces yo estoy mirándola. Y ella, derecho. [Ríen] Sí, porque lo ven como algo... Un pedazo de saco con un pedazo de tela encontrada por ahí sucia.

IE-A: “Esto yo lo puedo hacer sin demasiado esmero”.

D. Lind-Ramos: Sí. [Ríe] Pero me ha pasado, y yo digo, “No, por favor. Mira, te hice la línea, fíjate cómo yo lo cosí. Por favor, ve por ahí encima”. [Ríe]

IE-A: Así que fundamentalmente te asisten las costureras, o ¿hay otro tipo de artesano--

D. Lind-Ramos: Cuando amerita.

IE-A: --en el vecindario?

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

D. Lind-Ramos: No, más costureras. A veces, si tengo que limpiar algo, por ejemplo, encuentro una sogá. Hace poco encontré una sogá de barco --le llaman-- gruesa, en la playa; bellísima. ¡Wow! Me dio un trabajo traerla y estaba llena de arena. Eso yo lo puedo hacer, pero eso me va a coger un montón. Yo tengo, mi primo; le digo, “Ezequiel ven acá. ¿Tú me puedes...?” Entonces, le doy una demostración. “Una aspiradora para esto y luego dejarlo secar.” Y él se toma su tiempo ahí. Entonces yo puedo hacer otras cosas.

IE-A: Qué bien.

D. Lind-Ramos: Ese tipo de cosas. O, qué otra cosa me hizo Ezequiel hace poco. Ah, hay una puerta de la casa de allí, que era de mi padre, y esa puerta está mal. Entonces apelé al conocimiento de mi tío ebanista. Limpié y le digo, “Ezequiel ahora le vamos a pasar el...”, esta sustancia que mata la termita, el comején, “...y después tú la vas a barnizar”. Porque Ezequiel también trabajó con mi tío. Es mi primo. Y yo sé cómo él trabaja y él enseguida comienza.

[01:51:19]

IE-A: Pero me interesa que tú haces la demostración y luego entonces ellos proceden y que supervisas el proceso.

D. Lind-Ramos: Sí. Yo tengo que hacer la demostración porque la experiencia es que... Sí, porque hay una idea y vuelvo y repito; a ellos les cuesta trabajo. “Pero, ¿qué rayos tú vas a hacer con esto?” [Ríe]

IE-A: Sí, no acaban de entender tu interés en eso.

D. Lind-Ramos: No y después ven. Cuando yo termino a veces los invito y les digo, “Mira”. “Ah, para eso era eso.” Pero eso de tú coger un pedazo de tela encontrada, un pedazo de saco cualquiera, y ponerle un pedazo de sogá encima. ¿Tú ves eso que está ahí? Eso yo ahora lo cojo y lo hilvano. Y pongo todo donde va. Tal vez abierto.

IE-A: Así trabajan las costureras, van armando y luego empiezan.

D. Lind-Ramos: No, porque recuerda que yo vivía con dos costureras. Y la casa era un cuarto, inmenso y grande. Uno, dos, tres cuartos dormitorios. Entonces el fregadero proyectado fuera de la casa. ¿Tú has visto esas casas que tú estás en la ventana y lavas afuera? Esa era la casa.

IE-A: ¡Wow!

D. Lind-Ramos: Entonces ese espacio grande era sala y taller. Y cocina. Porque la cocina también estaba ahí. Todo estaba ahí. Y el fogón aquí. Que era para cuando hubiese mucho humo. Pues tú estabas viendo todo eso. Mi tío cortando, ella --costurera-- mi madre, a mano. De hecho, mi madre me invitaba a mí a buscar una planta que se llama Sansevieria, le dicen también “lengua de vaca”.

IE-A: Lengua de vaca.

D. Lind-Ramos: Entonces yo la ayudaba a cortar la planta, veníamos aquí y--

IE-A: ¿Sacaba la fibra?

D. Lind-Ramos: --yo era el que le daba a la fibra. Entonces ella raspaba. Eso pica como centella. Limpiaba; tejía. Una trenza larguísima.

IE-A: ¡Wow!

D. Lind-Ramos: Y luego empezaba, a mano, a coser. Y hacía canastas y un montón de cosas. Que Castor Ayala, el artesano, luego las vendía. Yo vi todo ese proceso, de hecho, empecé a hacer mis cositas con la aguja. Y, como bien dijiste, yo creo que hay una evocación a mi familia, especialmente, mi madre y abuela, especialmente cuando hilvano. O sea, a mí me gusta honestamente porque es como ensamblar. Tú estás ensamblando también, o sea estás--

IE-A: Claro, construyendo.

D. Lind-Ramos: --yuxtaponiendo cosas. A veces lo hago con alambre. ¿Tú ves este alambre que está aquí? Finito, que me encanta, porque no coje moho. Míralo.

IE-A: Lo vas armando para verlo, para visuarlo.

D. Lind-Ramos: Sí y cuando es bien fuerte, como el yute...

IE-A: Lo agarras temporeramente con esto y después...

D. Lind-Ramos: Y me encanta hacerlo. Y a veces me gusta y lo deajo. Bueno, la pieza *Vencedor #2*, apareció publicada en [*The*] *New York Times*.

IE-A: Sí. Que estuvo en Marlborough.

D. Lind-Ramos: Sí. Esa pieza, si tú ves el manto, eso lo hice yo a mano todo.

IE-A: Wow.

D. Lind-Ramos: Entonces busqué el equivalente de; usé tela metálica. Por ahí hay una tela metálica, mírala ahí detrás. ¿Tú ves esa que está ahí?

IE-A: Sí, de pollo, como decimos nosotros.

D. Lind-Ramos: De pollo. Porque entonces hay un tipo de tela que se parece a eso. Que es como transparente. Mírala aquí. ¿Ves esta tela?

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Pues entonces yo, «No», yo voy a usar esa.

IE-A: Que es más endeble.

D. Lind-Ramos: Sí, pero también la uso. Pero entonces me gusta esa cosa, y seguí y completé todo.

IE-A: Te sentiste cómodo con tu destreza y no acudiste a...

D. Lind-Ramos: Sí, porque al hacerlo es una evocación. Esto es bien complejo. No es meramente hacer ese objeto, es todo lo que estoy evocando al hacerlo. Toda esa tradición del primer ser

humano que se inventó una aguja. Mira cómo es esto. Ese conocimiento viene de por ahí. Ponte a pensar, activa la imaginación.

IE-A: Sí, que no solamente con tu madre y tu abuela, es con el pasado más ancestral.

D. Lind-Ramos: Todos esos saberes que se han arrastrado en el tiempo. Y todo eso está operando ahí.

IE-A: Claro. Nunca mejor dicho, “como por un hilo conductor”.

D. Lind-Ramos: Un hilo conductor hasta el pasado.

IE-A: Pero ¿Daniel Lind ha tenido asistentes? ¿Puedes decir que has contado alguna vez con asistentes formales?

D. Lind-Ramos: Una vez, una estudiante. El Museo de Arte de Puerto Rico tuvo unos estudiantes, de la UPR creo, y a cada uno de ellos le asignó un artista. Y esta joven quiso trabajar conmigo. Y yo recuerdo que una pieza que se titula *1797*. Que está en el Museo de Arte de Puerto Rico. La que tú...

IE-A: Hablaremos de ella, sí.

D. Lind-Ramos: Pues, esos cocos, la pintura azul de base, yo le dije: «Mira, vamos a pintar este coco así». Y pinté uno. Y ella pintó todo el azul del coco.

IE-A: Interesante.

D. Lind-Ramos: Sí. Todo el azul. Y yo, las líneas y las cosas más complejas.

IE-A: Sí, blancas y rojas.

D. Lind-Ramos: Exacto, eso es una cosa que requiere más precisión.

IE-A: Precisión.

D. Lind-Ramos: Según yo lo entiendo.

IE-A: Y la impronta del artista, porque en la base azul no se nota tanto la impronta como en la línea que tira el artista.

D. Lind-Ramos: Pero eso es normal, que uno recurra en este tipo... Recuerda que estamos hablando de arte contemporáneo y todas esas maneras de hacer arte se han revisado.

IE-A: Son válidas. Por supuesto.

D. Lind-Ramos: Es como un instrumento. El asistente es como un instrumento. Pero qué muchos artistas usan asistentes. Yo he visto pintores que usan asistentes. Inclusive, en época barroca en los talleres de pintura habían especialistas. El especialista en caballos. [Ríe] El especialista en árbol. Pues, llévame esta forma hasta ahí y yo le doy los toques finales.

IE-A: Exacto. Bueno, ahora también hay artistas que simplemente dirigen la orquesta y no tocan el objeto. Y eso es válido.

D. Lind-Ramos: Ah, bueno. Seguro. Y ¿qué me dices de las fábricas--

IE-A: Eso es válido también.

D. Lind-Ramos: --por departamento? Departamento de arte en computadora. Departamento de dibujo.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Pero, sí, cuando amerita y necesito, por la razón que sea, yo recurro a alguien. Le doy una pequeña demostración siempre. Pero casi siempre tengo que terminar yo porque la concepción de su terminado no es el mío. Así que si yo necesito, por ejemplo, una imprimación, digamos, un área grande, algo plano, pues yo busco a alguien que me pinte esa área plana. Porque eso...

IE-A: Claro, es bastante básico.

D. Lind-Ramos: Pero ya cuando es algo bien elaborado, eso lo tengo que hacer yo. Y quiero. No solamente lo tengo que hacer, quiero hacerlo yo.

IE-A: Te interesa, claro. Qué bien. Voy ahora a hacerte una batería de preguntitas. [Ríe] Que son el resultado de un informe que genera el Whitney cuando adquiere *Maria-Maria*. Así que es un informe de registro en donde se establece el estado de conservación de la obra. Pero prevalecen una serie de dudas.

D. Lind-Ramos: Ah, bueno.

IE-A: Así que hagámosle el favor y contestémosle estas preguntas. [Ríen] Vamos entonces a ir poco a poco desde el tocado de la pieza en su parte superior hasta la base, que es como ellos estructuran el informe. Y veo, porque aquí tenemos estas dos piezas que son de la serie *Maria-Maria*, que la María madre tiene un tejido que también le sirve como tocado, que es de fibra, aparentemente natural, y tiene un color casi negro. Es como un gris muy oscuro. Así que la primera pregunta sería ¿qué tipo de tela es esa y si el color fue añadido por ti? ¿La teñiste o ella traía ya ese color?

D. Lind-Ramos: Bueno, en el caso de *Maria-Maria*, la que está en el Whitney, eso tiene debajo plástico para que se sostenga la tachuela.

IE-A: Bueno, el relleno del tocado estás queriendo decir. Esa era otra pregunta.

D. Lind-Ramos: Sí, exacto.

IE-A: Te me adelantaste. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Bueno, lo que pasa es que...

IE-A: Yo traje la imagen para ayudarte.

D. Lind-Ramos: Ah, permíteme; seguro. Gracias.

IE-A: Tenga usted.

D. Lind-Ramos: Cada color que está ahí está fríamente calculado y, aunque no lo parezca, hay unos matices que yo creo en relación a la clave de color. Y a veces pinto los yutes con esos colores. Pero no te puedo asegurar... Cuando vea esa pieza--

IE-A: Cuando estemos--

D. Lind-Ramos: --te puedo decir con más certeza.

IE-A: --con ella en persona. Muy bien, entonces me hablabas de que añadiste un material en el interior de ese tocado, a modo de un relleno para que adquiriera ese volumen.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: ¿Qué utilizaste?

D. Lind-Ramos: Para que adquiriera volumen y también para que se sostuvieran las tachuelas.

IE-A: Ah, las tachuelas.

D. Lind-Ramos: Un pedazo de goma gruesa dúctil, que se pueda manipular.

IE-A: Pero bastante dura, verdad.

D. Lind-Ramos: Sí, para poder sostener la tachuela. Y las tachuelas las acomodé y las barnicé con Crystal Clear para evitar el moho.

IE-A: Te interesa que esas tachuelas siempre estén plateadas y relucientes.

D. Lind-Ramos: Lo más posible. Sí, lo más posible. Y se pueden sustituir. Lo bueno de todo esto es que todo se puede sustituir.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Donde venden efectos de tapicería se consiguen las tachuelas. Mira que chulas las que conseguí, mira qué lindas.

IE-A: Ah, wow. Son tamañas tachuelas.

D. Lind-Ramos: Sí, pero las de aquí son más pequeñas.

IE-A: Porque es de tapicería. Sí, veo que estás usando estas en otras piezas.

D. Lind-Ramos: Con esas estoy jugando aquí, con las estrellas.

IE-A: Y entonces hay unos alambres, de hecho, me estabas enseñando este alambre. No sé si sea el mismo. Que sostienen los extremos del tocado con relación a unas pencas que protuberan de esos extremos. ¿Usaste ese mismo alambre o usaste otro?

D. Lind-Ramos: El alambre galvanizado. Sí.

[02:01:03]

IE-A: Galvanizado.

D. Lind-Ramos: Sí, ponlo así mismo, alambre galvanizado.

IE-A: Ok.

D. Lind-Ramos: Sí, que no coge moho. Ese es el que se sugiere.

IE-A: Los cocos parecen estar barnizados, ¿qué barniz utilizaste?

D. Lind-Ramos: Al coco le pasé una lija para crear cierto poro y luego, dependiendo del grado de brillo, uso este barniz.

IE-A: El poliuretano *clear* con base de óleo, de aceite.

D. Lind-Ramos: Sí, este es *clear*. Y también lo puedo usar *gloss*. Bueno, este es el *gloss*, pero *clear*.

IE-A: Sí, ese es el brillante.

D. Lind-Ramos: Esto es de un matiz amarillo, el terminado. Pero entonces hay otro que te puede dar un matiz azul. Y todo eso...

IE-A: Lo escoges a consciencia.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Ok. ¿Y en el caso de *Maria-Maria*? Posiblemente--

D. Lind-Ramos: El amarillo.

IE-A: --fue el amarillo. Y fíjate en la pieza que hemos mentado antes, el ensamblaje que está exhibiéndose en el Museo de Arte de Puerto Rico, 1797, allí los cocos que son parte también de la base de la pieza, aunque están pintados y representan elementos alusivos a la bandera de Inglaterra, no parecen estar barnizados.

D. Lind-Ramos: Lo que pasa es que el pigmento utilizado tiene una base de aceite y ya de por sí brilla.

IE-A: Las pencas, sin embargo, sí están barnizadas en esa pieza.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Me pregunto, acá en *Maria-Maria*, ¿no las barnizaste?

D. Lind-Ramos: Sí, también.

IE-A: Con el mismo material.

D. Lind-Ramos: Sí y es importante señalar que son sustituibles. Porque eso son pencas. Lo mismo, se les pasa una lija y se les pone el barniz.

IE-A: Y podrían sustituirse por otras pencas.

D. Lind-Ramos: Sí, parecidas. El punto es que haga ese arco.

IE-A: Y tenga esa extensión.

D. Lind-Ramos: Sí. Esto se desprende aquí. Es bien fácil porque son alambres.

IE-A: Entonces en el informe se señala una especie de tubo plástico de color naranja que está sobre la cabeza de la pieza. Yo, pensando en que esto representa al Huracán María, deduzco que puede tratarse de una extensión eléctrica.

D. Lind-Ramos: Eso es.

IE-A: Pregunto, ¿es eso, verdad, una extensión eléctrica?

D. Lind-Ramos: Eso es. Una extensión eléctrica.

IE-A: Muy bien.

D. Lind-Ramos: Que es recurrente porque en esta María, “María a posteriori”, que no es el título pero me encanta ya, si te fijas bien en la parte de abajo hay una extensión anaranjada desconectada, es importante que se vea desconectada--

IE-A: Sí, la estoy viendo.

D. Lind-Ramos: --porque lo que ocurre después del huracán es, precisamente, que se va la electricidad.

IE-A: De poco te vale tener muchas extensiones. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Sí. Pero también formalmente ese es el detalle que aleja la cosa de lo antropológico. El anaranjado me hace falta para armonizar todos los azules. ¿Ves el juego que quise explicar?

IE-A: El balance de ambas inquietudes.

D. Lind-Ramos: Sí, porque al final es algo visual.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Y a mí me interesa construir lo visual de una manera particular.

IE-A: Muy bien. Entonces hay unos elementos que descansan también sobre la cabeza de la pieza. Es una sogá y en los extremos tiene dos cordones, que son distintos en grosor. Me pregunto si son también de fibra diferente y qué fibras son.

D. Lind-Ramos: Es fibra natural. Todo es fibra natural y lo que hay en los extremos son una especie de tijeras.

IE-A: Sí, pero la fibra natural, ¿será cáñamo? Soga o cordón de cáñamo.



D. Lind-Ramos: Bueno, la sogá... ¿Le llaman de cáñamo? Te pregunto.

IE-A: Bueno, cuando yo estudié en Sevilla... Le dicen cáñamo.

D. Lind-Ramos: No es fibra sintética.

IE-A: No, es natural.

D. Lind-Ramos: La compré o la compro en Home Depot. No sé si hay que mencionar marcas.

IE-A: Marcas aquí.

D. Lind-Ramos: Pero es la tienda de arte favorita mía. Y venden mucha fibra natural y sintética, pero en este caso eso son, lo que conocemos como sogá.

IE-A: Claro, sogá. Una más gruesa y otra menos.

D. Lind-Ramos: De diferentes matices y diferente espesor.

IE-A: Y entonces, ¿es yute lo que está sosteniendo los cocos de la parte superior?

D. Lind-Ramos: Eso es yute. Sí.

IE-A: Es yute. Y hay una tabla que sirve de eje central.

D. Lind-Ramos: Esa tabla fue un objeto encontrado.

IE-A: Sí, es un objeto encontrado.

D. Lind-Ramos: Que también lo encontré, ahora que recuerdo flotando. [Ríe]

IE-A: ¿Justo después del paso del huracán?

D. Lind-Ramos: No, durante ese proceso. Tú sabes que pasa el huracán, tú sales y está todo flotando.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Y yo voy caminando desde Miñi Miñi hasta acá por el agua. En caso de Miñi Miñi, que es una zona inundable, salgo, vuelvo otra vez... Tú haces esto. En el camino recuerdo que me encontré ese pedazo. ¡Mira qué interesante! Sí, este pedazo, flotando.

IE-A: Y la madera tiene unos tornillos, y supongo que ya los traía, verdad. Que no están ejerciendo una función estructural en la pieza.

D. Lind-Ramos: Bueno, dónde tú los ves.

IE-A: Bueno, el informe apunta, el del Whitney, a que la tabla, esa madera, tiene unos tornillos.

D. Lind-Ramos: Lo más probable es que tal vez estén sosteniendo... ¿Ves aquí el paraguas? Y aquí yo creo que le puse un tornillo para aguantar. Tiene una función.

IE-A: Donde descansa la cabeza. Ok, esos tornillos tienen una función. Y la sombrilla, ¿tiene algún significado o historia su hallazgo?

D. Lind-Ramos: La sombrilla son los rayos. Si hablas de María, hablas de rayos y centellas y relámpagos. Y ese “para-aguas”... La sombrilla tiene que ver con todo eso. Los rayos... De hecho, aquí voy a usar un montón de rayos. En esta.

IE-A: Sí, en “María madre”.

D. Lind-Ramos: Por eso primero concebí ese montón de rayos y aquí dije, «No, no tengo tiempo, pongo un rayo». Ese rayo tiene que ver con rayos, la energía, el “para-aguas”...

IE-A: Y ¿tiene una historia el hallazgo de ese paraguas?

D. Lind-Ramos: Ese es un objeto encontrado también. Yo creo que este lo iba a utilizar en *Huracán de julio*. Y como tiene relación con huracán, porque yo tengo varios por ahí...

IE-A: Los vas acumulando.

D. Lind-Ramos: Sí, porque tiene un sentido. O sea, ese tipo de relación yo la hago.

IE-A: Ok. Entonces el informe menciona como una tira de color azul que sostiene el paraguas.

D. Lind-Ramos: Ah, sí. En la parte de arriba.

IE-A: Y ese puede ser un mango de un bulto.

D. Lind-Ramos: Es... Los paraguas a veces traen un sostén. Yo creo que eso es parte del paraguas. Sabes que los paraguas tienen como una... que tú lo puedes meter aquí.

IE-A: Sí, claro. Una tirita para colgártelo de la muñeca, ya entiendo. Entonces a mí me llama mucho la atención el que la silla que utilizaste tenga un tapizado cubierto por un plástico transparente porque eso es muy típico de los restaurantes tipo fonda, que proliferan en esta zona. No sé si tenía que ser ese tapizado el que tú estabas buscando por esas relaciones.

D. Lind-Ramos: Bueno, este objeto perteneció al juego de comedor de mi casa.

IE-A: Ah, ¡wow!

D. Lind-Ramos: Y habla del lugar. Mi casa insertada en el Barrio Colobó, en Loíza, Puerto Rico. Es el asentamiento. Donde ocurre el evento de María. Que puede ser la silla de un altar o el lugar donde ocurre la catástrofe. Por eso el asiento, el asentarse. El estar en.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Esto es una de varias sillas que he utilizado que tienen que ver con el comedor de mi casa. Es el lugar.

IE-A: Así que estás desmantelando el comedor.

D. Lind-Ramos: [Ríen] No, ya estaba desmantelado. Sí, pues es el lugar.

IE-A: Fíjate a mí me remitió a los lugares de comida, los establecimientos de comida. Porque como sé que eso también es un tema muy recurrente en tu obra.

D. Lind-Ramos: No, y el plástico se utiliza mucho en este tipo de mueble.

IE-A: Porque los protege, de nuevo.

D. Lind-Ramos: Es bien popular. Sí.

IE-A: Sí, pero le da una estética tan particular--

D. Lind-Ramos: Es brillo.

IE-A: --que conecta con nuestras vivencias aquí.

D. Lind-Ramos: Seguro. Y también el brillo puede ser agua. Porque yo cuando uso el plástico lo relaciono con agua. Dale, sigue porque no quiero...

IE-A: No, no. Continúa, por favor, si queremos escuchar todo eso. ¿Y en el caso entonces de la lámpara?

D. Lind-Ramos: Mi hija mayor... Yo me quedé... Esa noche la pasé solo en una casa que construí. Entonces mi exesposa me dice: «Quédate ahí, porque ¿dónde tú te vas a quedar?» Y yo me quedé en Miñi Miñi. Entonces mi hija mayor me dice: «Toma, una lámpara para que pases la noche». Entonces tiene un gran significado porque yo experimento el paso de María con esa lámpara encendida. Que al final se acaba la batería. Entonces, imagínate tú.

IE-A: Así que pasaste el temporal con esa lamparita.

D. Lind-Ramos: Con esa lámpara. De ahí el vínculo.

IE-A: ¿Y ella no debe de estar prendida?

D. Lind-Ramos: Ella fue al museo más tarde conmigo... Porque mis hijas: «Papá, ¿qué tú estás haciendo con tanta cosa?» Y entonces cuando pasa esto, ellas van a Nueva York, mis dos hijas. Y van al museo; estamos allí. [Ríe] Llegan unas personas que quieren que yo les hable de la *Maria-Maria*...

IE-A: De la lámpara.

D. Lind-Ramos: Me dijo: «Ven acá. Esa lámpara tú me la tienes que devolver porque yo te la presté. Yo te la presté». [Ríen] Eso es lo que me dijo.

IE-A: Qué buena historia.

D. Lind-Ramos: Me lo dijo relajando, pero me lo dijo. Fue un préstamo.

IE-A: Claro, claro. De repente vio su lámpara--

D. Lind-Ramos: Ella la vio y dijo: «Mira papá, esa lámpara yo te la presté».

IE-A: --entrando a la colección de un museo y no eran sus planes; era recuperarla. Pero deduzco que no se supone que se encienda esa lámpara, verdad, como parte de la pieza.

D. Lind-Ramos: No, porque ya hizo su función, que era alumbrar durante esa noche.

IE-A: Su función.

D. Lind-Ramos: Y ahí empecé... De hecho, esa noche yo empecé a dibujar. No estas cosas; la experiencia. No sé porque lo sentía. No era que yo quería... Yo dije, «Diablo, qué es esto». Estaba solo ya...

IE-A: Así que con esa luz fue que dibujaste.

**[02:11:04]**

D. Lind-Ramos: Empecé, sí, a hacer dibujos.

IE-A: Con esa luz tenue, supongo.

D. Lind-Ramos: Y a grabar sonidos, no sabía por qué. Había una ventana que daba fuerte.

IE-A: Entonces la lámpara está, descansando sobre un panel. ¿Ese panel es masonite, por casualidad?

D. Lind-Ramos: Eso es una plancha de una tola.

IE-A: Ah, una tola.

D. Lind-Ramos: Mira, hay una ahí. ¿Ves esa plancha que está ahí debajo?

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Una tola. Un pedazo de metal.

IE-A: No es madera, es metal, exacto.

D. Lind-Ramos: Sí, eso es metal. Para que sostenga el peso.

IE-A: El informe se cuestionaba si era un laminado, pero es una tola.

D. Lind-Ramos: No, eso es un pedazo de tola, de metal.

IE-A: Entonces también se menciona la posibilidad de que haya una estructura de tronco de palma de coco en la pieza.

D. Lind-Ramos: En la parte de atrás hay una pieza, sí. Esa madera está sostenida sobre ese pedazo de madera de palma. Con todo lo que significa la palma, como ya te hablé, en términos de la comunidad.

IE-A: Pero apenas es visible; que me llama la atención.

D. Lind-Ramos: Sí, porque ya está funcionando en términos de estructura. Pero yo te mencioné que los zocos de mi casa eran de tronco de palma. Y te mencioné que la silla--

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: --tiene que ver con la casa, por lo tanto--

IE-A: Con tu casa.

D. Lind-Ramos: --yo quería, y yo podía poner cualquier cosa ahí. Pero dije, «no, voy a seguir esta línea», de que la estructura, en términos de arquitectura, tiene que ver con estos materiales también.

IE-A: Lo personal.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y a menudo incluyes objetos personales tuyos en tus obras.

D. Lind-Ramos: Sí, por ejemplo, en *Con-junto* hay una figura que tiene unos tenis, esos son tenis que son míos. [Ríen]

IE-A: Ah, sí. Bueno, ahora yo pienso también, el guante de pelota que incluye otra de tus piezas.

D. Lind-Ramos: Ah, sí, también.

IE-A: Hablabas antes de que fuiste--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --pelotero.

D. Lind-Ramos: Lo autobiográfico. Sí, señor.

IE-A: Pero, ¿no fue tu guante?

D. Lind-Ramos: Sí, yo creo que uno de esos guantes es mío.

IE-A: ¿Sí, ese sí? Ah, wow. Eso le añade interés.

D. Lind-Ramos: Mira, lo tengo. Míralo ahí. Sí, porque, otra vez, eso es lo que te dije del objeto. Si me hace falta como forma, lo compro, no lo hago. No lo invento, como tú dijiste. Lo adquiero. Pero si tiene que ver con ese relato de lo autobiográfico, tiene que ser algo mío. Forma... Me hace falta el símbolo del guante con el color aquí; forma.

IE-A: O sea que tú también pasas por el proceso de desprenderte de tus artículos. Como tus vecinos cuando te entregan las cosas tuyas.

D. Lind-Ramos: Sí, exacto.

IE-A: Qué interesante.

D. Lind-Ramos: Sí, porque yo creo en eso. Yo no creo en acumular de esa manera. Tratar de desprenderme de cosas.

IE-A: Y ¿cómo se sostiene la tabla, y la estructura, quizás...

D. Lind-Ramos: ¿Cuál?

IE-A: ¿Los demás elementos de la pieza al centro del tronco de palma?

D. Lind-Ramos: Porque en el respaldo de la silla hay una especie de--

IE-A: ¿De tornillo?

D. Lind-Ramos: --tornillo. Sí, eso le da estructura. Además, el peso se distribuye de manera segura hacia abajo. Sí, pero esta estructura aquí está agarrada por la parte de atrás.

IE-A: Ok. Y yo me pregunto, ¿eso se puede desensamblar; desmontar?

D. Lind-Ramos: Esa es la idea. Sí, señor. Se supone que sí.

IE-A: Para que se puedan almacenar esas piezas.

D. Lind-Ramos: Sí, cada parte.

IE-A: Pero siguiendo con los materiales, vayamos entonces a la base, que es este *bubblewrap*, en buen castellano. En primer lugar, me pregunto por su significado. Viene a mi mente, tratándose de una figura de María --alusiva a la Virgen María... No sé por qué hago una conexión con Campeche y sus muchas vírgenes,--

D. Lind-Ramos: ¿Ah, sí? Qué interesante.

IE-A: --que a menudo están representadas sobre esta nube, que es parte de una iconografía del arte religioso--

D. Lind-Ramos: Seguro.

IE-A: --cristiano-católico. No sé si por esa línea iba lo de ese material. Te pregunto, ¿qué significado tiene?

D. Lind-Ramos: Muy bien, el *bubblewrap* tiene, como si fueran gotas de agua, para empezar.

IE-A: Una nube cargada de lluvia.

D. Lind-Ramos: [Ríen] Equelecuá. Entonces ella, como es María, desde ese punto de vista, está elevada. No está en la tierra. Ella está como flotando. De ahí, el poco contraste que hay entre el *bubblewrap* y el piso. No crea contraste, así que ella está como elevada. Pero eso es agua,--

IE-A: Como que levita.

D. Lind-Ramos: --inundación. Fíjate, otra vez la oscilación del doble sentido.

IE-A: Pero es aire también.

D. Lind-Ramos: También. El cielo. Exacto, todo eso está ahí.

IE-A: El viento.

D. Lind-Ramos: Y, como a mí me interesa... Ah, y entonces plástico --que estoy siendo recurrente con ese material. Ella también tiene una connotación de intercambio comercial.

IE-A: Sí, a ti te interesa ese--

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: --eclecticismo entre lo orgánico y lo sintético.

D. Lind-Ramos: Es que tú no puedes evitarlo. Entonces, partiendo de cómo tú lo pones, contribuye. Así que aquí sirve para elevar, sirve para evocar inundación. Sirve para evocar cielo, ella es la reina de los cielos. Sí, esa es la intención.

IE-A: Y supongo que estarías de acuerdo con que se sustituya el material cada vez que se instale.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: ¿Tiene que tener una extensión...? ¿De cuántos pies, por ejemplo?

D. Lind-Ramos: Por ejemplo, este, mientras dure se puede usar. No hay ningún problema.

IE-A: Sí, reutilizarlo. Pero ¿si se tuviera que sustituir?

D. Lind-Ramos: Pero si se daña, seguro. Esa es la intención de estos materiales.

IE-A: Y ¿qué, para ti, sería dañarse?; ¿que se exploten las burbujas, que se vaya deteriorando el material con el tiempo y se transforme su aspecto?

D. Lind-Ramos: Exacto. Tú sabes que el plástico empieza como a deshilarse.

IE-A: Sí. Desintegrarse. Se va, sí...

D. Lind-Ramos: Ese tipo de cosas; si pasa eso, pues tan sencillo como comprar otro y ponerlo ahí.

IE-A: ¿Y no estipularías una extensión...

D. Lind-Ramos: Que le de la vuelta--

IE-A: Tiene que darle la vuelta a la obra.

D. Lind-Ramos: --al baño, al recipiente donde están los cocos y que más o menos cree esa...

IE-A: Como unos estratos, unos pliegues.

D. Lind-Ramos: Sí, los pliegues. Que cree los pliegues.

IE-A: Y no está adherido, simplemente eso está enrollado ahí.

D. Lind-Ramos: Está enrollado y pegado con ciertas... No sé si es alambre o algo.

IE-A: Ah, o sea que hay unos elementos que los sostienen al baño.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y piensas que son metálicos.

D. Lind-Ramos: Creo que sí, porque normalmente uso alambre.

IE-A: Ok. Bueno, también en el informe se cuestiona el modo en que el manto, que en este caso es fundamentalmente de toldo... ¿Cómo se sostiene a la parte superior de la pieza?

D. Lind-Ramos: Tiene que tener un tornillo aquí,--

IE-A: En la coronilla.

D. Lind-Ramos: --arriba. En la coronilla y hace como un entrelazo. Que dejándose basar por esto, de hecho, envíe unos dibujos.

IE-A: Hay unos dibujos. Sí, yo iba a preguntarte eso también.

D. Lind-Ramos: Hay bastantes dibujos de esto. Pero si te fijas bien, hace como una cruz. Como el lazo ese de cuando alguien muere.

IE-A: Ah, sí. El de luto. O el del cáncer.

D. Lind-Ramos: Sí, el que tiene que ver con algo catastrófico.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Por eso es que yo lo puse así. Porque obviamente después de María empiezan a salir ese montón de noticias de gente muerta.

IE-A: Qué interesante.

D. Lind-Ramos: Y entonces yo, la María, es como entonces la María aquella. Es una especie de Pietà, que no es Pietà. Pero aquí los cocos, me imagino que los vas a mencionar después, son como las víctimas.

IE-A: Los muertos.

D. Lind-Ramos: No solamente víctimas humanas, sino también los efectos del huracán, porque si algo hace un huracán es tumbar cocos como centella. [Ríen]Y tumbar palmas.

IE-A: Pero esa forma del manto...

D. Lind-Ramos: Apela a luto.

IE-A: Qué interesante.

D. Lind-Ramos: Sí. A recordar ese momento triste.

IE-A: Y el manto se adentra en el baño.

D. Lind-Ramos: Sí, pero entonces es la María que... Santa María de Dios.

IE-A: Nos abraza. Y ¿se sostiene de alguna manera al interior del baño el toldo o simplemente está colocado?



D. Lind-Ramos: Hay unos alambres que sostienen el toldo.

IE-A: Sí, me lo imaginé. Y hablando del baño, que es de un material metálico bastante...

D. Lind-Ramos: Míralo ahí. Es el baño común que venden en las ferreterías.

IE-A: Por eso, y tiene una tendencia a oxidarse.

D. Lind-Ramos: De aluminio.

IE-A: ¿Cómo reaccionarías al que se oxidara ese elemento?

D. Lind-Ramos: Ese dura bastante. Pues yo también le pasaría algún protector que tenga que ver con proteger metales. Como el *clear*. Sí.

IE-A: Ese lo debes de haber pasado, dices. Tuviste esa precaución.

D. Lind-Ramos: Sí. Pero lo que pasa es que si se oxida, como está tapado en este caso, sería cuestión de limpiarlo un poco--

IE-A: Pues no se va a poder...

D. Lind-Ramos: --y se sigue usando. Porque ahí no se exhibe, como por ejemplo, en esta *Maria-Maria* --en aquella *Maria-Maria*-- el baño está para ser exhibido porque tiene las pintas azules.

IE-A: Sí. Y el toldo de esa *Maria-Maria*, la que está en el Whitney, ¿es un toldo recuperado o lo conseguiste nuevo?

D. Lind-Ramos: Ese toldo es de mi vecino. A mi vecino se le fue el techo de la casa; el que está aquí al frente. Literalmente se quedó sin techo. Luego llegan y le ponen este techo. Bueno, esto estaba... Ahora hay casas aquí que ahora son de concreto, pero no eran de concreto. Y lo veo desde arriba, desde donde yo duermo, miro y veo todos esos techos azules. Y recuerdo que él, como sabe que yo uso esas cosas, me dijo: «Daniel, mira, ahí están los toldos. ¿Qué tú vas a hacer con eso?», me dijo. Y yo, «Yo sabré, no te apures». Y tenía ese toldo. Ese toldo es la mitad o parte de este. Así que están hermanadas por el toldo.

IE-A: Ah, qué interesante, o sea estas dos Marías comparten un mismo toldo.

D. Lind-Ramos: Están hermanadas por el mismo toldo. Porque este es de la grande; es un toldo inmenso.

IE-A: Eso es muy interesante. Me imagino que lo habrás lavado.

D. Lind-Ramos: Sí, lo lavé y luego con cinta adhesiva, para quitarle ciertas manchas, le ponía la cinta y la cinta se lleva el polvo.

**[02:21:05]**

IE-A: Se llevaba la mancha

D. Lind-Ramos: Eso fue bien tedioso porque eso fue pulgada cuadrada a pulgada cuadrada.

IE-A: O sea, que te interesa que ese toldo se vea bien limpio.

D. Lind-Ramos: En este caso, que se vea reluciente.

IE-A: Sí, reluciente. Los cocos de la *Maria-Maria* del Whitney noto que tienen los orificios que se le suelen hacer para sustraer el agua. Por lo que veo en la imagen, en la foto.

D. Lind-Ramos: ¿Dónde tú lo ves?

IE-A: Y, de hecho, en estos que están aquí en la “María Madre” algunos tienen también dichos orificios.

D. Lind-Ramos: Ah, ¿tú te refieres a esto? Bueno, lo que pasa es que el coco, cuando se deteriora, llega a ese estado. Entonces yo lo que hice fue; efectivamente le hice un hueco para sacarle toda la materia de por dentro. A cada uno. Otro tedio.

IE-A: Porque, si no, se deterioran también.

D. Lind-Ramos: No, no, y suena y qué se yo.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Eso es a propósito.

D. Lind-Ramos: No, esos huecos de al frente son los naturales. Que parecen caritas. Pero yo le hice unos huecos--

IE-A: Sí, caritas.

D. Lind-Ramos: --para limpiarlos por dentro uno a uno y luego les pasé barniz. Una lija.

IE-A: O sea, que en realidad esos huecos que hicieras responden a un interés más pragmático que simbólico.

D. Lind-Ramos: Sí, es más mantenimiento.

IE-A: Bueno, ya moviéndonos a *Centinelas*, a la que no me voy a referir de la misma manera porque quisiera hacerlo cuando estemos allá en las salas del Whitney. Y esto aquí nos ha motivado ciertas, digamos, ciertos debates. De acuerdo a la imagen, parecería haber unos elementos tubulares...

D. Lind-Ramos: En cuanto a esos elementos tubulares que hablaste, esos son tubos de metal.

IE- A.: Son de metal.

D. Lind-Ramos: Sí. No sé si te refieres a los que están en una especie de carretilla.

IE-A: Están flanqueando el coco florecido a lado y lado--

D. Lind-Ramos: Sí, esos son tubos de metal.

IE-A: --del carretón.

D. Lind-Ramos: Que también parecen cañones. Sí, porque esa ambivalencia, otra vez... Es una comunidad que se está defendiendo con sus herramientas. Pero esas herramientas se pueden convertir en, hipotéticamente, en armas. Y en el caso de los tubos, recuerdo una especie de lanza cohetes, porque en las Fiestas de Loíza lanzan cohetes, no sé si has estado por aquí. Y todo el mundo dice: «¡Santiago!» Y yo recuerdo un momento dado, alguien tenía algo parecido y metía el cohete y lo encendía. Entonces yo traigo los tubos como mangos de la carretilla, pero también recordando ese evento. Recuerda que son centinelas.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Pendiente para proteger.

IE-A: Pues Daniel, cuando estuve con el conservador de objetos tridimensionales, Ángel Santiago, conversando acerca de tu trabajo en el Museo de Arte de Puerto Rico, estábamos allí en compañía de *1797*; de ese ensamblaje. Al finalizar la entrevista con él le pregunté precisamente, qué quisiera él poder preguntarte a ti. Y lo primero que vino a su mente fue cuestionarse el escogido que haces de ciertos materiales comerciales. Decías antes que hay una tienda, que es una ferretería, que para ti hace las veces de tu tienda de arte favorita. Y la pregunta sería, cuando vas allí, ¿sabes lo que estás buscando o te orientas con el personal que trabaja en la tienda; en la ferretería, en este caso? Y ¿tomas lo que está provisto allí sin cuestionarte asuntos...? Como, por ejemplo, en el caso del poliuretano, desde la perspectiva de la conservación, es un material difícil de revertir, y decías que te interesaba también por ese brillo que le añade. Así que, siendo portavoz de la pregunta de Ángel Santiago, ¿qué nos dirías sobre ese proceso de escogido de estos materiales en la ferretería?

D. Lind-Ramos: Yo le pregunto a los artesanos que todavía siguen haciendo máscaras de coco. Que, de hecho, en el barrio quedaba uno. Porque como están constantemente y siguen la tradición de hacer máscaras de coco, pues ellos están constantemente incorporando nuevos materiales. Y yo les digo, «Mira, ¿qué tu usas para barnizar tal cosa». O sea, que parto de esa experiencia. Y luego hago mis prácticas con pedazos de madera, los lijo, les pongo... Los pongo sin lijar, lijando... Inclusive, les pongo acrílico encima. Luego los raspo, les pongo otra vez. Ese tipo de juego. Ya prácticamente cuando voy a la tienda sé lo que voy a comprar. Pero si tengo dudas le pregunto a los encargados. Pero es bien raro.

IE-A: Ya tú has hecho la investigación previo a.

D. Lind-Ramos: Sí, es bien raro.

IE-A: Exhaustiva, por lo que me cuentas. Así que vuelves a beber de esa sabiduría de los artesanos de la zona.

D. Lind-Ramos: Por ejemplo, si me permites, este Belle Wood --que una vez te hablé-- esto fue un colega artista que yo le pregunto, porque él trabaja mucho también con hojas. Me dice: «Daniel, hay una cosa que se llama Belle Wood. Tú se lo pasas a las hojas y eso se queda...» Y una vez cogí entonces un tronco de palma, porque me gusta trabajar con el objeto como esté,

aunque esté deteriorado. Eso es parte de la estética. Y le pasé esto y fue interesante cómo la fibra estaba como dispersa.

IE-A: Se consolidó. Compactó.

D. Lind-Ramos: Sí. Entonces desde esa --por ejemplo esa-- sí, esa pieza que está ahí, la que tú mencionaste que está bastante vieja.

IE-A: La base del tronco de una palma.

D. Lind-Ramos: La voy a limpiar y le voy a dar varias manos de esto, lo cual permite que dure un poco más o bastante más porque, número uno, lo cubre, evita la humedad y le da cohesión a la materia.

IE-A: Exacto, esa es la palabra.

D. Lind-Ramos: Pues, esto es parte de un comentario que hace un colega que ya lo ha utilizado. Porque a mí me interesa mucho la experiencia de quien ha utilizado el material.

IE-A: Claro, entrar en esa especie de colaboración. O de compartir del conocimiento. Hablando de las cosas que están viejas o deterioradas, en términos generales, ¿cuál es tú opinión sobre, precisamente, el deterioro de los materiales que constituyen tus piezas?

D. Lind-Ramos: Bueno, como te hablé; horita mencioné el término, ¿entropía, fue?

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Todo cambia, todo se mueve. Inclusive el metal, que uno cree que no está pasando, a unos niveles distintos. Así que eso se asume. Yo trato, por ejemplo en el caso del metal, de que permanezca más o menos con esa patina. Así que le quito el exceso de ese deterioro y luego barnizo. Porque eso es parte.

IE-A: Lo balanceas.

D. Lind-Ramos: Sí, yo no quiero cambiar el aspecto, el cómo se ve el material.

IE-A: ¿Pero si ese material a su vez, luego de pasar a ser parte de tu obra, cambia?

D. Lind-Ramos: Sí, porque el artista manipula.

IE-A: Pero con el tiempo, el envejecimiento natural, va transformándose. ¿Cuál sería tú postura?

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Ya a menudo has dicho que estás dispuesto o aceptas que se sustituyan ciertos materiales.

D. Lind-Ramos: Bueno, las pinturas de óleo se ponen amarillas. Eso son cosas que uno no puede evitar. Y eso se acepta porque...

IE-A: Pero en la entropía entra también la renovación.

D. Lind-Ramos: Sí. Es interesante que ayer estuve leyendo sobre este científico que habló del -- voy a ser bien breve-- del Big Bang, que se--

IE-A: No tienes porqué serlo.

D. Lind-Ramos: --proyecta en el tiempo de manera lineal, dice él. No, tal vez eso coja para aquí, para allá, para acá...Y lo que entendemos como tiempo lineal, eso es otra cosa. A lo que voy, tú hablaste de la entropía como algo cíclico. Pues, bienvenido.

IE-A: Lo cíclico.

D. Lind-Ramos: Pero me interesa, numero uno, mantener la integridad del material hasta donde sea posible. Y que lo que utilice, como por ejemplo el barniz, que no solamente signifique dentro de una narrativa, sino que también proteja. Por lo menos, eso es importante ahí.

IE-A: Sí, de hecho, cuando llegué a tu taller estabas afuera trabajando con unos materiales orgánicos y había también algún tubo de metal.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y los estabas sometiendo a un proceso preliminar que tiene un ánimo preventivo.

D. Lind-Ramos: Seguro.

IE-A: Y estabas roceándolos con Clorox.

D. Lind-Ramos: Clorox. Clorox, y después le paso el Belle Wood. Clorox y lijo un poco para abrir la fibra. Lo que hice con *Maria-Maria* en todo lo que tiene que ver con la palma. Luego lo sello con esto. Varias capas, otro poquito de lija fina y barniz encima. El barniz --si se descascara-- se puede pasar otra vez.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Con eso no hay problema. O lijar un poco y volver a barnizar.

IE-A: Y abajo también estabas trabajando con ácido muriático, para unas cucharas.

D. Lind-Ramos: Sí, porque me interesa acelerar el proceso de moho. Y eso hace tiempo que lo aprendimos.

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Así que le aplico ácido, un poco, y luego lo sumerjo en agua para que el proceso se acelere.

**[02:30:14]**

IE-A: Esto me lleva, y lo mencionaste justo antes, a otra pregunta que yo traía, a que, incluso, tú has desarrollado como un propio concepto de patina. Y quería que quizás profundizaras un poco en tus nociones sobre la patina y el valor que le gana a tu trabajo.

D. Lind-Ramos: ¿Te refieres al brillo?

IE-A: No, al contrario, la patina o pátina, ese...

D. Lind-Ramos: Ah, bueno. Eso es el paso del tiempo--

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: --a través... El registro del paso del tiempo en el material. Sí, eso me interesa. Y contrastarlo con cosas nuevas. Yo soy hijo de este tiempo. Me inspiro en el pasado y me quiero proyectar hacia el futuro. Pero estoy insertado en un tiempo-espacio específico. Y como todo artista, tú sabes bien, que siempre está echando mano de novedades para incorporarlo a su lenguaje. De ahí, que me gusta ir a la tienda sin nombre. [Ríen]

IE-A: Sí.

D. Lind-Ramos: Sí, porque a cada rato empiezan a traer material nuevo. Entonces uno lo ve. O herramientas nuevas, por ejemplo. Y digo, «Contra, esto tiene posibilidades en...» Y ahí estoy insertado en este tiempo, como ha hecho prácticamente cada artista.

IE-A: Entonces podríamos deducir que sí se va añadiendo esa huella del tiempo a los materiales en tus obras, pues hace las veces de una patina que tú muy bien aceptarías; la ves con buenos ojos. Le añade valor.

D. Lind-Ramos: Sí, el cambio. De hecho, no sé si fue Mario Merz, uno de los artistas del arte povera... Mencionaba algo parecido, que las cosas cambian y ese cambio también es parte de la obra.

IE-A: Pues fijate, acabamos de hablar de que sometes tus materiales a unos procesos previos para procurar su conservación, y era otra pregunta que se hacía Ángel Santiago como parte de nuestra conversación. Pero además de limpieza, él mencionó la posibilidad de que tú fumigaras algunas de estas cosas. ¿Las fumigas?

D. Lind-Ramos: Sí, señor. Mira qué interesante. Aquí hay veneno para polilla y para comején. Sí. Yo fumigo. Y, de hecho, estas tres piezas, cuando fueron al Whitney, ellos tomaron la prevención de que las fumigaron. Y yo, en las piezas que los museos ahora han querido, les hago esa observación. Entonces, como el museo Whitney lo hizo, ellos siguen. Es decir, ya hay una experiencia previa.

IE-A: Y, ¿tú has sentido como que más interés de parte de las instituciones que ahora están abrazando tu trabajo en la conservación de lo que tú estás haciendo y eso te ha exigido a ti, quizás,--

D. Lind-Ramos: Sí, sí.

IE-A: --más esfuerzo, o tú desde siempre has tenido estos cuidados?

D. Lind-Ramos: Bueno, yo trato de que los... Porque son en su mayoría... No en su mayoría, pero hay muchos objetos efímeros. Todo es efímero, pero más efímeros que otros. Sí, de hacer

ese proceso para que dure más. Uno de los museos que recientemente me adquirió otra pieza me hizo una entrevista; la conservadora del museo, una de ellas. Y estuvimos hablando de todo esto, interesantemente. Y entre las cosas, ella me formula una parecida, en términos de la preservación de estos materiales. Y yo le menciono que el Whitney había fumigado las piezas. Entonces ella lo tomó como algo, «¡Wow!, muy bien» Y yo le dije, «Como conservación, pueden de cada dos años fumigar». Entonces ellos, estando conscientes de cómo se expresa el artista contemporáneo, porque yo no soy el único que hago esto. Inclusive,--

IE-A: No.

D. Lind-Ramos: --hay artistas que son mucho más radicales que yo. Por ejemplo, literalmente coger el pedazo de; como lo vi en la Bienal de Venecia, una pieza de Robert Smithson creo que fue.

IE-A: Smithson, sí. Un líder del Arte de la Tierra.

D. Lind-Ramos: Hizo *Spiral Jetty* en Salt Lake, Utah. Que era literalmente un tronco de árbol con raíz, puesto allí.

IE-A: Tal cual, sin haber sido...

D. Lind-Ramos: Creo que era de él. Pero el ejemplo es el siguiente, que es esa pieza. Entonces el museo que se encarga de preservar las expresiones y las ideas. El museo puede estar pensando en las obras que duran, ¿pero por eso va discriminar contra las ideas de las obras que no duran? Es interesante. ¿Verdad que sí?

IE-A: Definitivamente importa la intención del artista ante todo, si el artista no quiere que eso permanezca, hay que respetarlo.

D. Lind-Ramos: Por eso. Pero entonces si uno quiere que permanezca, pues uno recurre a estas cosas.

IE-A: Pero, exacto. Yo veo que a Daniel Lind sí--

D. Lind-Ramos: Sí,--

IE-A: --le interesa que su trabajo perdure en el tiempo.

D. Lind-Ramos: -porque me baso en las tradiciones que observé de los talladores cuando utilizan estos materiales, que los protegen, pero a la misma vez los embellecen con el brillo, y yo digo: «Ah, y también, además de belleza, eso puede significar más cosas». Entonces está todo en esa línea.

IE-A: Es fascinante. Lo que cuentas es sumamente...

D. Lind-Ramos: Sí, pero a mí me interesa --no puedo decir que no-- que la obra dure.

IE-A: Decías que, incluso, habías compartido unas notas con algunos de estos museos que han adquirido piezas tuyas, alusivas a su mantenimiento.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Y antes, cuando estábamos hablando de la puesta en escena de tu trabajo, sobre todo cuando se trata de estos ensamblajes que son complejísimo --como puede ser *Centinelas*--yo quería preguntarte si tú acompañabas estas obras, sobre todo cuando entran a colecciones museológicas, de una especie de documento en donde especificas dónde va cada parte y cómo debe de colocarse. Porque incluso, esa práctica de montar y desmontar piezas de este tipo a nivel de museo es la que en gran medida dispara esto que nosotros estamos haciendo aquí hoy.

D. Lind-Ramos: Entiendo.

IE-A: Porque se quiere llevar cuenta de lo que quiso el artista y cómo quiere que se presente esa obra. Y si tiene tantos elementos, pues el riesgo a equivocarse es enorme. Entonces si tú preparas como una especie de manual para montar y desmontar...

D. Lind-Ramos: Es bien interesante la pregunta porque cuando yo estaba haciendo estos ensamblajes lo menos que yo pensaba es que estos ensamblajes iban a salir de Puerto Rico. Y recuerdo que los hice y decía, «Bueno, si los expongo, los expongo en San Juan, en las muestras nacionales, y yo voy allí y lo monto --que fue el caso de *Con-junto*, que recuerdo que el curador pasaba un día, «Ah, qué bien»... pasó dos días y yo allí trabajando, «Ah, qué bien»... pasó tres días, preocupado... pasó cuatro días, «Daniel, ¿y tú crees que tú vas a acabar eso?» [Ríen] Porque yo cuando hacía estas cosas era para expresarme.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: No pensaba que iban a salir. En el Whitney tuve que hacer unos dibujos donde se ilustra el proceso y me pasó algo parecido también. Cuando voy --porque ellos me piden que vaya a montar, por la complejidad-- y yo pasé el primer día; entonces aquel piso lleno de ese montón de cosas. Las curadoras estaban bien preocupadas porque pensaban que yo no iba a acabar a tiempo y acabé justo a la una de la tarde, me acuerdo. [Ríen] Y es por eso; yo decía, «Yo tengo que hacer esto, y eso es lo que me importa». Ya lo demás, ese es otro problema, que yo no me voy a meter. Yo quiero expresarme. Por eso insisto tanto en la expresión. Pero he seguido afinando la cosa y descubrí algo, que si hago las cosas en... ¿Cómo le llaman a esto... cuando tú ensamblas una parte con muchas partes?; eso tiene un nombre. ¡Virgen Santa!, lo tenía en la cabeza.

IE-A: Unos módulos; modular.

D. Lind-Ramos: ¡Módulos! Entonces, por ejemplo, ya esta pieza si tú la vas a comparar con la *Maria-Maria*, que aunque se ve más sencilla, esta es mucho más sencilla de ensamblar porque yo estoy pensando en lo mismo, pero en vez --que era el caso-- de tener tantas piezas separadas, pues hago un módulo. Porque vi cómo empaquetaban las piezas. Yo dije, «Diablo, y ¿cómo se va a empaquetar esto?» Cuando vinieron los especialistas con aquellas cajotas grandes, yo empecé a mirar. Aprendizaje es todo el tiempo. Y dije, «Ah, espérate». Ellos acomodaban aquí, una pieza de aquí a allá. «Ah, pues entonces yo lo que tengo que hacer es, en vez de tener tantas piezas,--



IE-A: Del saque tener eso en cuenta.

D. Lind-Ramos: --pues yo hago una que vaya de aquí a allí.» Porque eso cabe en la caja.

IE-A: Y te anticipas, claro; es una medida preventiva de otro tipo.

D. Lind-Ramos: Sí, pero no tenía la experiencia. Porque vuelvo y repito, yo no pensaba que esas piezas iban a salir de aquí. Y, sí, hago muchos... Ah, y ahora mismo hago --si te fijaste-- voy haciendo esquemas. De forma tal que cuando acaba la pieza ya yo sé cómo se hizo.

IE-A: La idea de hacer ese diagrama, o esa ilustración, ¿fue tuya o el museo te propuso que lo hicieras de esa manera?

D. Lind-Ramos: Cuando un museo adquiere una pieza, ellos exigen que tú le des un diagrama de cómo se va a montar. Y más este tipo de cosas.

IE-A: O sea, que ellos te guiaron en ese proceso.

D. Lind-Ramos: No, yo lo hice como... No, ellos me pidieron el documento. Entonces yo contraté a una persona para que me grabara, hice un video montando la pieza que se llama *Vencedor*, que fue la primera. Otra vez, trabajo por series. Son varios vencedores. Y recuerdo que esta asistente vino con su cámara, entonces yo, pieza por pieza iba montando y ella iba registrando, grabando. Ese es otro método. De hecho, estas dos piezas, que recién adquieren estos museos, en su momento, y otra, que es *Con-junto*, voy al lugar para hacer lo mismo. Sí, para yo ir montándolas y que ellos documenten.

IE-A: Exacto, eso te iba preguntar. En la medida que tú vas aprendiendo sobre la marcha y tienes esa capacidad de preveer, si ahora tú hicieras un ensamblaje y no tuviera todavía dueño, y fueras a exhibirlo --siendo tuyo todavía-- en alguna muestra, digamos aquí mismo en Puerto Rico, ¿aprovecharías la ocasión de ese proceso de expresión que acabas de describir es para ti montarla, para que alguien te documente y ya esa pieza cuente con eso?

**[02:40:19]**

D. Lind-Ramos: Sí, estoy considerándolo. Estoy considerándolo, porque precisamente en Puerto Rico me acaban de escribir de una pieza y no he hecho eso, pero es bien fácil de montar y cuando la vayan a exhibir, una institución, pues yo le sugerí a la curadora y ella me dijo: «Fantástico, cuando vayas a montarla, entonces te vamos a documentar». Yo creo que eso funciona muy bien.

IE-A: Y ¿esto ocurrió con las piezas del Whitney o no? Que te documentaran.

D. Lind-Ramos: No. Ah, bueno, ellos estaban documentando en términos generales la acción que se estaba dando. No era...

IE-A: Pero no era esa la finalidad.

D. Lind-Ramos: Eso sí, había una joven, me acuerdo, sacando fotos de cada parte. Ella venía cuando me veía haciendo una cosa. Daba la vuelta.

IE-A: Yo iba a decir, ¿el curador nada más se preocupó? El conservador debe haber puesto, y el registrador, el grito en el cielo cuando tú seguías añadiendo y añadiendo elementos.

D. Lind-Ramos: Fue bien divertido porque yo sentía su preocupación.

IE-A: La tensión.

D. Lind-Ramos: Que siempre me ha pasado. Cuando yo estoy montando, que da la impresión de que no voy a acabar. [Ríen]

IE-A: Pero yo no decía tanto por la conclusión, sino por lo que viene después cuando haya que desmontar eso para volver a montarlo eventualmente, porque--

D. Lind-Ramos: Sí, sí.

IE-A: --ellos no le cogieron miedo a Daniel Lind, adquirieron dos de esas piezas.

D. Lind-Ramos: De hecho, ahora van a exhibir el vencedor --del que te hablé-- que se exhibió en el Whitney, que lo compró Rollins Museum, creo que se llama. Y ahora lo quieren exhibir y yo voy a ir a hacer lo que te dije, para que ellos me graben. Y es una cosa que yo hago con gusto.

IE-A: No, yo iba a decir, eso está estupendo, que te tengan que volar cada vez que van a montar una de tus piezas. Tú vas a recorrer el mundo.

D. Lind-Ramos: No, pues fíjate, yo les ofrezco hacerlo por gusto. O sea, yo inclusive pagar. Porque yo creo que...

IE-A: Tú disfrutas el proceso de construir tus piezas.

D. Lind-Ramos: Sí, y entonces no solamente eso, es que en el proceso yo afinó cosas.

IE-A: Interesante.

D. Lind-Ramos: Sí, como que afinas cosas.

IE-A: Y hablando de esos videos, pienso en que tú alguna vez me dijiste a mí que estabas haciendo una documentación videográfica del modo de cortar el tronco de la palma para dejar constancia de cómo va un --yo le llamo tambores--

D. Lind-Ramos: Sí, son tambores.

IE-A: --uno con relación a otro. ¿Qué suscita esa inquietud de tú grabarte cortando?

D. Lind-Ramos: Bueno, lo que pasa es que esto, ese material también es blando, efímero. En caso de que se vaya a sustituir, pues si uno de alguna manera ilustra cómo se corta, con una máquina de estas, cómo medir el diámetro, que corresponda con el otro... Ese tipo de cosas. Esto es bien fácil. Cómo hacerle un hueco para que haya algún tipo de saliente, de forma tal--

IE-A: Anclaje.

D. Lind-Ramos: --que tú puedas ensamblar encima. Ese tipo de cosas.

IE-A: O sea, que tú estás pensando en que esto se va a tener que sustituir; pues, mejor dejar un registro de cómo se hace para que lo hagan como a mí me gusta. De nuevo, es Daniel Lind supervisando a distancia el proceso. Pero, ¿esto fue una idea tuya o alguna institución te...?

D. Lind-Ramos: [Ríe] No, fue idea mía. Como piden eso, ya yo estoy consciente.

IE-A: Ah, ok.

D. Lind-Ramos: Pues de ahora para abajo... Como te dije, una vez termine esa la documento y ya, salí de eso.

IE-A: Y esa documentación, ¿dónde está? ¿Cómo tú pretendes diseminarla?

D. Lind-Ramos: Esas, las grabaciones, tengo que hablar con la asistente. Porque ella... Yo no tengo capacidad para...

IE-A: Así que tienes asistente; muy bien.

D. Lind-Ramos: No, no. Es una joven exestudiante de Humacao, que fue mi asistente en la oficina.

IE-A: Ok.

D. Lind-Ramos: Entonces, ella es de arte también y conoce de computadoras; todo este tipo de cosas. Creo que hizo un bachillerato en comunicaciones también. Bien capaz. Entonces yo no tengo que estar... Porque yo le envío información a ella y ella la documenta, me organiza. Por ejemplo, cuando me piden fotografías. Hay un libro que se va a hacer ahora de arte del Caribe. Todo eso lo tiene ella, porque yo no tengo tiempo ni tengo la habilidad para eso.

IE-A: Pero qué bueno que cuentas con ese apoyo porque, yo me pregunto, si alguien estuviera interesado en esos videos, ¿cómo los accede?

D. Lind-Ramos: Entonces, hay que hablar con ella; yo no se dónde están. Yo sé que ella me los grabó. Sí. Sí, pero están, me imagino bajo Daniel Lind-Ramos. Ese tipo de cosa.

IE-A: O sea, que tú estarías dispuesto a colocar esto en una base de datos, tipo tu página web.

D. Lind-Ramos: Bueno, no. Yo se la daría a quien adquiriera la pieza.

IE-A: Exacto, por peticiones específicas. Bueno, hablábamos Ángel Santiago y yo, precisamente en torno al tema del material de la palma de coco; todos los derivados de ella que tú utilizas. Y tú también me habías dicho en algún momento --y, de hecho, lo has mencionado aquí ahora-- que tú aceptarías que estos elementos, de tener que sustituirse, fueran sustituidos. Me dijiste: «Siempre que sea una palma, pues adelante. Siempre que sea un coco...» Pero Archie y yo, que es como se le dice también --el apodo de Ángel-- mencionábamos que hay tantas especies de palma, así que suponemos que vas a querer que se respete--

D. Lind-Ramos: Sí, este tipo de palma.

IE-A: --el tipo de palma. También hablamos de que las palmas--

D. Lind-Ramos: Cocotero.

IE-A: --pueden venir de tantos lugares distintos. Pero ya también me comentaste que siempre que sea la palma y la especie de la palma, no te molesta que pueda provenir de otro lugar.

D. Lind-Ramos: Sí, porque son familia.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Bueno, si son especies... Es como la familia, no hay problema. [Ríe]

IE-A: Exacto, son parientes.

D. Lind-Ramos: Son parientes.

IE-A: Y tú así, de esa manera, también haces hincapié en tú interés de ir de lo regional a lo universal.

D. Lind-Ramos: A lo universal, digo, a lo global.

IE-A: A lo global.

D. Lind-Ramos: A lo global, seguro que sí. Porque, vuelvo y repito, usted va por las costas de áreas tropicales y están ahí.

IE-A: Sí y el subtropical, claro. Y bueno, y hablamos también de que hasta en lugares que no lo son se manipulan las condiciones y se pueden, en viveros controlados, crecer muchas cosas.

D. Lind-Ramos: Además, la semilla de la palma viaja muchísimo. Una vez cae en el mar empieza a viajar y crece por allá.

IE-A: Eso es cierto.

D. Lind-Ramos: Y se va para allá y crece por allá.

IE-A: Son viajeras.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Porque el coco flota maravillosamente.

D. Lind-Ramos: Y en términos de la historia, aunque no son naturales de las islas de Cabo Verde, pero se habla de que en términos de su arribo a Puerto Rico tiene que ver, especialmente este tipo de palma, con la colonización; la época de la colonización. Eso es interesante también. A través de África,--

IE-A: Que así llegaron.

D. Lind-Ramos: --pero obviamente no son de allí, necesariamente. Y todo eso está insertado en el escoger este tipo de...

IE-A: Pero mira qué interesante, que a posteriori, hablando de “María a posteriori”, aquí entran en juego, digamos que unos pormenores que tienen que ver, por ejemplo, ahora con la conservación, que le pueden seguir añadiendo significado a tu trabajo de una manera, incluso positiva, en la medida en que tú aceptas que esa palma se pueda sustituir por otra y que de repente lo que se consigue es el tronco de una palma proveniente de otro lugar del mundo, no necesariamente de aquí, de Loíza. Pues eso yo creo que es algo que Daniel Lind ve con buenos ojos. Algo interesante.

D. Lind-Ramos: Sí, si estamos insertados en la aldea global.

IE-A: Exactamente.

D. Lind-Ramos: Si hablamos de aldea global, pues vamos a asumir eso.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Y qué mejor ejemplo de la época que estamos viviendo, cuando hay una pandemia global. Y entonces todos estamos experimentando en el globo. Eso es interesante, digo, si le vas--

IE-A: Exactamente.

D. Lind-Ramos: --a buscar un lado.

IE-A: Sí, verdad. A mal tiempo, buena cara.

D. Lind-Ramos: ¿Cómo nos contaminamos? Por el movimiento de la gente. En la aldea.

IE-A: Sí, se ha dicho muchas veces que si esto hubiera ocurrido en otro momento de la historia en que no nos podíamos desplazar con tanta facilidad, hubiera estado enquistado--

D. Lind-Ramos: Tan sencillo como eso.

IE-A: --ese mal en algún lugar lejano. Pero bueno, no es así y no deja de ser interesante. Hablando del coco, Ángel Santiago, que tiene vasta experiencia con este material, como conservador-restaurador del Museo de Ponce, además, en donde se ha visto expuesto a la práctica de las máscaras --no solo de las de Ponce, sino también de las de Loíza-- él mencionó que él tiene una costumbre de consolidar, siempre y cuando tenga acceso al interior por la parte posterior, porque así se evita que ese material orgánico se vaya desintegrando.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Pero también habló de que en algunas ocasiones se había visto en la necesidad de hacer moldes del coco para vaciarlos luego con un material sintético y acudir entonces o recurrir a la réplica para sustituir. Y yo le dije, «Eso es una pregunta interesante que le puedo hacer a Daniel». ¿Cuál sería la postura de Daniel Lind ante esa alternativa que se plantean algunos conservadores-restauradores?

D. Lind-Ramos: Pues mira, de entrada, en un momento dado, sin tener los recursos económicos, cuando empecé a trabajar con los ensamblajes yo consideré hacer vaciados en bronce. ¿Por qué?

Transcripción de la entrevista a Daniel Lind-Ramos, Artists Documentation Program – 29 de enero de 2021

Video: Lind-Ramos\_máster\_de\_edición\_29-01-21.mov / Número de acceso a la entrevista #: VI2000-020.2021a

No necesariamente apelando a la escultura occidental, sino a la africana. Por ejemplo, los relieves de Benín. La escultura en relieve de Benín. Pero no tenía los medios. Entonces yo en un momento dado pensé, «Bien, lo que voy a hacer es las pencas...» Es decir, objetos sencillos y más vulnerables, «...los hago en vaciados en bronce... » Porque también estoy apelando a ese antepasado en términos de arte, estoy citando.

IE-A: Metal.

D. Lind-Ramos: Estoy citando una manera de hacer escultura. Bronce, obviamente el bronce... En Mesopotamia había bronce.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: La cabeza de Sargón I, ¿te acuerdas? O sea que yo, honestamente, en ese sentido no tendría ningún problema. No tendría ningún problema. Y te estoy hablando de años, no ahora. Que consideré, de hecho, hacer altos relieves pensando también en ese tipo de escultura.

IE-A: Pero aquí hablamos del vaciado para reemplazar un material por otro por motivaciones conservacionistas.

D. Lind-Ramos: Sí, pero en el caso mío sería no para reemplazar. No, y yo lo puedo entender desde ese punto de vista.

[02:50:17]

IE-A: Tú prefieres que sea el coco natural.

D. Lind-Ramos: Bueno, como te dije, son también la circunstancias. Para algunas sí prefiero que sea el coco, pero en términos de ideas, he tenido bocetos donde me hubiese encantado trabajar con el vaciado en bronce, por lo que te dije, en términos de apuntar...

IE-A: Me haces pensar en la cabeza de toro de Picasso. Él hace el ensamblaje utilizando un sillín y un manubrio de bicicleta, pero luego hace un molde y lo vacía en bronce. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Pero fíjate, hay otra intención ahí y yo no tengo ningún problema con eso.

IE-A: Pero quiso conectar con los antiguos griegos, seguramente.

D. Lind-Ramos: ¿Por qué no? O vuelvo otra vez a Mesopotamia con ese famoso rostro.

IE-A: De Sargón. Sí, pero más allá de Sargón, lo que tiene que ver con tus decisiones creativas, cuando ya tenemos el coco natural, que es parte de la pieza, y los conservadores nos enfrentamos a un componente de esa obra que ha llegado a su fin y se tiene que sustituir o restituir, ¿tú aceptarías el que el restaurador hiciera moldes de los cocos orgánicos para traducirlos a un material sintético y reemplazar ese elemento de la pieza por el otro? Esa es la inquietud.

D. Lind-Ramos: Pero es tan sencillo conseguir cocos.

IE-A: Exacto, pensé que me ibas a decir eso. [Ríe]

D. Lind-Ramos: Sí, y buscar un mondador. Tal vez ese sea el problema, el mondador. Yo tengo un video que se llama *Tocones: un ensamblaje en su contexto* y ahí entrevisto a un vecino en Tocones, que era un área donde se mondaba mucho coco. Y ahí está ilustrado cómo él monda el coco. Eso está en una de mis obras, es decir, en un video. Es tan sencillo como buscar a un mondador que te monde los cocos, aparece la cáscara y se pinta como está, y se pone ahí.

IE-A: Pero yo te voy a complicar la respuesta. Algunos de tus cocos están pintados por usted. y tienen la impronta--

D. Lind-Ramos: Ah, bueno.

IE-A: --del pintor y no queremos que esos cocos tengamos que reemplazarlos porque no es tan fácil.

D. Lind-Ramos: Pero entonces, como te dije, que en esa pieza específica, la de 1797, una colaboradora pintó la base de azul. Yo creo que con un diseño de ese coco se puede jugar con...

IE-A: Se puede recrear.

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Ahí estaríamos hablando más de consolidar por la parte posterior y quizás recubrirlos con un barniz, porque se están escamando. A esas piezas la pintura se les está desprendiendo.

D. Lind-Ramos: Se puede pintar toda la superficie con unas cosas que he visto... Es que estaba haciendo esa pieza cuando no habían muchos recursos. Eso se lija y se le puede pasar un... a todo... Ave María, yo tenía ese producto por ahí. Es como una especie de yeso para que se impregne. Que sea como una imprimación. Y después encima se pinta. Y es más duradera.

IE-A: Duradera. Pero si queremos salvar lo que está ahí y que fue realizado como lo pudiste hacer, podríamos, sin embargo, recubrirlos con barniz, ¿estarías de acuerdo en que la restauradora del museo tome esa acción?

D. Lind-Ramos: Sí, sí.

IE-A: Y, ¿tendría que ser el barniz brillante o mate?

D. Lind-Ramos: Sí, brillante.

IE-A: Porque ahora mismo la pintura no tiene gran brillo.

D. Lind-Ramos: Sí, pero si se va a aplicar que sea brillo, porque--

IE-A: Que sea brillante.

D. Lind-Ramos: --consideré pintura de aceite precisamente por el brillo. Otra cosa es que yo puedo documentar hacer uno, mira qué sencillo. Yo cojo una cáscara, la lijo, le paso el yeso, le pinto encima; hago todo el proceso... Los diseños, que son de cierta manera aleatorios, en términos de que tú puedes... Después que aparezcan los colores de la bandera y esas líneas, eso es todo. Si se hace un ejemplo, con ese ejemplo se pueden hacer los demás.

IE-A: Ah, pues eso es algo que puedes planificar.

D. Lind-Ramos: Yo creo que eso lo podemos hacer. Es tan sencillo como buscar la cáscara y hacer uno. Con uno se hacen los demás.

IE-A: Sí, un demo, una demostración para que se pueda entonces replicar.

D. Lind-Ramos: Eso sería una opción.

IE-A: Estamos hablando de materiales orgánicos, sin embargo, tú también utilizas otros que no te provee necesariamente la naturaleza, sino que vienen de los miembros de tu comunidad y que traen consigo una carga importante; sus historias y demás. Si tuviéramos que sustituir alguno de estos objetos porque el grado de deterioro ya lo exige, imagino que no va a ser tan sencillo como reemplazar un coco por otro, el reemplazar un guayo por otro, por mencionar algún ejemplo. Estarías, sin embargo, de acuerdo en que se buscara alguno lo más parecido posible, que tuviera también una historia interesante y se documente entonces el que estuvo previamente --incluida su historia.

D. Lind-Ramos: Esa puede ser una posibilidad. Aquí... Bien, los guayos, ¡wow! En nuestra comunidad los guayos son importantes. Los guayos.

IE-A: Y son casi inmortales; eso no muere.

D. Lind-Ramos: Sí, pero a veces cogen moho.

IE-A: La madera también, hablábamos que en algún momento Doña Emma se planteó sustituirle la madera al suyo.

D. Lind-Ramos: ¿Cómo? ¡Ah!

IE-A: Que antes hablabas de que la madera del guayo se estaba deteriorando y ella pensó sustituirla, o sea que no son necesariamente inmortales. Pero, quizás en ese caso, en donde te importa tanto de quién fue el objeto --la historia que trae consigo-- ¿quizás abrazarías ahí más el deterioro; el envejecimiento de ese objeto con tal de que siga siendo el guayo de Doña Emma?

D. Lind-Ramos: Sí, y luego, al final si no hay alternativa, que se sustituya y se haga la observación.

IE-A: Qué interesante.

D. Lind-Ramos: Y se hace la observación.

IE-A: Bueno, sé que producto de tus preocupaciones por la permanencia de tu trabajo, en el ensamblaje 1797, que sufrió una plaga a su base de tablas de madera, llegaste a hacer una base nueva. Sustituiste aquella por una nueva, que es algo que me interesa mucho. Quería preguntarte también del tipo de pintura que utilizaste ahí, al igual que en los cocos.

D. Lind-Ramos: Esmalte de aceite.

IE-A: ¿Y en los cocos?



D. Lind-Ramos: Esmalte también.

IE-A: Y nos preguntábamos, Ángel Santiago y yo, si habías tomado la precaución, quizás de sellar las otras caras de estas tablas, por el reverso; los laterales...

D. Lind-Ramos: No lo hice, tal vez pensando... Porque yo me tomé el lujo, si se puede decir, de ir a esta tienda especializada en maderas y le dije, «Por favor, véndame estos 2'x 6'; madera tratada». Madera que se supone que... Sí.

IE-A: Fumigada.

D. Lind-Ramos: No, y tratada, que ahí no le penetra... Yo no sé qué pasó ahí. Pagué lo que... Porque esa madera vale cara. Consciente de eso, porque ya yo tengo consciencia de que yo quiero una base de una madera que dure. Pagué por madera tratada y me sorprendió precisamente eso. Entonces no tomé esa precaución porque estoy trabajando con madera tratada.

IE-A: Claro.

D. Lind-Ramos: Y yo, «¡wow!» Ya yo sé que, independientemente de...

IE-A: Pero la base actual que tiene...

D. Lind-Ramos: Esa es la madera tratada.

IE-A: Ah, ok. Pensé que te referías a la original que sufrió.

D. Lind-Ramos: No, no, es que el ataque tenía otras piezas con madera encontrada, que la sustituí. De hecho, hay una que está desmantelada. La primera que expuse en el museo del Arsenal, en la Muestra Nacional, está desmantelada. Está ahí. Que es bien experimental. No, pero esa madera es supuestamente de primera categoría y mira lo que pasó. Pero ya yo sé que en la próxima le hago todo el proceso. Aunque sea tratada, fumigo, inclusive busco veneno. Me estaba diciendo el curador del Guggenheim que hay un tipo de veneno, que usan mucho los artistas en cierto sector de África, porque África es inmenso. Y no se me ocurrió preguntarle por el nombre del veneno.

IE-A: Bueno, pero siempre se le puede preguntar.

D. Lind-Ramos: Sí, le voy a preguntar. Le voy a escribir un email.

IE-A: ¿Y estarías de acuerdo en que esas tablas se traten? O sea, más allá de que sea madera tratada,--

D. Lind-Ramos: Sí, seguro.

IE-A: --se consoliden con un material que las proteja.

D. Lind-Ramos: Sí, señor.

IE-A: En realidad, eso no se ve. No es un aspecto visual.

D. Lind-Ramos: Sí, no hay ningún problema. Siempre y cuando sea transparente, que no atente contra la integridad del color como está.

IE-A: Exacto.

D. Lind-Ramos: Porque, de hecho, y no se ha mencionado, no es cualquier color. Yo voy a tener que hacer unas fórmulas para que sea el color tal. Porque no es lo mismo un azul, que que un azul. Y eso es bien importante.

IE-A: Exacto. Y ese verde allí es muy importante, además, alusivo a la deidad que rescata esa pieza.

D. Lind-Ramos: Por eso, es qué tipo de matiz, qué tipo de valor tonal... Es que esos verdes que están ahí están cuantificados.

IE-A: ¿Quiere decir, calibrados?

D. Lind-Ramos: Que el verde va a regir en cuanto color hay ahí. Y van desde primarios, secundarios, terciarios y grises cromáticos. Y yo recuerdo que en una de esas piezas se me acabó el gris cromático que estaba usando, que tenía un matiz verdoso, y puse otro así. Eso no funciona. O sea, que hay un detalle ahí de color que yo no sé como voy a dar una fórmula para que en caso de que alguien vaya a repintar, por lo menos mezcle de manera inicial el color de forma tal que cuando hagan las mezclas...

IE-A: Sí, pues cuando hablabas de que estarías dispuesto a dejar una especie de video demostrativo para que vuelvan a pintar los cocos, ahí es bien importante lo de la fórmula de color.

D. Lind-Ramos: Sí, sí, una fórmula de color. Eso es importante.

IE-A: Ya lo creo.

D. Lind-Ramos: Inclusive, puede mencionar el tono. ¿Ves esto aquí? Esto es para estas cosas.

IE-A: Que lo veo acá también en los dibujos de “María Madre”, hay una gradación también.

D. Lind-Ramos: Sí, exacto. Entonces yo empiezo... No es cualquier color, yo tengo que calibrar este valor con este tono. Y luego el que va, tiene que haber una diferencia sutil. Da la impresión de que no va a parecer pero va a parecer, o sea dentro de... Tú sabes que hay unas cosas que hay que...

**[03:00:04]**

IE-A: Posibilitan los materiales encontrados, claro está. Pues mira Daniel, hay algo que a mí me fascina en la historia, me atrevo a decir, de la conservación. Y que pude observar en ese ensamblaje de 1797, y me entusiasmó muchísimo. Y es el denominado concepto de la historia material del objeto. Cómo el objeto tiene su vida propia una vez, decíamos antes, sale de las manos del artista. Coge rumbo y pueden pasar tantas cosas que se añaden a lo que es y a las lecturas que haremos de estos objetos. Y en la práctica de la conservación nosotros tenemos también que tomar muy en cuenta esa historia añadida. Y, por ejemplo, en las pencas, que son

parte de 1797, yo observé unos clavos que están, de hecho, corroídos que estaban todavía atravesando, digamos, o perforando la penca, pero no todos ellos estaban cumpliendo la función de anclar la penca a la pared, como es el montaje de esa pieza. Al corroerse el clavo se crea, y esto nos lo explicó Ángel Santiago,--

D. Lind-Ramos: El moho.

IE-A: --una combustión; genera calor. Y eso a su vez quemó, creando un halo oscuro,--

D. Lind-Ramos: Ah, sí. Yo lo he visto. «¡wow!»

IE-A: --la fibra natural de la penca. Y ellos están flotando, muchos de ellos. A mí me interesó mucho porque vi allí la historia de las instalaciones por las cuales ha atravesado esa pieza, sus previas instalaciones. Porque ya no están cumpliendo la función como tal para la cual fueran colocados allí originalmente, desde mi perspectiva, quizás tú me dices: «No, yo los puse allí solo como adorno, nunca estuvieron anclados; la penca a la pared». Pero si hubieran cumplido alguna vez esa función y ahora ya no la cumplen, pero permanecen allí, a sabiendas de que se está generando también este efecto que, podríamos decir, deteriora el material de la penca al estar corroído el clavo, ¿cuál sería tu postura? ¿Tú favorecerías el que se remuevan porque ya no están anclando la pieza a la pared o el que se consolide el clavo y también el área circundante de la fibra de la penca y que permanezcan como evidencia de esa historia que se ha ido sumando a tu pieza consecuencia de todas sus puestas en escena?

D. Lind-Ramos: Por eso te mencioné la figura de Mario Merz, cuando él habla de que las piezas y el material sigue cambiando. Yo no tendría ningún problema en que permaneciera esa huella ahí. Como tú dices, de alguna manera se consolida.

IE-A: Yo favorezco esa decisión.

D. Lind-Ramos: Yo tengo que ver primero esos clavos. Porque a veces yo pongo el clavo simbolizando que se está activando el objeto. Hollywood, en un momento dado, sin entender ese acercamiento espiritual, por ejemplo del vudú, empezó a ver que se ponían alfileres en las muñecas como para hacer el mal. Otra lectura puede ser, es para activar.

IE-A: Más por la línea de la acupuntura, tocar los nervios.

D. Lind-Ramos: Un montón... Sí, activar versus maleficio. Bien interesante eso. Yo tendría que ver esos clavos, porque en un momento dado a mí me gusta ponerlos para el que quiera verlos desde ese punto de vista los vea y el que lo quiera ver como algo que está sosteniendo también. Otra vez la doble lectura.

IE-A: Sí, por eso pensé que mi apreciación no era necesariamente la correcta.

D. Lind-Ramos: No, no...

IE-A: Sobre todo, después de esta conversación que he tenido con usted.

D. Lind-Ramos: Es que la suya es válida también. A eso me refería. O sea, yo pongo el clavo con una intención, tal vez para sostener, que no se caiga. Otra vez, para simbolizar que estas formas

están activas dentro de esta narrativa de defensa del lugar. En este caso, Puerto Rico en el 1797 cuando vienen los ingleses con Abercromby. Tal vez están haciendo las dos cosas a la vez. O tal vez la lectura que tú das... Yo no tengo problema con eso.

IE-A: Ambas cosas serían muy interesantes.

D. Lind-Ramos: Sí, pero tendría que verlos. Me gustaría verlos, fíjate que no recuerdo. Es que uno sigue siendo estas cosas...

IE-A: Yo tomé varias fotos así que se las comparto.

D. Lind-Ramos: Ah, bueno, muy bien.

IE-A: Daniel, Don Daniel, habrá alguna pregunta que no le hice y usted quería que yo le hiciera a usted.

D. Lind-Ramos: Ah, en cuanto a esta pieza, hay un manto. En la parte de atrás hay un manto. ¿Usted vio esta pieza? Es un manto.

IE-A: No la he visto en persona, me estoy rigiendo por ese informe.

D. Lind-Ramos: Pues en la parte de atrás hay un manto que lo hice pintando sobre canvas. Compré un canvas y pinté el manto, me acuerdo que...

IE-A: ¿Y es de color violeta, por casualidad?

D. Lind-Ramos: Sí.

IE-A: Se menciona en el informe, pero como si fuera también un toldo. Usan la palabra *tarp*.

D. Lind-Ramos: No, eso es un canvas pintado. Recuerdo, lo tenía ahí y eso me tomó como dos días, porque eso era punto, punto, punto...

IE-A: Sí, son marrones, blancos y azules los puntos.

D. Lind-Ramos: Equelecuá.

IE-A: Pero ahí no hay problema porque eso es un canvas que tiene una imprimación y tradicionalmente eso protege bastante.

D. Lind-Ramos: Pero ahí también hay cinta y hay yute creando como una especie de ruedo.

IE-A: Sí o borde.

D. Lind-Ramos: Sí, seguro, aquí.

IE-A: Y ¿cómo ahderiste esas distintas telas?

D. Lind-Ramos: Pues lo mismo, yo cogí todo esto y lo hilvané, como te mencioné, ¿recuerdas? Lo acomodé bien chévere y después, tenía una compañera en ese momento que su madre era costurera, entonces ella aprendió a coser y era bien sencillo, yo le ponía el aparato así. [Ríe] Porque era grande. Yo voy rodando y ella va...--

IE-A: Tiene que haber sido...

D. Lind-Ramos: --hasta completarlo. Pero a mí me gusta, más que otra cosa, citar la costura para citar a mis antepasados.

IE-A: Yo creo mucho en la premisa de que valorando primero lo propio es que mejor se puede valorar y apreciar lo demás.

D. Lind-Ramos: Seguro. Si tú vives en una gran ciudad, esa es tu experiencia de vida y tú vas a crear desde esa experiencia de vida. No hay ningún problema con eso.

IE-A: Y no dudar de que pueda traducirse en un lenguaje universal, que es lo que ha pasado con tu obra.

D. Lind-Ramos: Sí, porque al final es un... Somos personas en este sitio con unas experiencias y reaccionando a unos estímulos y dando respuestas a ese estímulo, los que sean. Políticos, económicos, culturales, etcétera. Y tú vas a otro lugar, y hacen exactamente lo mismo, lo único es que están allá. Y el color local, que es ese conjunto de expresiones del lugar, pues va a ser otro. Pero en esencia, qué somos. Seres humanos. Entonces compartiendo con los demás esa experiencia. Y yo creo que si algo tiene el arte contemporáneo --es lindo, bello, hermoso-- es eso. Cómo nos enteramos del otro, de los demás, desde el punto de vista del arte, y sin que estas expresiones dejen de ser de ahí. Nos las gozamos. Porque ahora hay tanto acceso a la imagen. Lo que está pasando en Singapur, lo que está pasando en Johannesburgo, lo que está pasando en Haití, lo que está pasando en San Juan, lo que está pasando en Colobó. O sea, hay acceso, entonces nos sentimos más cerca. Qué se yo, no sé. Así lo veo yo.

IE- A.: Y es menos jerarquizante.

D. Lind: Es más horizontal. Exactamente.

IE- A.: Cuando solo se podía ver una cosa se pensaba que eso era lo único o lo más importante.

D. Lind: Exactamente. Entonces, no solamente eso, sino que también eso servía de punto de referencia. Entonces en eso que nos venden, pues eso era lo que hay que hacer.

IE- A.: Claro, Occidente.

D. Lind: Porque eso es lo que es importante. «Porque eso es lo importante. Mira lo que se publica, lo que aparece escrito.» La palabra escrita, ¿te acuerdas? El poder de la palabra escrita. Lo que está escrito es lo que vale.

IE- A.: Sí, la historia oficial es otra cosa que tú has problematizado con tu trabajo.

D. Lind: Sí, sí.

IE- A.: Ir a la historia no oficial.

D. Lind: Sí, entonces en el proceso tal vez corrigiendo cosas. Simplemente con plantearlas.

IE- A.: Claro.

D. Lind: O sea, con plantearlas.

IE- A.: Hacerlas visibles, claro.

D. Lind: Con la mentira del arte. A veces la mentira del arte dice más verdades. [Ríen]

IE- A.: Ha sido un verdadero honor y un placer.

D. Lind: El honor ha sido mío.

**[03:08:18]**

**[FINALIZA LA ENTREVISTA]**



**Artists Documentation Program  
Video Interview Transcript**

**January 29, 2021**

**Interviewed by:  
Irene Esteves-Amador, Ph.D,  
Artists Documentation Program Fellow**

**Video: | Total Run Time: **XX:XX:XX**  
Location: Lind-Ramos Studio, Loíza, Puerto Rico**

Interview copyright © 2021 Whitney Museum of American Art. All rights reserved.  
All works of art by Daniel Lind-Ramos used by permission.

This interview is part of the Artists Documentation Program, a collaboration of the Menil Collection and the Whitney Museum of American Art.

The Artists Documentation Program has been generously supported by  
The Andrew W. Mellon Foundation.

## **About the Artists Documentation Program**

Throughout the twentieth and twenty-first centuries, artists have experimented with an unprecedented range of new materials and technologies. The conceptual concerns underlying much of contemporary art render its conservation more complex than simply arresting physical change. As such, the artist's voice is essential to future conservation and presentation of his or her work.

In 1990, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection for Carol Mancusi-Ungaro, then Chief Conservator, to establish the Artists Documentation Program (ADP). Since that time, the ADP has recorded artists speaking candidly with conservators in front of their works. These engaging and informative interviews capture artists' attitudes toward the aging of their art and those aspects of its preservation that are of paramount importance to them.

The ADP has recorded interviews with such important artists as Frank Stella, Jasper Johns, and Cy Twombly. Originally designed for use by conservators and scholars at the Menil, the ADP has begun to appeal to a broader audience outside the Menil, and the collection has grown to include interviews from two partner institutions: the Whitney Museum of American Art and the Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums. In 2009, The Andrew W. Mellon Foundation awarded a grant to the Menil Collection to establish the ADP Archive, formalizing the multi-institutional partnership and making ADP interviews more widely available to researchers.

## **Acceptable Use**

All uses of this transcript are covered by a legal agreement between the Menil Collection and Daniel Lind-Ramos.

This interview is made available for non-commercial research purposes only and may not be duplicated or distributed without express written permission from:

**ADP Archive**  
**Menil Archives, The Menil Collection**  
**1511 Branard Street**  
**Houston, TX 77006**  
**[adparchive@menil.org](mailto:adparchive@menil.org)**



**[INTERVIEW STARTS]**

**[00:00:00]**

IE-A: Hi, Daniel Lind.

D. Lind-Ramos: Hi.

IE-A: We are in the studio of Puerto Rican artist, Daniel Lind-Ramos. We are specifically in the town of Loíza, Puerto Rico, in the Medianía Alta neighborhood, in the Colobó sector. Today is January 29 of 2021 and this dialogue that we're having today with Mr. Lind-Ramos is part of the Artists Documentation Program of the Menil Collection and the Whitney Museum in New York. I am Dr. Irene Esteves-Amador. I would like to thank the master, Daniel Lind, for receiving us and for his willingness to have this conversation that seeks to shed light on the technical particularities of his artwork in order to ensure its correct conservation. We're in your, or... Do you mind if I address you as "tú"? To begin with, Daniel, I would like to refer to this place. I know this has been your creative space for several decades now. As we said before, it's a studio in the place where you were born, where you grew up, and where you have remained. I was thinking that this place hasn't always been the same. Because in 1989, to be more precise, our island suffered the beating of a, not unimportant, hurricane. If I am not mistaken, it was category 3. It was called Hugo and those of us who lived through it, remember it well. That atmospheric phenomenon destroyed what was then your studio, a structure built with other materials. As a consequence, you had to rebuild it. In fact, around that time, in the 90's, you began to open your painting to other possibilities. You began to experiment with the three-dimensional object that you incorporate to the artwork to make it a kind of hybrid or "combine". Today we think, mostly of another hurricane which is closer and the one that hit us hardest. That is María, a category 5 hurricane that devastated us in 2017. I dare to say that in the case of Hugo, the physical structure of your creative space is reinforced, while with María the framework of your artwork is reinforced in terms of form and content. You're almost entirely dedicated to assemblage, to the three-dimensional object. We have with us today some works in progress that, in fact, are part of a series that bears the name of *Maria-Maria*, alluding precisely to the hurricane. I wanted to invite you to tell us a little bit about what you're working on now.

D. Lind-Ramos: Starting with the first thing you mentioned, that, I'd like to talk about. Specifically of studios I've had here. The first one, as I mentioned, I built from the stalks of the coconut palm. As a child, obviously. And, obviously those fragile materials didn't last. Then, looking for stronger material, I built it out of zinc sheets, but it was very hot. I made some money as I started

to sell paintings, and I built one with this concept you see here, similar lighting but just one level. While in Paris with an Arana Foundation scholarship, Hurricane Hugo passed and, literally, swept it all away and left nothing. Even the mango tree that was nearby disappeared. Then, I posed the alternative that evidently, hurricanes visit us annually. They're recurrent, we live with them, we have to harmonize with them. I had already made some sales and invested that in building this studio, already thinking about a hurricane. But even doing that, didn't stop María from knocking down the gate when it hit us. I had a year's work of assemblages. Thank God, I took precautions. Some of the knowledge we have regarding hurricanes is to protect the front with panels. Even when the gate gave in, it was tied with chains. It fell but kept the wind from coming in and knocking down the assemblages. Still, water came through here, soaked one of a series of drawings and left it practically ruined. That's been my hurricane experience in relation to my studios. You asked about the artistic process.

IE-A: Since we're in the studio, what are you working on? I can tell there's a lot going on here.

D. Lind-Ramos: Yes, works in progress.

IE-A: And it's no coincidence that some have to do, precisely with Hurricane María.

D. Lind-Ramos: Even before María I was focusing on the hurricane theme. In fact, there's a piece called *Huracán de julio*, which is in a university museum in the US. I don't remember which one. *Huracán de julio* conjures the activities, the rejoicing of the Loíza festival that happens in July and, after the celebration, hurricane season begins. It's hurricane season already, but the worst part is yet to come.

IE-A: Exactly.

D. Lind-Ramos: So, from that festive hurricane we pass on to the other. I didn't start working with the hurricane theme with María. It's always interested me. It's an experience for us all in the Antilles and other places. It's not the first. After María... I didn't feel Hugo directly as I was in Paris. But, indirectly I did because it knocked down my studio. But María was a sublime and terrible experience, as I told you. That thing of experiencing the force of nature... That's a romantic approach, representing the sublime in nature, but then there's the terrible part. So, I started the big María there, the one you saw. I'm still working on it. It started from an object I found. When I went out of the house, I stepped into water, everything was flooded. The first object I found came to me. I take it. I didn't know... I knew it would be related to the experience. So, I started it. The second piece, the one in the Whitney Museum, emerged the same way. I had done many sketches related to María. I'm talking about... completely filled notebooks.

IE-A: What was the first object you recovered?

D. Lind-Ramos: The propeller you see there.

IE-A: I'm seeing the blades.

D. Lind-Ramos: It was in the water then. Regardless of whether it comes from a car's engine, it's in the water. So, I remembered a boat's propeller.

IE-A: The same icon used to represent hurricanes in the map.

D. Lind-Ramos: All that. Exactly. The spinning thing.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: The wind. So, I started, as I said, a series. The one over there is the third piece. That one has to do with post María. What happens after María. After the sublime experience, there's the terrible one. Not only the destructiveness of winds and floods, but what happens afterwards in terms of living. There's no electricity, no water, there's no access. The total debacle, the catastrophe. And I've experienced that, we've experienced it before María. The hurricane comes, it devastates, we organize and work with the essential. That essential knowledge somehow helps us to face the situation. For example, cooking with fire. How many people we saw washing clothes with the washboard. And looking for fruits like coconuts. We went back to cooking with coconuts because so many had fallen. So, the third María, is like the post María. It has to do with the representation through objects, of the knowledge that helped us and will continue to help us survive in many ways after a catastrophe. Like the recurring hurricanes, that annually pass through the region.

**[00:11:16]**

IE-A: Of the three, this one incorporates more culinary elements.

D. Lind-Ramos: Yes, because it was fascinating. I love it because I grew up... Right here there was a wood stove. Before building the studio, I remembered grandma's wood stove. There was a "burén", and it's still there. There were blocks under the "burén". There was firewood. Then you ate from the sea, that's why you see--

IE-A: Yes, I see the fishing net.

D. Lind-Ramos: --the fishing net. So, the image makes reference to all those tools, all the materials that have to do with activity around the stove, with food. Then, on the upper part, it refers to ancestry. It's as if she also brought in the headdress, all that ancestral wisdom. The "higüera" you see there. Can you see it?

IE-A: Yes, I do.

D. Lind-Ramos: It also points to the pre-Columbian past in Puerto Rico. The "dita" is associated with the indigenous people in Puerto Rico. And here in Loíza, specially, grandma, used the "dita". In fact, I've thought of naming her "Afro-Dita". It's as if she were "María / Afro-Dita"

IE-A: From Aphrodite.

D. Lind-Ramos: Then there's afro and pre-Columbian wisdom. In Loíza this is very interesting. As we mentioned, for example, the use of the "burén". It's known that the indigenous people had clay "burenes".

IE-A: Made of clay.

D. Lind-Ramos: Then, metal "burenes" were used.

IE-A: With the "topias".

D. Lind-Ramos: Exactly.

IE-A: Instead of blocks, "topias" were used.

D. Lind-Ramos: All of that was taking place in that image.

IE-A: It's the syncretism that permeates your work. It's intrinsic to the place where you come from.

D. Lind-Ramos: Well, there's really nothing pure. Practically all knowledge can be said to be syncretic, as we are always contributing or touching other knowledge. As I said, there's a series of sketches, quite a few, based on that hurricane experience. And it occurs to me to mention a title. I like to play with titles. It won't be the definitive title. "María a posteriori", because after that experience with the terrible and the sublime in the hurricane, the destructive force, but also the overpowering one, when you hear that force of nature, what happens afterward? There's no electricity. There's no water. Fallen trees. There's no way to reach places to look for food. Then you turn to that ancestral knowledge, the knowledge related to the stove. Then it's a María of the wood stove or María a posteriori. Here you see elements that have to do with the kitchen, the ones we turn to when we have to return to the essence, the beginning.

IE-A: The essence.

D. Lind-Ramos: Right here grandma had a wood stove. On Saturdays, I remember, part of the community got together around the stove to talk and, from time to time, grandma would serve food from the stove. I started thinking of, how after the hurricane's lashing and its catastrophic consequences, we return to that. To products from the sea. Coconut products, always coconut... And how this knowledge, like a protective Virgin, helped with our subsistence, specifically, food.

IE-A: You mentioned before the coconut peeler, and I understand that's the instrument.

D. Lind-Ramos: That's one of the stakes, it's a metal one, to peel coconuts. This is the effect. Coconut, in those circumstances, after María, well... We used it a lot.

IE-A: Would this also represent the fallen, what was lost?

D. Lind-Ramos: Not so much as in the big María, where the coconut, in some way, represents the effects of the hurricane in nature, and also the hurricane's victims. Here, its effect is a tool within the context of the knowledge. How this knowledge still aids us when electricity disappears. That's why there's an obsolete electrical cable.

IE-A: And there's a rounded-up, satin ribbon in the back with a grayish color.

D. Lind-Ramos: That's because the ribbon invokes tradition, in terms of its use in the festival's costumes. But there, formally speaking, it could suggest the color of smoke.

IE-A: From the stove, of course.

D. Lind-Ramos: Then, it's combined with the orange.

IE-A: You've evoked the flame before using orange textiles.

D. Lind-Ramos: Visual equivalences. I like that. Some equivalences. They also work in terms of form. In formal terms, the harmony of color. All those things are there. All those things are happening.

IE-A: And it's a very organic line. And talking about the festival, I understand that that textile with its sequins is allusive to it. It's very present here too.

D. Lind-Ramos: It refers to the costumes in general and specifically to the use of this fabric in the masquerade. I like combining those materials. From the very...

IE-A: The textures and colors. And this element you added here?

D. Lind-Ramos: Water.

IE-A: The pipe.

D. Lind-Ramos: Water. Where there's fire you need the complement. In this case, water. Again, I repeat, it's relative.

IE-A: And this is a material that we find in the assemblage *1797*, the nylon rope.

D. Lind-Ramos: Yes, because I always like to incorporate materials that have to do with actuality and when I go to that store, the name can't be mentioned, I'm fascinated with the ropes. Once in a while, to create a retinal effect, in terms of the blue, for example, I incorporate that object. The rope. But also, if we talk about an ancestral figure, it's also related to the fertile. The rope, in certain cultures, the way it is incorporated, can speak or point towards fertility. To what extent this figure represents it.

IE-A: One thinks of the umbilical cord.

D. Lind-Ramos: Yes, we want to let the form itself evoke.

IE-A: This cauldron has a lot of history. This is a cauldron that my collaborator brought me because he knows I constantly use them. This is an example. “Daniel, I have a cauldron. My mother used it.” And he told me his mother's story.

IE-A: They're cured. We say "curaditos". They're the best.

D. Lind-Ramos: Then, I said “Mother...” look at the figure here.

IE-A: You incorporate the mother.

D. Lind-Ramos: Or the grandmother. We're talking about a woman that is already an ancestor. She's no longer with us. We continue and arrive at the "dita". If we talk about ancestral wisdom in Puerto Rico, the knowledge of the pre-Columbian inhabitants has to be there. More so in Loíza.

IE-A: That board that's underneath, did it go through any process?

D. Lind-Ramos: That board is very important because one of the best cooks of Loíza that also sells meals, uses it to prepare the dough or used to prepare the cooking dough. What do you think?

IE-A: Fritters.

D. Lind-Ramos: The same with the "burén". The "burenes". On that board he prepares the dough for the tortillas. Prepared. Hence the importance in relation to.

IE-A: Everything connects. I am surprised that the neighbors are willing to exchange their cured cauldrons, which are the good ones, for new ones that you bring them. That's a weak business.

D. Lind-Ramos: But in this case it is or was his mother's cauldron, the person who brings me... When I find a very heavy object, I call him. He has a truck, we load it in, and he brings it to me. That's my collaborator. As he has seen that I work with these things, he said, “I have a cauldron there”, and told me the cauldron's story. “It belonged to my mother and we did this and that”, and he brought it. Then, from this post María, I start using the cauldron.

IE-A: That cauldron has a huge handle.

D. Lind-Ramos: If you look closely it's the centrifugal thing.

IE-A: Again. The way you manipulated the nylon rope makes it look tidied up. Something that Ángel Santiago and I mentioned in that interview is that this material is very prone to react to light and the color fades.

D. Lind-Ramos: What do you mean?

IE-A: The nylon rope. You said that color here is important. If it were to fade I understand you'd want it replaced.

D. Lind-Ramos: Something learned is the following, as I've already seen over the years what happens to it. As you can see, this is not finished. This is assembled.

IE-A: It's in process.

D. Lind-Ramos: It has to be refined. There's a refining phase which I love. It's the last one, when I start to... What I do is the following. As this is harmonized in blue, first, I give everything a polymer coat to seal the material and then give it a blue transparency. Regardless of the fact that the color below is fading, it will still remain and that transparency in acrylic blue won't look bad. I've already seen what happens to it.

**[00:21:28]**

IE-A: You definitely want to preserve that blue hue.

D. Lind-Ramos: At least the shade.

IE-A: It's very important.

D. Lind-Ramos: Since what I am interested in is its harmony with the ruling color, which is blue, I give it that transparency in acrylic and it lasts long enough. Regardless of what's happening underneath, it lasts long enough and the hue remains. For example, I varnished here. I don't know if you can see it, this has a varnish with blue. Remember I mentioned that the gloss shade is yellow.

IE-A: I understand.

D. Lind-Ramos: And this one is bluish. When I see them in the store I say, "this is for such..." and I get the blue, "and this yellow is for such".

IE-A: How long has this been in process? It's been a while.

D. Lind-Ramos: When you came before you didn't see it like this. You don't remember. You saw it.

IE-A: I did, but it wasn't that finished.

D. Lind-Ramos: I'm still working. It's what I said.

IE-A: But I think this goes back a long way before I came here, to the studio.

D. Lind-Ramos: Of course. The image, the idea, I have it and had sketched it. Then I continue working on it. That's how it goes. I look at it and draw.

IE-A: You live with her.

D. Lind-Ramos: That's what's fascinating. Now I'm working on the back side.

IE-A: Will you paint the base?

D. Lind-Ramos: I like it the way it is.

IE-A: I'm thinking of some of your other bases.

D. Lind-Ramos: Look at the adhesive tape here. That's just to see the color. That doesn't go there. Maybe I'll paint.

IE-A: I understand. The border.

D. Lind-Ramos: It's playing with it. You were going to say something?

IE-A: Yes, you work with thematic series and we're here in front of a series, in process, that of *Maria-Maria*. I wonder if you long to see them altogether someday in the same space.

D. Lind-Ramos: That would be interesting. Because look right here...

IE-A: You even work respecting the order in which they emerged in your mind. Like in a concert, that orchestra should come together sometime.

D. Lind-Ramos: There's one that's sitting. Terrible, it's the terrible one. In fact, there are pre-Columbian images, because the hurricane experience in the Antilles, as you know, has always been there. Our pre-Columbian ancestors --here before Columbus-- recorded that experience with images.

IE-A: The mythology, if it can be called that way, of our pre-Columbian ancestors was matriarchal.

D. Lind-Ramos: And I think I spoke to you at one point.

IE-A: These deities inspired by nature and its phenomena, the devastating ones were female.

D. Lind-Ramos: I think they called her Guabancex. I have to correct myself. Guabancex. When I started the series, I was very aware of that, of the name given to this by the inhabitants before Columbus' arrival. Revise it. It's very interesting.

IE-A: I will.

D. Lind-Ramos: Another emissary was the rain. Then she came. Destruction. Here, I'm playing with the post-passage of María and what we faced. Among other things, turning to the ancestral



knowledge to adapt to those circumstances where there's no electricity, no water, no access to. We can't communicate. So, this is, "what are we going to do? Well, we'll survive together". "And we'll resort to what?" To that important knowledge. It's part of the community. That's what the third María generates. I'm trying to make them in order. The order in which I designed them and reacted to that moment, and are registered in these sketches. I'm trying to keep up with that rhythm.

IE-A: Yet, you said the Whitney one is the second one and you finished it first.

D. Lind-Ramos: Because I start them, for example, this is the first one and I haven't finished, but then the thing about making them... I like to follow the rhythm of the sketches. Finishing them, well, that's another thing, another rhythm, another feeling. Sometimes I need an object and can't find it. I have to make them and, how long does that take me?

IE-A: What you're telling me is that to start the piece you respect the order in which these ideas come to your mind and the sketches were made. But may finish--

D. Lind-Ramos: It's not so much respecting.

IE-A: --one before the other--

D. Lind-Ramos: Sure, that would be--

IE-A: --regardless of the order.

D. Lind-Ramos: --very limiting. I believe in systems but flexible ones. There always has to be space for freedom. I like it. It's fun, like remembering. You go to those primal sketches and it's fascinating to go through the process of looking.

IE-A: You're looking at yourself and you recognize yourself in it.

D. Lind-Ramos: And not only that but somehow recreating that experience.

IE-A: So, this, the first María, goes back to 2017.

D. Lind-Ramos: Yes, with recovering that object, the work begins there.

IE-A: That's the beginning.

D. Lind-Ramos: There is a conceptual issue there. I was clear that it was going to be something related to the hurricane. It's not something random. It's not a coincidence. I said, "I'll make something with this related to this experience".

IE-A: But this series is not limited to three.

D. Lind-Ramos: No, there's many more. So many, that I don't even want to give you a number.

IE-A: So, there are those many others sketched in notebooks.

D. Lind-Ramos: In sketches, I have many. In fact, I've lost three notebooks.

IE-A: Oh, lost.

D. Lind-Ramos: Of many, of all of them, I've lost three full of sketches related to this series.

IE-A: And what does that mean to Daniel Lind, having lost those?

D. Lind-Ramos: You have to let things go. At first, I was frustrated. It's frustrating. I've learned to harmonize myself with certain things and among them, let them go. Because, I can't stop there.

IE-A: You have to appeal to your memory to remember what was in them.

D. Lind-Ramos: No, what I do is not to remember. I don't want to remember those notebooks.

IE-A: You let go. So, in your creative process you go hand in hand with your drawings. It's not an exercise that you do to break the ice and then let go of that and continue, you like to refer to your notes consistently.

D. Lind-Ramos: Yes, when I go back to the sketch, already with recent experiences, in a way, they affect the idea. And that's fascinating. Then you keep refining, polishing to ultimately get to the essence. That is, to try to say the minimum; the maximum with the minimum. You have to be constantly playing with the object, in formal terms, in conceptual terms --true, yes-- in terms of the object's history, how it fits. It's a very organic process.

IE-A: I even see a parallelism between your creative process and mine as a historian, and I never thought I'd find those convergences with a visual artist. How interesting. You go back to your notes and look at them with different eyes and you're adding, refining, and taking away, and so on. So, how interesting.

D. Lind-Ramos: And besides, drawing, among its uses, that thing of having an idea and quickly registering it with a simple and important instrument such as a pencil, for example. It's wonderful. I find that fascinating, you have an idea and so it doesn't go away, because ideas sometimes come, stay for a little while and then they go away.

IE-A: That's why they're called notes.

D. Lind-Ramos: Notes, yes.

IE-A: You have to note down fast before... You've highlighted the immediacy of the sketch at other times, it's something that appeals to you a lot. So, Daniel, I'd like to refer now to a figure I know is very important in your career. Looking at the space in which we find ourselves which has its windows, an anecdote of this Puerto Rican artist comes to mind that, in fact, I share with

my students because I find it endearing. I'm referring to Félix Bonilla Norat, who was a professor at the University of Puerto Rico, where you studied your BA, and one of your first teachers, in the formal sense of the word. Some people who were in those classrooms say that Professor Bonilla Norat sometimes surprised them by entering through the window, instead of the door. To provoke surprise in his students, but also to generate a change in the class dynamics. Bonilla Norat, perhaps one of the Puerto Rican artists best trained in the European tradition. He was in France and Italy. A highly cultured man who has another fascinating story, which not many people know. He was the only Latino to be part of the Monuments Men in the context of World War II. Also, in that context, he came to occupy an important position in the Louvre Museum on an interim basis. In an interview, which I did as part of this documentation of your work, with Diógenes Ballester, your friend and colleague, he said that he understands that he even became the interim director of the Louvre, which is no mean feat. Talking about those disruptions that he deliberately provoked, the change he pursued, I wanted to ask you, how did your notions of art change under the tutelage of master Bonilla Norat?

[00:31:29]

D. Lind-Ramos: Well, I'm interested in sports. In fact, I played superior baseball. I participated in important basketball leagues. But I also remember that I spent time drawing and painting. And practically, my school teachers chose my career. I remember, I don't know what age, it was grade school, I participated in a contest given by El Imparcial.

IE-A: You won.

D. Lind-Ramos: They gave two dollars for a prize for us, two dollars. I participated and won a prize. And the school teachers, "Oh, this!" I became the artist then. In high school too. In high school I was much more immersed in painting, drawing, etc. So, undecided in my senior year, a professor, a teacher told me, "You're going to the University of Puerto Rico. You'll take the test, enter the University of Puerto Rico and you're going to study art". The orientation, because a young man... In fact, I was even considering volunteering for Vietnam. And I'm talking about '69 during the Tet Offensive I think it was, historians correct me, then it was... He was a Vietnam vet and he says to me, "No, you go and take the test". And I found myself in the University. "Wait, what am I going to do here?" The first time I went to the class of Félix Bonilla Norat, thinking of painting, because that's what I did, paint and draw. And I carved masks because both, my uncle, Luis Ramos and my mother were artisans. So, I made things with masks. I also drew on the walls. So, I go to Bonilla Norat's class and the first thing he says to us --looking at me-- "So, you're entering the priesthood of painting". The priesthood of painting! Wait, I associate priesthood with priests, with...

IE-A: Celibacy.

D. Lind-Ramos: What he meant was, if you're getting into this, you have to do it with that discipline. The first assignment,--

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: --starting from what you say, he asks us to make a piece related to our personal imprint. "How do you want to project yourselves in time?" Personal imprint. I said, "Damn!" I remember, and since then I've been working from experiences, "Well, we boil a lot of land crab here". I started making this type of masks that were part of my experience, with my hands --the imprint-- and land crabs came out as masks. I said, "Well..." I didn't know. Shyly, I take it to him. I remember his words, "The ancestor follows you". He took the pieces and, he had a panel where he'd place artworks from students that were interesting. He had everyone's. He took mine and placed them. It was very significant for me. I came with the notion that art had to be naturalist, in terms of painting, you praise the ones that recreate things as they are. I made something experimental based on my experience and this man explains why it's important and places it there. And I, "Wow!" From that moment on, I developed an experimental attitude. Not from painting as I then got into the problem of light, of luminosity and color because Félix Bonilla Norat, among many things, gave us very rigorous color exercises. In fact, he had these panels that opened like this. 4'x 8' panels with color exercises done by him. In other words, he was the example. One opened those panels and it was incredible, the quantity of hues to the right, to the left, up and down. I got very interested and started to study color in depth. It was almost obsessive. I managed to create a kind of luminosity in painting. In fact, he encouraged me to continue investigating that, even if I was still working figuratively. But in terms of narrative, with, again, a relative take on my experience, because there was something in me that said that, to say something, it'd have to do with something I knew. But that thing about him coming through the window...

IE-A: You experienced it? Did you see him sometime?

D. Lind-Ramos: No, but it was talked about. Now I realize that what he wanted was to activate the right side of our brain. He found us much too logical, too rational. For example, I come from Loíza and I want to paint the human figure a certain way. Then, he did things to get you out of your brain's left side and place you on the right side. When we understood, that's what we expected. It was stimulating. I'm talking about activating the icebreaker. They're icebreaking activities--

IE-A: Exactly.

D. Lind-Ramos: --to place us in a more relaxed, visual state.

IE-A: I find it interesting that him being an artist and an academic, a professor, who came, as we could say, from a quite traditionalist formation, how he also embraced experimentation. Talking about the two sides of the brain, that other side then of the binomial of art. And I know, because you've stated it before, that he also exposed you to the arte povera phenomenon. Though, in your beginnings, for a long time in your career, you devoted yourself, speaking of the priesthood of painting, to the pictorial medium in a consistent and even, let's say, purist way, the seed was placed there by Félix Bonilla when he opened your eyes and your mind to this practice called the practice of arte povera. I think, and I'm not the only one, that Daniel Lind is a reactionary artist. Reactionary in that he reacts to immediacy, but also questions not only the immediate, but also the past. Referring again to the *Maria-Maria* series, you were telling me the other day that, even before the hurricane hit us, when you knew that it bore the name of María you began to react to

that, to question it, to ironize the fact that a destructive force could bear the name of that protective mother, according to Christian and Catholic tradition. Is Daniel Lind also challenging, questioning in some way, ironizing the fact that a practice that has been so rich for him --the appropriated object-- which is a discarded, humble object, that he elevates to the level of art, is also a bit challenging the name given to a practice that contrary to poor is extremely enriching?

D. Lind-Ramos: Well, there's a certain radicalism. I like the word radicalism. Félix Bonilla Norat exposed us to what he considered the 20 pictorial situations. What do you think?

IE-A: Interesting.

D. Lind-Ramos: 20 pictorial situations, and the mare, which was the search for life and things, the woman. I think there was another one. The mare, the woman, I have one left that has the still life. For example, he exposed us to play with elements. Play with the dot. The dot being an element. To play with the line. To play with texture. And he'd go on. And then he exposed us to art history, up to contemporary art. And there were assignments there to, and many of them. When he talked about arte povera, it's the first time I hear the word in the context of art. He explained that it was creating images with material not destined for the creation of artwork, but poor material. And it can include anything. I was very interested in that. It was the 70's, '72 maybe. We did the assignment. We exposed ourselves to arte povera. Then we saw pieces by Mario Merz, for example. I think Germano Celant was the theorist. There's information I don't remember. We were interested and did arte povera exercises. We found things looking for meaning from there. If there's something I learned, don't know about the rest, is that everything has the possibility to create images and meaning from... Since then I've seen the possibility in everything. I can tell you that for me, a tube of pigment is, perhaps, as important as finding a cauldron to build an image. I'd say that that seed, the exposure we had, and I had with master Félix Bonilla Norat, was always there. Because I went deeper into painting and I remember I became a slave to the process. Painting a piece like, what was it called, *El bautizo*, took one year and three months, and I painted on a wall that was here in the studio, pre-Hugo.

IE-A: That was in the nineties. Was it pre-Hugo? I thought it was from early nineties.

[00:42:23]

D. Lind-Ramos: I have to check because I remember I started using eyeglasses. I came in one day and said, "I'm not seeing things right".

IE-A: You were forty, then.

D. Lind-Ramos: That's what I'm trying to--

IE-A: Do the math.

D. Lind-Ramos: --find out. The thing is I did the sketches first, studied each figure, then reduced them, so that I could pose my color theory in that figure. When I reached that figurative synthesis, I'd work with color and make formulas. I spent a lot of time making formulas, writing them down,

to then prepare the colors in... I used to buy car windows, those were my palettes, and spent time...

IE-A: And it was consistently oil.

D. Lind-Ramos: Yes. I spent weeks and weeks preparing the color to then start painting. The floor was practically surrounded and filled with palettes. I had the paint here. I already knew. Sometimes, in an area where I prepared six colors, I would only use a shade but it had to be there. It was part of the theory process. Production then was slow. Very slow! To achieve luminosity, I think I showed you a giclée print in the other studio--

IE-A: Yes, a giclée.

D. Lind-Ramos: --even like that you see the light. I used to paint the surface 3 times. That is, first, the *imprimatura*, second, the basic colors and then I worked with that. And there came a time when I said, "Damn!". Yes, I did the pieces. But it was tremendous and I became a slave to the system. In fact, when I tried to take shortcuts, I didn't get what I wanted and said, "No, I have to keep doing it like this". Then, it's like the system tires out and it's pointing to other things. The object gradually began to appear and I saw possibilities in the palettes because there was color. There's a piece that's called and I don't know where it is, *Viaje a la fertilidad*, the painted image appears, the painting as object, the painting becomes an object within a system, the painting as the main object and then surrounded by the palettes. The correspondence was fascinating. Then I searched or found objects and placed them around it. It's also responding to experiences I had in the sector, in the neighborhood, where you went to the houses, and not only were there entire walls full of magazine pages, like collages,--

IE-A: I grew up with that.

D. Lind-Ramos: --but there were also objects placed in a certain way, there were even small altars.

IE-A: Altars.

D. Lind-Ramos: All that experience, starting from that hand with the land crabs, I already saw that, wow, here's everything! I can say from here and play with form. That's where the object begins. Incorporating the palettes with the painted image and adding other related objects, but they also have to do with the community experience or any other memory. And I go on like that until the painting as an object narrows and the object takes more prominence. And there comes a moment when there's no painting and the object remains. So, it's been a process. But, always thinking about color.

IE-A: Yes, because sometimes the object becomes a support for painting, we see it in several of your assemblages. But you make me think of two things. First, you took the words out of my mouth because you said that you had become enslaved to your pictorial process.

D. Lind-Ramos: It's an obsession. When you discover something...

IE-A: But positive.

D. Lind-Ramos: Well, yes.

IE-A: Because it paid off eventually. As you rightly say, it's a process, you had to go through it.

D. Lind-Ramos: It's like the price you have to pay for discovering something.

IE-A: Exactly.

D. Lind-Ramos: If you know the truth...

IE-A: No, shortcuts rarely work.

D. Lind-Ramos: They didn't work for me. I used to do things trying to avoid making the color. In fact, like a doctor said to me, "What did you do?"

IE-A: The shoulder can't take it. Well, professional baseball player.

D. Lind-Ramos: Look, it was this, preparing the color. Sometimes one whole day for a palette. I'm telling you, my painting buddies would come, see the palettes and wanted to take them. In fact, I think it was Carmelo Fontánez, one of those painters who managed to--

IE-A: I know him.

D. Lind-Ramos: --take one. I didn't want to give them away.

IE-A: It must have been a beautiful setting, a color installation.

D. Lind-Ramos: In terms of the studio, yes. It was visually stimulating to the retina.

IE-A: Of course, but you were enslaved, it's at that point when you start to experiment with the object, you start freeing your painting to other possibilities and I think...

D. Lind-Ramos: More than the painting, the expression, because painting as a genre continues--

IE-A: Of course, we say painting--

D. Lind-Ramos: --to be painting.

IE-A: --as the medium of your expression. You opened your art to other possibilities. The fact that one of the first objects that you incorporated to these hybrids, between painting and assemblage, were the palettes, I think it was even a symbolic act.

D. Lind-Ramos: It's logical.

IE-A: You had to place the palettes there to free yourself from the slavery and explore this other medium.

D. Lind-Ramos: When I say slavery, I'm referring specifically to the creation of hues in the palette. The rest was fun.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: It was fun to play with the idea, narrow the form, one had to draw... Make notes, the theory. But then you have to prepare the colors before taking the next step. And that's work.

IE-A: But once you have all ready, when it's time to execute you move forward, otherwise you have to pause and start preparing colors.

D. Lind-Ramos: The detail of preparing palettes.

IE-A: You were getting ahead.

D. Lind-Ramos: Then when you were going to paint you went back to a state of epiphany and said, "I found this".

IE-A: Another thing that comes to my mind is that you mentioned the home altars and you said that those paintings that incorporated objects even carried a hierarchy. And you've referred to the altar, the painting, first, as the ruling object. I notice that at the bottom of the object, in the bottom part of the composition, what you've done sometimes is to recreate the painted image by means of these three-dimensional compositions almost as if it were a footnote. Almost as if it were an illuminated manuscript, where we have the text and then the illustration.

D. Lind-Ramos: How interesting. In fact, one of the pieces, in that process, I think it's called *Santiago o la transformación de la memoria*, *Santiago o la transformación de la memoria*, an image that works with the issue of identity. In fact, when I included those palettes, I also included objects related to the masquerade. I have to tell you that too. In it, the painted image echoes, in a way, the objects at the bottom. I did it with the intention of making that kind of double reading, or not double reading, the one that the spectator wants when he/she approaches it. As you well know, the image... I'm not interested in a fixed meaning. I don't want that, and it's impossible, what's there has the exact meaning of what's there. Conscious of that, I painted an image that pointed more to a pictorial tradition, an oil painting... The compositions could even be in any church, but the images were syncretic. Then, the objects below have a dialogue with the image above, but they're local objects. Still, well related to what's painted there. I think it's called *Hipótesis sobre un encubrimiento o Santiago o la transformación de la memoria*.

IE-A: I think it's *Santiago o la transformación de la memoria*.



D. Lind-Ramos: It has objects at the bottom and sides.

IE-A: Yes. You talk about the piece as an open one. Each observer makes his/her reading, comes to his/her conclusion. I wonder, are you looking for a certain attitude on the part of the spectator in front of these objects that border on altars? Mark Rothko, for example, comes to mind. Don't know if you know that Mark Rothko painted his artworks, specially those rectangular formats vertical,--

D. Lind-Ramos: Spirituality.

IE-A: --in the manner of altars, wanting to achieve, in the spectator that faced them, an attitude of contemplation or awe. I don't know if you've ever had that expectation.

**[00:51:23]**

D. Lind-Ramos: Scale in this series is important. When someone stands in front of a piece that's bigger than him or her, we tend to measure everything in relation to our body. It's either smaller or bigger than me. In general, that series of paintings and subsequent assemblages, posed scale as part of that system. Trying, precisely, to provoke in the viewer, not only something through the visual, but also the physical.

IE-A: Sensorial.

D. Lind-Ramos: Physical. But I'm aware that these approaches to representation have been used before. In Rothko's case, that immense scale. It causes a kind of meditative attitude. Wanting to find oneself with the One. The Uni-verse, the essential.

IE-A: In fact, some of your pieces have the lancet arch format, as if it were the stained glass window of a Gothic cathedral.

D. Lind-Ramos: Yes, but those basic geometrical shapes can be found in any culture. As we know, they're not exclusively western expressions. I'm clear on that, because there is what's known as universal geometry, which is for everything. The basic structure of the circle, the triangle...I'm conscious of that and when I want an approximate symmetry, I'm clear that I'm doing it within a context, for example, to refer to the spiritual. As a historian, you know that. We study different cultures and see that even though narratives are different, and the imagery may be different, in formal terms the structures may be there. For example, the spiral.

IE-A: The spiral, of course.

D. Lind-Ramos: I'm clear about that.

IE-A: They are common denominators.

D. Lind-Ramos: It's as if one incorporated the local color, indicating with it the local experience, but conscious that structure is universal. Regardless of whether you have the context or not you

can, from the formal, get closer. I'm clear because I consider myself a formalist from that point of view. I like to construct the image playing with elements and applying principles.

IE-A: It's the most universal language.

D. Lind-Ramos: We find it everywhere. But why stop talking about our experiences? That's the important issue here. I don't want to favor other experiences that aren't mine. I think I can contribute more talking about these experiences. As human beings, we'll get to know each other better. I'm interested in the expressions of other cultures. I praise and recreate and I'm glad that these artists did what they did. Because I can approach those symbols that, in a way, are narrowing these experiences. It's like the line.

IE-A: That's the key, Daniel. It has proven to be your key. I think that takes us back to Félix Bonilla Norat. When he summoned you to find your personal imprint, the starting point was--

D. Lind-Ramos: Bravo, yes.

IE-A: --to project one's own to the broader, to the universal. I think about the importance --and you mentioned it-- that he gave to light. We just discussed light as a formal element of painting, that luminosity. And I ask myself, how does the role of light change once you transition to the three-dimensional object? It's no longer so intrinsic, but the extrinsic is also added because the three-dimensional object, specially the assemblages that you mention have a monumental scale, so they need good lighting. Going into details that have more to do with how you present your pieces in exhibition spaces, I wanted to ask about the role of light in your most recent work.

D. Lind-Ramos: Light. The source of all color is light. Without light there's no color. For example, in painting I'm very interested in suggestive light. But what fascinated me while experimenting was that the light being created was a reflected light, not necessarily from the point of view of chiaroscuro, but as the color was applied and it settled, a retinal phenomenon was created that was like a kind of after-image. It was the discussion I had with Bonilla and what interested him. As I make the transition, instead of suggestive light, I work with real light. There are artists who work with real light, but they consider the brightness. It's interesting in these experiences with the handicrafts here in Loíza and the experience in my house, that almost every created object was varnished. Varnish for protection. Varnish, so it looks valuable; the shine. We like the shine. Bling-bling. Then it wasn't bling-bling. But I started to see more meaning in varnish. For example, sweat. I said, "Hold it, hold it..." Or, in certain religious practices, the presence of the divine. When there's glow, it's present. If it isn't glowing, it's not there. I will not point out the spiritual, but the shine is almost always present in these representations that have to do with the religious. I said, "Wait, the shine is the material". It's like playing with the same principles. Contrasts, matte/shine. Color, blue/orange; hues. Now I bring here the experience I had as I delved into color. But I'm playing with the object itself with its color. At the same time, with that meaning, in terms of narrative. And it's fascinating. When I have to add color, I do it. Because, I'll say it again, for me this is a very organic, flexible system. I'm being very free. And if I have to resort to color, I do.

IE-A: What you just said about varnish is fascinating, because it's something I've asked myself. The reason for the varnish in elements of your assemblages and why shiny. You've literally shed a lot of light.

D. Lind-Ramos: First, protection. That notion of value in shiny things. As the saying goes, "Not all that glitters is gold".

IE-A: Exactly.

D. Lind-Ramos: And to invoke the body's humors, specially sweat. Regardless of whether it's dancing,--

IE-A: Or working.

D. Lind-Ramos: --or fighting, the struggle, working, making love, sweat. It's there, it's intrinsic to life itself. Presence, as I told you. And, the shine, if I put it in context, like here, for example, which I'm going to varnish, shine as cooking oil. Coconut oil also shines beautifully.

IE-A: Even in the body.

D. Lind-Ramos: It's what I do, practically, with all the materials I use. It has a meaning beyond its formal use. How can it add to the image? I'm telling you, it's very interesting.

IE-A: And for a conservator it's important because it's not just one superficial, protective layer, it has the burden of meaning too,--

D. Lind-Ramos: Yes.

IE-A: --that compels us to protect that shine. When your artwork is exhibited, now that it's being exhibited in so many different places, do you give instructions as to the illumination that your pieces entail?

D. Lind-Ramos: Incredibly enough, if I can say that, ambient light is enough. I'd say so. Yes, it's enough. I remember, for example, that when the lights were turned on for the pieces exhibited in the Whitney, it fell on them perfectly.

IE-A: You participated in the process.

D. Lind-Ramos: Yes, I was present and they asked me.

IE-A: It's very important.

D. Lind-Ramos: And I said, "perfect!" In fact, I've never seen it so well lit.

IE-A: Talking about the shine of the materials you use, maybe it's accentuated or that the lighting doesn't darken it.

D. Lind-Ramos: I get the point. Up to now, I haven't given indications in that direction, but I'm considering pieces where, for example, I'll use the black light. Black light. Because I'm interested in the loggers of the Antilles and other places where the communities, in one way or another, have lived in harmony with that kind of ecology. I've been reading a lot about it and pieces are starting to emerge.

IE-A: It'd seem to be an oxymoron, wouldn't it? Black light.

**[1:01:09]**

D. Lind-Ramos: Well, black light, yes... When it comes out in the color spectrum, some are visible to humans and the ultraviolet and infrared can't be seen.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: That's the way it goes.

IE-A: How interesting that the piece is making its way in that direction.

D. Lind-Ramos: The piece itself demands it, that's what I mean, it's good to let yourself go. Sometimes, a curator calls and says, "We're making an exhibition for a certain date. How many pieces do you have?" Yesterday talking to one of them, I said, "The problem is that my process isn't like that. I have to be living through it all, I can't give you a date. Can't give you one because that's not how I work". And at this point in my life...

IE-A: And from here to there God knows what you've done--

D. Lind-Ramos: No, I'm clear about what I'm doing,--

IE-A: --or what you've gotten yourself into.

D. Lind-Ramos: --for example, my pieces are like universes in themselves. Let me explain. For example, *Maria-Maria* is a piece that has to do with what you said about the name María, the terrible and the sublime of the hurricane. Then, two names. To what extent one appeals to the sublime and the other to the terrible. This María here is the later one. It's how the terrible part of the experience was survived. Each piece can stand alone or together with another one. So, I can be working with the María series and I can be working with loggers series. They're planets or universes in themselves with their own system, etc., and can coexist, because what unifies them is, precisely, the way they are made. They simply emerge. And, there's a matter of style without looking for it, or it appears and you embrace it. That's how I work. I can't deal with, "Oh, I have to make 10 assemblages for this date...!"

IE-A: We don't want you to work like that, it would corrupt your work.

D. Lind-Ramos: But I believe each person has their own system--

IE-A: Yes, their own system.

D. Lind-Ramos: --and one respects that.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: I admire artists that can create a piece per day, and they're effective. I remember that, in Paris, I met two painters from the Dominican Republic, Radhamés Mejía and Víctor Ulloa, good friends of mine and great artists. I remember Víctor telling me, “Daniel, I start to work at 10 o'clock at night and at 5 in the morning it's ready”. He reminds me of Tamayo. Rufino Tamayo, at one point, made a similar comment. And it's admirable. I admire that.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: I can't work like that. That's all.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: Each person works and has his/her system and that is respected.

IE-A: Of course, it is.

D. Lind-Ramos: That has to be clear. But my method is very organic. Like today, “Daniel, I have an object”. You brought it, I saw it, drew it, remember? “Tell me about it”, you talked about the object's history. “The community organized because after the hurricane we didn't have electricity...” I said, “Wait...” And it's registered there. It continues to operate. And the image persists...

IE-A: But it's not resolved from 10 to 5.

D. Lind-Ramos: Maybe it can be resolved from 10 to 5. Maybe it can be resolved from 10 to a year. The piece will have its dialogue.

IE-A: It cooks slowly.

D. Lind-Ramos: It's a dialogue. Until the piece says--

IE-A: She comes to life.

D. Lind-Ramos: --“We reached the point”.

IE-A: “I'm ready.”

D. Lind-Ramos: No, “This is as far as we go. Abandon me...”

IE-A: Which is something that many artists resist doing sometimes, decide when the artwork is done. That's a constant--

D. Lind-Ramos: Yes.

IE-A: --in the history of art. You were talking about your pieces' dialogue in the space where they're created. It brings me back to the dynamic of presenting and exposing them. In the 2019 Whitney Biennial, of which you were part, an activity that led to the museum acquiring two of your pieces, now part of their collection, the critics highlighted a lot the arrangement of the objects in the rooms, how the setting allowed the pieces to breathe. They were approving. Eventually in 2020 you had your first individual exhibit in New York --I understand it was the first in New York-- in the Marlborough Gallery. You presented an assemblage again, around seven or eight.

D. Lind-Ramos: Seven, yes.

IE-A: You were seeing your work no longer in dialogue with those of other artists, but with itself. And enjoying again a lot of space.

D. Lind-Ramos: Yes.

IE-A: However, I think of the seed, the origin and genesis of your work, --you have mentioned already the Festival of Santiago Apóstol-- and I'm certain, because I'm in your studio, with its very peculiar characteristics that I love, that those pieces sprout from crowded, crammed spatial dynamics like the carnival like the gathering of friends here in your studio, like the one of the neighbors when bomba and plena dancing take place. I wonder, since your work is so rooted, so connected with what you are, what you've lived and that community, if you'd allow yourself or would you consider a setting of your objects, your assemblages a little more overloaded, where there's not such a distended spatial dynamic. The white cube...

D. Lind-Ramos: What happens is the following, I wouldn't like to do things because they are fashionable, for example. For example, take a step towards installation, as I know it, in terms of affecting the way in which space is perceived, that has to come. I don't believe in doing things because they have to be done. In due course, possibly. Possibly not. At the moment I like to conceive them as unique artworks, as unique universes, as unique ecosystems.

IE-A: I think they benefit much from the space, they breathe, you can look at them from different angles.

D. Lind-Ramos: I conceive them like that. If you look closely, that one there, I put it on that wall precisely because there's not going to be anything else. This one, for example, there's a museum in the US that we've already entered into conversations because they want a kind of site specific, and there, maybe what you just commented will happen. But I have to be in that space, in fact we've coordinated for me to travel if the pandemic allows it. How many things have stopped with this. They sent me the space, I'm looking at it, it looks interesting, but it has to work. It's not doing it for the sake of doing it.

IE-A: Of course.

D. Lind-Ramos: Why do it if that's not the intention?

IE-A: Yes, but what I was trying to provoke with that scenario was--

D. Lind-Ramos: I understand.

IE-A: --if you'd accept a design for an exhibition montage that includes your work, where the proposal would be a little more overloaded, crammed, based on the genesis of your work in these dynamics—

D. Lind-Ramos: I see.

IE-A: --that are like that, crowded.

D. Lind-Ramos: When I'm here, I'm alone.

IE-A: But with many objects around you.

D. Lind-Ramos: I lock myself in. Because I start without a cover, then as I work, it gets more loaded. In fact, this house here, where I grew up, I'm going to fix it so I don't have so much stuff. It's a matter of necessity. In the other house, where I have the big piece, there's more room. That's how I like to work. This is circumstantial.

IE-A: You favor that your work is presented with a lot of space around it.

D. Lind-Ramos: Yes, because it's conceived that way. When I'm asked, I say, "Put her there. If you put another object next to her, the piece is tyrannical and wants that space". One will believe that this space belongs to the piece. That's a mess.

IE-A: That's my question.

D. Lind-Ramos: And, since I didn't conceive the piece that way, then it's no. I like it there the way I imagined her, with a space for it to breathe. Now, to what extent, at a given moment, based on a proposal or an idea I have, then I expand into the space, trying to provoke another experience in the spectator. But that isn't in my program at the moment because, for example, when I found --referring again to painting and the palettes-- when I found that about the palette I stayed there wanting to exploit it to the end, until it gave nothing more. Because it's like finding a gem.

IE-A: Eureka.

D. Lind-Ramos: I said, "Wait...", then I stop here and I'm going to create. I've found something here and I have these incredible ideas. So why abandon that? Not yet. There's 2 points of view, there are those who believe one should go on. But why? And those who think one should stay, but stay why? You have to justify, that's what I want to say. I believe that through this system I

can say many things that I'm interested in saying. When it wears out, as it happens in every process, the artist asks himself, "what now?" Yes, I like that sequence. The piece and I dialoguing and letting go. Not to provoke something abruptly. Honestly, it doesn't make sense.

[01:11:17]

IE-A: It's interesting how you recognize how much that solution gave you, when it runs out.

D. Lind-Ramos: At least, the previous one. The previous one. This one, not yet. I'll tell you more, this one is just--

IE-A: Began.

D. Lind-Ramos: --beginning. It's just beginning. There's an artist, El Anatsui, who made an interesting comment related to that. I think it was, "You found something?" Many artists have thought about it. "See how far you get."

IE-A: Going back to the Whitney and the way the work is presented, one of the two pieces they acquired draws our attention --I'm referring to *Centinelas*-- because, even speaking of this spatial dynamic between pieces, *Centinelas* is an assemblage that we could say creates its own space. Because it's *mise-en-scène* of great magnitude. And this piece has a curiosity, for me, which is a coconut in bloom, therefore, "prendido", as we say here.

D. Lind: "Prendido", yes, what a term!

IE- A: From the perspective of conservation that presents, talking about problems, an interesting one. I wanted to ask, as an artist, what are your expectations in relation to the maintenance that should be given to that element, as I understand you'd want it always in bloom, and precisely because it's alive, it has to be taken care of.

D. Lind: *Centinelas* is a series of assemblages, I love working with series, which has to do with the defense of the community in its intention to remain in its ancestral space. As we know, in the whole world, in the Caribbean, in Puerto Rico and specifically in Loíza, many of our communities live in beautiful, privileged places, and there are interests that want to displace these communities. Communities have organized, they have put up a fight and are still fighting. The series of *Centinelas* and *Guardacostas* responds to that experience. That's why you see that they're like people on alert. Watching, etc... So, the communities defend their environment, defend their ecology, where we live, because we don't wish to develop and cut down trees, instead, if we live here and there's a tree there, we take care of it. And if it gives us fruit, much more. The coconut palm in the history of Puerto Rico, the Antilles and in Loíza, specifically, has been very important because it has given us a type of architecture. That is, our house had pillars made of palm trunks, I'm telling you. The handicraft products that were made, also had to do with the palm. A type of food that developed had to do with coconut too. In terms of identity, I played baseball with the team called Los Cocoteros de Loíza. So, you have to sing to the palm tree. The "barracas", huts, don't know if you've heard the term, the "barracas" we had to protect us from the hurricane, and



we'll talk a lot about hurricanes because it's part of our lives, were made with tied palm trunks and stalks.

IE- A: Wow.

D. Lind: Protection. So the coconut is important in terms of history, in terms of subsistence, of food. Because how much we ate in relation to that. So, my idea was to incorporate a blossomed coconut, alive, but also to place the museum or the collector, whoever, in that conversation. "You also have to conserve, protect, nature." It's a symbol. Since there are so many coconuts and palms in this world, it's not difficult to get a coconut. When the piece is in exhibit, the coconut is placed there and, whoever is in charge of the exhibit is responsible for the protection of that coconut. And has to connect, in one way or another, with the environmental discourse. That's also there, and I explained it to the curators when they arrived. The museum is not only protecting the piece, but also through the act of protecting the plant it's symbolically inserting itself in that conversation.

IE- A: And becomes part of the piece.

D. Lind: Yes.

IE- A: And how did the museum assume the care?

D. Lind: Very well. They hired a gardener.

IE- A: A specialist.

D. Lind: I remember that the plant looked very pretty. He took care of it.

IE- A: Where is that coconut now?

D. Lind: Good question. If it's exhibited again it's supposed to...

IE- A: Find another coconut. And you've thought of the possibility of a different fruit, maybe?

D. Lind: Just like here my interest is universal, from the point of view of nature preservation, another fruit that's part of the context of the piece can be incorporated. It's what I want. The idea starts from here, the coconut from here, because I'm here. But if the piece is in our sister Dominican Republic, well why not. Or Cuba or Haiti or New Orleans. What fruit from there, can symbolize or represent this interest in the conservation, protection, of the environment.

IE- A: That it's blooming is important because it has to be taken care of,

D. Lind: Yes, because then there's the

IE- A: -maintained.

D. Lind: -performance of-

IE- A: Exactly.

D. Lind: -the gardener coming to care for it. I met him. The gardener. At a party held at the end at, I think it was the chief curator's house in New York. He said to me "I'm the gardener".

IE- A: He was very proud of it. I wonder, how

D. Lind: It was very beautiful.

IE- A: -this man's look at the piece changed after taking care of it, and at the art in general that was museum gallery.

D. Lind: It was very nice when he said: "I was the gardener". I said, "Ah, wow!"

IE- A: Connection.

D. Lind: In fact, here it regularly dried out. I'm also very interested in those elements of movement and time. It's almost an entropic issue.

IE- A: Yes, entropy.

D. Lind: Entropy, that thing of change.

IE- A: Of regeneration.

D. Lind: In the piece it's very interesting because everything changes. Also, that movement for me...

IE- A: So, if that coconut leaf dried up, started the process of drying up, you'd look favorably upon it?

D. Lind: If it's taken care of, sure, because...

IE- A: Because it's nature.

D. Lind: Exactly. Also, I never considered painting it, although with the color knowledge I have I could take a dried coconut, with dried leaves, protect it with varnish, with polymer, which is like plastic. A bit of sanding, plastic and paint over it. Like, for example, Duane Hanson, if you know the sculptor, he made hyper-realistic sculptures and he'd paint the skins and it looked like skin because oil has that quality, you can imitate a lot. But in that case, I really liked that process... Taking care of it. I'll care for you but you have a time limit, as all things have. The point is, it's not abandonment.

IE- A: That's the detail. But if that leaf withers and changes coloring and dries out, Daniel Lind is not against those things happening as long as it's being taken care of.

D. Lind: Exactly.

IE- A: Earlier I mentioned your dear colleague and friend, Diógenes Ballester. He and I had a conversation, as a result of the documentation we're doing of your work in this project, and we delved deeply into a concept that Diógenes has devised, professes and practices. It's also a credo. That of "arteology".

D. Lind: I've heard him use that term a lot.

IE- A: It's a kind of archeology and alchemy of art. And we asked ourselves if Daniel Lind practices it. Well, for me, archeology is anthropology. I know, and we talked before about your many notebooks, that some of those notebooks not only include sketches, drawings of the pieces you're imagining and developing, but also sometimes you write down the results of the interviews you have with people, -

D. Lind: I take notes.

IE- A: - or most of them.

D. Lind: Like I did with you.

IE- A: Exactly, you just did it with me. It's the people of your neighborhood, because you're not interested in receiving the personal object as a mechanical act, but rather this exchange between the parts where you collect the object's history because that's the main reason of your interest in it, because of the load it carries with it. So, referring to that, which seems anthropological to me --because you dabble in oral history, I want you to know-- if you would affirm or claim that you practice "arteology" or that you're an "arteologist". What would you say to Diógenes Ballester?

**[01:20: 29]**

D. Lind: Well, those questions are asked in general. I'm very concerned about expression. And that terminology and the approaches to one's work, I leave to others, sincerely.

IE- A: You refer to Diógenes as the theorist among you.

D. Lind: We talked a lot through the years. But I'm more interested in the formal. That is, I have all this experience, how do I turn it into a visual symbol without thinking... Recently, I was asked something similar and I answered the same. I'm interested in expression. I'm conscious of the fact that all objects and material things, like everything, have a history that interests me. Because that generates ideas. You mentioned, for example, that I don't want to receive the object as such, but my neighbor, Emma Carrasquillo, brought me a grater. At the moment, Emma was, maybe, around 92 years old. She said "Daniel, Junior, I'm retiring". It's the biggest

and most beautiful grater I've seen in my life. She said, "I know you'll make something with this". And she gave it to me. I said to her, "Damn, Emma, this grater, tell me its history". "That grater was my grandma's". She's 92, so now tell me, where did that grater come from. That's when I start imagining. Imagination. I turned it into the piece, the focal point of an artwork called, which was exhibited in the Marlborough Gallery. Figura emisaria. I perceive Emma as this person that brings this important object used by the community --it was her grandmother's-- and gives it to me. The artwork is emerging there. Then tells me, "You'll do something with this". She gives me an order. And then,

IE- A: You're an important link in the chain.

D. Lind: - "Your uncle, Juan...", a carpenter. I had uncle Luis, who was an artisan, in the same house. My uncle Juan, the carpenter, worked on the balcony, my uncle worked in this area, my mother with the machine here and my grandmother who was a seamstress too. Like a workshop. Very cool. And me drawing on the walls. She said, "Do you know who told me not to put anything other than the original wood on that grater? Your uncle Juan." IE- A: Juan had the vision and he told her, "Look, no. Leave it as it is". IE- A: The grater has the original wood. You tell me if that's not wonderful. I'm not thinking of archeology, what I felt at the moment was, what does this object mean in terms of my experience. The bond with Juan, the bond with the community, how much I ate out of that wonderful stove next to us here --the hurricane swept it away, and she had to leave. Look how the storms...

IE- A: Disrupt us.

D. Lind: She had to leave, the wood stove disappeared.

IE- A: When you say "had to leave", she had to leave the country?

D. Lind: Yes, she lives in the US. She couldn't handle it. Her daughter took her with her. She lived all her life over there. She was a top-notch cook then.

IE- A: That grater was, without a doubt, a hundred years old. If she was 92...

D. Lind: Exactly. I started imagining, "Damn, this grater..." It was immense. I'll show you the image later.

IE- A: I'd love it.

D. Lind: I have it in a catalogue. So she, like an emissary. She, like a link with the community wisdom. Like a link that gives to me so I can turn that image into a symbol. That's what interests me.

IE- A: She placed great responsibility in your hands and you become an important part of the chain; you're a link.

D. Lind: It's just that she knew, because they pass by and stop to ask me things. That's what's so cool, they stop by. They don't now because the gate fell.

IE- A: And the virus.

D. Lind: But it's really the gate... From the outside you can chat. When I had the gate with bars, they'd pass, stop, I'd continue working and they'd ask, "Daniel, that's a grater, what are you doing with that?" And, I'd explain and what happens is interesting. It's very interesting how they connect with the artwork. And how a community, in a way, participates in contemporary art. All that makes it fascinating.

IE- A: It's fascinating.

D. Lind: I'm telling you, they bring me things, "look, over there was a..."

IE- A: But we said that the "arteologist" is a kind of alchemist, I dare to argue that, although in some unintentional way, yes, Daniel Lind is "arteologist"-

D. Lind: Yes.

IE- A: -because he elevates those objects to the level of precious jewels.

D. Lind: Yes, but the twist I give to it. Not to place a, as we'd say, a linear context, from the point of view of interpretation. I see possibilities that go beyond that. Symbolic possibilities.

IE- A: Exactly.

D. Lind: Seeking to say a lot of things with the minimum. But still, everyone approaches what one does and have their opinion, one can't...

IE- A: As you said, everyone makes their own reading and make the artwork their own, it's what the artist wants. The artist with his work is like a father with his children. Once they leave they they no longer belong to him. It's free. Speaking about your creative process, I notice that you have a series of small format drawings here, stuck to the wall, where you illustrate one of the pieces of the María series that you're doing. Some are very colorful. We could say they're quite finished. Others highlight elements, parts of the piece. In a conversation we had recently, I was very interested in your notebooks and sketches, I know they're very important to you, you mentioned that these drawings here on the wall you don't consider them sketches because they're more finished. And you talked about illustrations. I'd like you to make a distinction. We even talked about how they're an integral and complementary part of the piece. You mentioned that a museum curator was interested in them.

D. Lind: Yes.

IE- A: We talked about the possibility of this being considered a set, talking about your piece Con-junto earlier. I asked you, "would you exhibit these drawings that you call illustrations?" I'd like you to tell us a bit about that.

D. Lind: An illustration is a drawing. Drawing has many functions. They're all valid. From documenting, to registering ideas, to expressing oneself. Sensations and feelings. For me everything is drawing. To exhibit them or not is a personal question. There's a level of intimacy that I like to maintain. It has to do with those ideas that are captured, recorded with doodles. Because I like to be quick. Sometimes that doodling can only be read by me. Then, as I refine the idea, I start making drawings with much more precision to have an idea, to visualize more or less how the final piece will look like. That series there, as you can see, has to do with this piece, the first María I told you about. That from 2019, what year is it today? We're in 2021. How many years?

IE- A: 2021. You started it in 2019?

D. Lind: Let's see, I started it when I hung the blade.

IE- A: The blade.

D. Lind: I remember placing it on the wall. There was a screw and I placed it and started to visualize this you see here. I started making drawings.

IE- A: In fact, the rosette, which seems to be in the back was kind of echoing the blade a bit.

D. Lind: Yes, those are peaks... They also correspond with the peaks of the garment that has to do with an orisha. And I'm not a "santero," but for us in the Antilles, it belongs to all of us. And I've researched it considerably and I love that imagery because that imagery is related to Loíza. It is related to the experience of the carnival, etc. But then those peaks correspond to a certain design that this deity's costume has. Because the deity is associated with thunder and lightning. Do you get it? It has to do with María. Lightning-

IE- A: Of course.

D. Lind: -and flashes. And that's where it goes. And, also the peaks as if they were lightning falling. And in the drawings, as illustrated in each section, there's going to be a structure that responds to the movement of hurricanes, which goes counterclockwise. It's all there. It can then be illustrated in the drawings. At this stage I have to do those drawings because I'm now going to build to create, all those structures that go around.

IE- A: And you're going to solve that by adding objects or painting them? One looks at the illustration, it seems you're going to paint on wood.

**[01:30:13]**

D. Lind: In fact, the one who came said, "Look, that'll be painted, right?" And no, those are objects that go there. The walls will be painted. In other words, the wood.

IE- A: The wood as a base, but on top it'll have a three-dimensional object, like a kind of relief.

D. Lind: And it's fascinating because I'm also responding to that proliferation we've had lately of hurricanes. Haven't you noticed that they tend to appear 3, 4, or 5 all at once. And I'm going, "Wait...one, two, three, four, five, six, seven..." That's always present. Yes, but then it helps me a lot to visualize the structure because then when I walk around, one object, another object...

IE- A: But there you have the base, that's the color again. You return to the color, even if you're thinking in three-dimensional terms, in the illustration.

D. Lind: The color is always there.

IE- A: You're solving it as if it was color. And to me that's very interesting.

D. Lind: The element of color will always be present, in fact, in the past, sculptures were painted.

IE- A: And temples, as well. The Parthenon.

D. Lind: Everything was painted.

IE- A: The gothic cathedrals.

D. Lind: I think there's a series of skulls exhumed in Jericho, I think.

IE- A: In Jericho, yes.

D. Lind: You've seen them. Plaster filled skulls-

IE- A: Yes.

D. Lind: -to look like-

IE- A: The skulls of Jericho.

D. Lind: -the ancestors, so they would protect from the home.

IE- A: Placed in the center of the room.

D. Lind: Exactly, and they were painted. And many Egyptian sculptures, naturalists. Well, you saw the one in Berlin, is it Nefertiti?

IE- A: Haven't been lucky enough to go there.

D. Lind: I saw it.

IE- A: Polychromed.

D. Lind: In fact, I think it's an example the sculptor had in his workshop. There's something there, that isn't, but that...

IE- A: The rarity is that the representation, in Ancient Egypt, of the women's skin was pale and the men were darker-

D. Lind: They were also darker.

IE- A: -and it was a formula. And Nefertiti's representations are those of man. And it's thought that it was a statement because of the power that woman reached in a patriarchal society.

D. Lind: Hatshepsut, I think that's the way it goes...

IE- A: Hatshepsut was the other great rebel.

D. Lind: We'll speak of her another... The point is-

IE- A: Yes, she beat Nefertiti.

D. Lind: -that the color doesn't bother me at all. On the contrary. Then, the objects already have color. And it's a matter of putting them in a...

IE- A: Sometimes you add color to them.

D. Lind: When necessary. It has to be part of that narrative. The color goes there. I'd say, fine, anything can be ornamental. Not to look pretty, but because there needs to be a symbol.

IE- A: Yes, that was one of my questions. When Daniel Lind intervenes these objects of his "ready-made antillano" – an expression you've used -- Does the aesthete do it or the one who imprints meaning to all that he, or almost all that he intervenes with?

D. Lind: There's an intention, yes.

IE- A: But going back, would it bother you? --Because you said, "It bothers me"-- Would it bother you if those sketchbooks and those notes were exhibited as part of a sample of your work?

D. Lind: It has to do with intimacy. It's like being seen in your underwear.

IE- A: But these, however, if you feel that they might be exhibited.



D. Lind: But no.

IE- A: You wouldn't want to.

D. Lind: Well, I don't know. I honestly doubt it. But there's no interest. I don't know why, but no.

IE- A: Even if it's to illustrate what your process is, you wouldn't necessarily agree to it.

D. Lind: Well, who knows. As part of a process. How one thinks. How that mind is working.

IE- A: Of course, it fascinates me, in relation to this culmination I'm not going to say see the artists in their underwear, but to enter into that intimate world and go backstage. As a historian it fascinates me.

D. Lind: I can have a notebook where I have a magnificent sketch and below that, there's a list of "I have to go to the store..." Then I make a list right there

IE- A: Scholars find that fascinating.

D. Lind: and then, "I have to go to Santurce"

IE- A: It's a treasure.

D. Lind: and "I have to go to the pharmacy". I draw arrows, and it goes through the sketch.

IE- A: It's a kind of diary. The diaries

D. Lind: Yes.

IE- A: -of Frida Kahlo are transcendental.

D. Lind: It might be because of that.

IE- A: It's extremely valuable. You were saying that you don't abandon color and how color points to those origins that define you as a painter.

D. Lind: I see it more as an element that's there. It's not invoking ... I'd say it's not invoking-

IE- A: It's never abandoned you.

D. Lind: -the painter. It's simply an element that in painting is extremely stimulating and it's there; it's an element that's in everything. If there's not a condition.

IE- A: Of course. Yes, many tend to tie it, above all, to painting.

D. Lind: Yes, that's true.

IE- A: And I was observing how your creative process evolved when you were painting. I understand that neighbors would often come to your workshop and model live for you

D. Lind: Yes. Or I would go to the court to get them.

IE- A: You'd go get them and in exchange for a beer they'd pose. And you'd take photos.

D. Lind: No, more than that. I'd offer them immortality.

IE- A: Oh, well. That's priceless.

D. Lind: Only they'd say, "No, no, no a beer, a few dollars and we're even." Literally, "Daniel, come here. You do those paintings and I don't know what. What's in it for us? I'd say, "Immortality."

IE- A: They're not dumb, that's priceless. Yes, they should've done it just for that. But then, I understand that you also photographed them.

D. Lind: Yes. And transferred that onto the canvas. No, since there was no time, they... I'd say, "Pose like such and such a warrior."

IE- A: Of course.

D. Lind: I'd take the photo because I knew they didn't have time. They wanted to keep playing basketball.

IE- A: Of course.

D. Lind: My bros, my neighbors.

IE- A: You'd have to give them a lot of beer too.

D. Lind: And there was no money. Then, aside from the photo, I begin to research. How am I going to stylize that body in such a way that I can then apply the color as I've theorized. There were a bunch of sketches that were lost during Hugo. In fact, I had the sketch with which I won the prize at El Imparcial. That drawing was there.

IE- A: As a child, wow!

D. Lind: As a child. I remember, it was there. All yellow. "And his teachers were Mercedes Osorio..." And when Mercedes Osorio found out... Because El Imparcial was the only thing around here. Well, in my house there was no electricity. You can imagine, so small. There were

oil lamps, really cool, a beautiful life, from my point of view.

IE- A: That was the means of communication.

D. Lind: The only thing here was El Imparcial. Then the work of art appears, “The young boy, Daniel Lind Ramos, his teachers are, and his parents are...” You can't imagine my father.

IE- A: The pride of

D. Lind: That drawing was there and Hugo took it.

IE- A: -the “barrio.”

D. Lind: Hugo disappeared a lot of things and a lot of sketches. A lot of photographs. Artworks that I burned. Paintings in progress.

IE- A: But I wonder, how do you compare your creative process when you're going to paint versus making an assemblage? Because --and it might not be like that-- I observed that you sort of went from the three-dimensional model to the two-dimensional support, when the neighbors posed for you. In the case of assemblages, you went from the sketch, to two-dimensional drawing, to three-dimensional. As if something...

D. Lind: Well, the drawing comes after finding the object always remember that. In other words I find the object,-

IE- A: In other words, there you begin with-

D. Lind: the object appears.

IE- A: -the three-dimensional as well.

D. Lind: It's like when the shape of an egg was attributed to a stone that looked like an egg. It was a stone. But then, it's an egg. That's where, let's say, conceptual art begins. I see the object and that object is going to generate the ideas that will be capture in the sketch. But it's the object.

IE- A: You begin with the three-dimensional.

D. Lind: In other words I don't say, “I'm going to draw a box to do this and this. Then I'm going to look for...” No, I don't do it like that. I'm there and it appears. Like yours. The best example is what happened today. First, the object appears and afterwards I do the sketch or the notes. But that object is always generating energy. Generating ideas. And that's where I continue.

IE- A: And once it's in the sketch,-

D. Lind: Then I fine tune it with the drawing.

IE- A: -as more objects appear, it changes.

D. Lind: It's like a dialogue, In fact, here I work with a notebook. For example, this piece. I found... What did I find first? The box-

IE- A: The welder's mask.

D. Lind: -and that metal there. And I was thinking of a warrior. Of Pedro Cortijo, who is said to have founded San Mateo de Cangrejos. And I wanted, because I found the chair, which was the first thing I found, now that I remember on the corner of Loíza Street, in front of the Goyco. And I said, "This is Pedro Cortijo's chair." I quickly put it in the car and everyone, "Look at this lunatic." That's why I have that car, I can put whatever I want in it. Then the rest appears, and the warrior appears here. But then I'm reading and I see a map of a Dutch cartographer who names from Vacía Talega on down, "Cangrejón." See, San Mateo de Cangrejos and Cangrejón. And I said, "Wait. Cangrejón". And then I begin to research loggers' practice in the region and the image takes shape. But it all began with this object. And then he, also being part of Cangrejos, and Piñones being part of that region, according to the map, and the idea keeps developing. What I do is that I'm constantly drawing. I'm working. This is, you see this here? This is that. This is of the María.

**[01:40:51]**

IE- A: Yes.

D. Lind: I sit and continue. You see, I keep taking notes. I go on, and suddenly a stove appears, because many people sold charcoal. Firewood was sold in Santurce. Again the wood charcoal stoves. And I looked for charcoal images and found one. As you can see, it's a constant dialogue between doing and drawing.

IE- A: And if you don't find the object you can recreate it by combining

D. Lind: No, no...

IE- A: -others, constructing something that suggests that object.

D. Lind: Yes, sometimes within that combination an object appears that makes sense, that I can incorporate. For example, there were women who made bonfires. Bonfires to make charcoal. And we had a neighbor, Salo, who made bonfires and I worked with him. So there's a link between my experience with charcoal, as a coalman, and this lady, a woman, who also planted. She would make her wood burning fire and also planted. A hard worker. And I said, "Wait, planting/coal." That way I can combine a hoe with an axe. And if I place it next to a figure, that I want to, somehow, represent, to evoke her, well it makes sense, instead of putting two objects which would be expected, when I combine both tools I'm already summarizing. That's the

game that interests me. Well, this is an example.

IE- A: But then you don't try to recreate objects that you understand the piece should carry by way of-

D. Lind: I understand what you're saying.

IE- A: -the assemblage-

D. Lind: Yes.

IE- A: - with others that represent that. You prefer finding the thing itself.

D. Lind: Yes, or make those combinations.

IE- A: In order to have them have a dialogue.

D. Lind: My interest is that the object be recognizable. Because in syncretism -- and this is interesting -- as I understand it, there's no need for fusion, the objects are identifiable.

IE- A: Daniel, focusing on the world of the materials and the techniques, even more, and having mentioned previously that you grew up in a family of artisans surrounded by persons who had different kinds of manual dexterities, I think that if there is one thing that many have highlighted about your work throughout your trajectory is the degree of sophistication of your technique, how you take care of what you do. You mentioned before the number of formulas you would write down, you would test all those palettes, and it's also known that your training as a painter differs from your training as a sculptor. We can say that the first was very formal, academic, while the second I think has its origin within your family surroundings and that you develop it informally on your own. I ask myself, if you feel that you take care of the painting the same way that you take care of the sculptural object, the assemblage, in terms of the execution, what you expect of yourself in terms of technique.

D. Lind: As I mentioned before, this type of three-dimensional expression arises from those experiences you just mentioned. And, obviously, knowing that tradition of working with the coconut mask. The way in which it's cut, the way it's painted and the way it's preserved. How we work with other materials from the palm tree, for example, the cups that were made from the coconut shell, and were varnished. The "chivos," a kind of bird. The little hens, curiously the little hens were also made with the seed of the coconut. There's the knowledge of how to work with those materials and I incorporate that here. Even in interviews I did with members of the community, because I was very interested in the way that certain houses were constructed. I saw houses during my childhood, that I liked, whose walls were made of palm stalks. And the way in which they were tied together was beautiful. Beautiful. I had the opportunity of interviewing a neighbor who was also a "peeler," an expert coconuts peeler. So all that technical knowledge and the materials that I learned, not only in practice; as I told you, with my uncle I made masks. With Castor Ayala I varnished certain things. Well, I incorporate that knowledge in this kind of expression. The fastening, the varnishing. For the termites, here they

always talked of burnt oil. Burnt oil to protect from termites.

IE- A: To protect.

D. Lind: Diesel. The diesel.

IE- A: Popular knowledge.

D. Lind: Exactly. For me all that is important. And I incorporate it to the technique of what I do. Because, as I say, it comes from there. My rudimentary knowledge of carpentry, for example, Dimas Pérez, Emma Carrasquillo's husband, who gave me the grater,

IE- A: Centenarian grater.

D. Lind: was the community's carpenter. An extremely generous person. He lived very well because he had work, he was a carpenter. He had a very pretty wooden house. On Saturdays he would make time to help the neighbors. And what he did was prepare a column or a small beam. Then we'd all get together at the neighbor's to fill in the beam. There you could more or less see how he, because sometimes I'd help him, he'd say, "Junior, let's go. Give me the wood, cut this." Then you more or less saw how he fastened the bar. All that experience, in terms of labor, I try to incorporate to what I do. That knowledge helps, in some way, in the preservation and execution of the artwork.

IE- A: And it's the best way to render homage to them, which is something that you look for. Executing carefully, -

D. Lind: With every intention.

IE- A: -you're doing it the way they would have done it. Because they also

D. Lind: Well, when it applies.

IE- A: were very careful with what they did. Speaking of those members of your community, I ask myself if you sometimes go to them so that they can help you in some way

D. Lind: Yes.

IE- A: doing certain things.

D. Lind: Sure.

IE- A: Maybe sewing something here or there.

D. Lind: Yes. As I mentioned, my mother and grandmother were seamstresses and I remember that neighbors would come so my grandmother would sew dresses for their little girls and that machine was working all day long. I learned certain terminology with my mother and with her.

“You have to baste.” Baste. And I’d look. In fact, afterwards in a class, I made something out of leather, that I had to sew. The point is that, basting, I kept that. Because it’s a fast way of putting the pieces together to be sewn. Working on a sewing machine is very tedious. Because they’re straight lines. I do simple things. Then what I do is basting. You see that there? I took all that and put it together with the needle.

IE- A: But the tips are something else.

D. Lind: No, no... I do it. And when it’s all assembled I find a seamstress in town and I say, “Hey, sew this for me.” But I realized something, I have to be present because I don’t give it the importance that they give to this, which is easy. I say, “no, that has to be done well.” I’m looking at her. And she, very straight. Because they see it like something... A piece of sackcloth with a piece of dirty cloth found somewhere.

IE- A: “I can do this without much trouble.”

D. Lind: Yes. But it’s happened, and I say, “No please. Look, I drew the line, look at how I sewed it. Please, just go over it.”

IE- A: So basically the seamstresses help you, or is there another kind of artisan

D. Lind: When needed.

IE- A: in the neighborhood?

D. Lind: No, more seamstresses. Sometimes, if I have to clean something, for example, I find a rope. A short time ago I found a ship’s rope they call it, thick, on the beach, beautiful. It was very hard to carry and it was full of sand. I can do this, but it’s going to take a lot. I have a cousin, I said, “Ezequiel come here. Can you...?” Then I give him a demonstration. “A vacuum cleaner for this and then let it dry.” And he takes his time. Then I can do other things.

IE- A: That’s good.

D. Lind: That kind of thing. What else did Ezequiel do for me recently. Ah, there’s a door of the house over there, it was my father’s, and that door is damaged. Then I called for the knowledge of my uncle the cabinetmaker. I cleaned it and said, “Ezequiel now we’re going to put on the...,” This substance that kills termites, termites, “...and then you’re going to varnish it.” Because Ezequiel also worked with my uncle. He’s my cousin. I know how he works and he began right away.

**[01:50:18]**

IE- A: But what interests me is that you do a demonstration and then they-

D. Lind: Yes. I have to do the demonstration-

IE- A: -proceed and-

D. Lind: -because the experience is that...

IE- A: -you supervise the process.

D. Lind: Yes, because there's an idea and I repeat, it's difficult for them. "What the hell are you going to do with this?"

IE- A: Yes, they don't seem to understand your interest in that.

D. Lind: No and afterwards they see. When I finish I sometimes invite them and say, "Look." "Ah, that's what that was for." But picking up a stray piece of cloth, any piece of sackcloth, and putting a piece of rope on top. You see that there? Now I take it and baste it. And I put everything where it goes. Maybe open.

IE- A: It's how seamstresses work, they assemble and then they begin.

D. Lind: No, because remember that I lived with two seamstresses. And the house was one room, immense and big. One, two, three bedrooms. the sink extended outside the house. Have you seen those houses that you're at the window and you wash outside? That was the house. That big space was living room and workshop. And kitchen. Because the kitchen was also there. Everything was there. And the wood stove here. For when there was too much smoke. One was watching all that. My uncle cutting, the seamstress, my mother, by hand. In fact, my mother would invite me to look for a plant that's called Sansevieria, they also call it "cow's tongue."

IE- A: Cow's tongue.

D. Lind: I would help her cut the plant, we would come here and

IE- A: To take the fiber out?

D. Lind: I was the one who'd hit the fiber. Then she would scrape it. That itches a lot. She cleaned and knitted a long braid. And then she began to sew, by hand. And made baskets and many other things. Then, Castor Ayala, the artisan, would sell them. I saw all that process, in fact, I began to make my things with a needle. And, as you well said, I think that there's an evocation to my family, especially my mother and grandmother, and especially when I baste. I really like it because it's like assemblages. You're also assembling, you're-

IE- A: Of course, constructing.

D. Lind: -juxtaposing things. I sometimes do it with wire. You see this wire here? Thin, which I love, because it doesn't rust. Look at it.



IE- A: You start putting it together to visualize.

D. Lind: And when it's really strong, like jute...

IE- A: You tie it temporarily with this and then... And I love to do it. And sometimes I like it and leave it. Well, the piece Vencedor #2, was published in The New York Times.

D. Lind: Yes.

IE- A: Which was in Marlborough.

D. Lind: If you see that piece's mantle, it's all handmade by me. Then I looked for the equivalent of, I used wire mesh. There's some wire mesh around, it's behind there. You see that one there.

IE- A: Yes, chicken wire, like we say.

D. Lind: Chicken wire. Because there's a type of cloth that looks like that. It's like transparent. Look at it here. You see this cloth.

IE- A: Yes.

D. Lind: I say, "No, I'm going to use that one."

IE- A: Which is flimsier.

D. Lind: Yes, but I also use it. But then I like that, and I kept on and finished it all.

IE- A: You felt comfortable with your skill and you didn't go to...

D. Lind: Yes, because doing it is an evocation. This is very complex. It's not merely making that object, it's everything I'm evoking by making it. All that tradition of the first human being that invented a needle. Look at how this is. This knowledge comes from around there. Think, activate the imagination.

IE- A: It's not only with your mother and your grandmother, it's with a more ancestral past.

D. Lind: All the knowledge that has been carried over in time. And all that is taking place there.

IE- A: Never better said, "like a connecting thread." Connecting to the past. Has Daniel Lind had assistants? Can you say you've had formal assistants at some time?

D. Lind: Once. A student. The Puerto Rico Art Museum had some students, from the UPR I think, and assigned an artist to each one of them. And this young woman wanted to work with me. And I remember a piece titled 1797, which is in the Puerto Rico Art Museum The one

you...

IE- A: Yes, we'll talk about it.

D. Lind: Well, those coconuts, the base blue paint, I said, "Look, let's paint this coconut like this." I painted one. And she painted all the blue of the coconut.

IE- A: Interesting.

D. Lind: Yes. All the blue. I did the lines and the more complex things.

IE- A: Yes, white and red.

D. Lind: Exactly, and that is something that requires more precision.

IE- A: Precision.

D. Lind: As I understand it.

IE- A: And the imprint of the artist, because on the blue base the imprint is less noticeable than in the line drawn by the artist.

D. Lind: But it's normal, that one resorts to... Remember that we're speaking of contemporary art and all those ways of making art have been revised.

IE- A: They're valid. Of course.

D. Lind: It's like an instrument. The assistant is like an instrument. Many artists use assistants. I have seen painters that use assistants. In fact, during the Baroque period there were specialists in the painting workshops. The horses' specialist. The trees' specialist. Take this shape up to there and I'll give it the final touches.

IE- A: Exactly. Now there are also artists who simply conduct the orchestra and they don't touch the object. And it's valid.

D. Lind: Well. Sure. And, what about the factories-

IE- A: That is also valid.

D. Lind: -by department? Department Computer Art. The Drawing Department.

IE- A: Yes.

D. Lind: When it's worthy and I have the need, for whatever reason, I resort to somebody. I always give them a small demonstration. But I almost always have to finish myself because the conception of their finishing touch is not mine. So if I need, for example, to ground, say, a large area, something flat, I find someone to paint that flat area. Because that...

IE- A: Of course, It's fairly basic.

D. Lind: But when it's something elaborate I have to do it myself. And I want to. Not only because I have to, I want to do it myself.

IE- A: It interests you, of course. That's great. I'm going to ask you a battery of questions now which is the result of a report that the Whitney generates when it acquires Maria-Maria. So it's a registry report which establishes the state of conservation of the artwork. But a series of doubts prevail.

D. Lind: Ah, good.

IE- A: So let's do them the favor and answer these questions. We'll go slowly from the headdress of the piece on the top part to the bottom which is how they structure the report. And I see, because here we have these two works that belong to the Maria-Maria series, that Maria the mother has a fabric that also serves as headdress, of an apparently natural fiber, and has an almost black color. It's like a very dark grey. So the first question would be, what kind of cloth is that and if the color was added by you? Did you dye it or was it that color already?

D. Lind: In the case of Maria-Maria, the one in the Whitney, it has plastic underneath to give the tack support.

IE- A: You mean the stuffing of the headdress. That was another question.

D. Lind: Yes, exactly.

IE- A: You went ahead of me.

D. Lind: Well, what happens is that...

IE- A: I brought the image to help you.

D. Lind: Ah, allow me, thanks.

IE- A: You may have it.

D. Lind: Each color there is coldly calculated and, though it might not seem so, there are some nuances that I create in relation to the color key. And I sometimes paint the jute with those colors. But I can't guarantee... When I see that piece-

IE- A: When we're with her in person.

D. Lind: -I can tell you with greater certainty.

IE- A: You were saying that you added a material in the interior of that headdress, as stuffing, for it to acquire that volume.

D. Lind: Yes.

IE- A: What did you use?

D. Lind: To acquire volume and also to support the tacks.

IE- A: Ah, the tacks.

D. Lind: A piece of ductile thick rubber, that can be manipulated.

IE- A: But fairly hard, right?

D. Lind: Yes, in order to support the tack. These tacks, I placed them and varnished them with Crystal Clear in order to avoid rust.

IE- A: You're interested in having the tacks always silvery and shiny.

D. Lind: As much as possible. As much as possible. And they can be substituted. The good thing about all this is that you can substitute everything.

IE- A: Yes.

D. Lind: Where they sell upholstery products you can get the tacks. Look at the cool and pretty ones I got.

IE- A: They are huge tacks.

D. Lind: Yes, but these here are smaller.

IE- A: They're for upholstery. I see that you're using those in other pieces.

D. Lind: I'm playing here with these, the stars.

IE- A: And then there are some wires, in fact, you were showing me this wire. I don't know if it's the same one that supports the sides of the headdress in relation to some palm stalks that bulge from those extremes. Did you use that same wire or another?

D. Lind: The galvanized wire. Yes.

**[02:00:01]**

IE- A: Galvanized.

D. Lind: Yes, put it like that, galvanized wire.

IE- A: Ok.

D. Lind: Yes, that doesn't rust. That's the recommended one.

IE- A: The coconuts seem to be varnished, what varnish did you use?

D. Lind: I sanded the coconut in order to create some pores and then, depending on the shine, I use this varnish.

IE- A: Clear polyurethane with an oil base, oil.

D. Lind: Yes, this is clear. I can also use gloss. Well, this is gloss, but clear.

IE- A: Yes, that's the shiny one.

D. Lind: This has a yellow hue. But there's another one that can give a blue hue. And all of that...

IE- A: You choose it conscientiously.

D. Lind: Yes.

IE- A: And in the case of Maria-Maria? Possibly the yellow.

D. Lind: It was the yellow.

IE- A: And the piece we mentioned before, the assemblage that is exhibited in the Puerto Rico Art Museum, 1797, the coconuts which are also a part of the base of the piece, even though they're painted and they represent elements alluding to the flag of England, they don't appear to be varnished.

D. Lind: What happens is that the pigment has an oil base and it's already shiny.

IE- A: The stalks, on the other hand, are varnished in that piece, 1797.

D. Lind: Yes.

IE- A: I wonder, here in Maria-Maria, did you varnish them?

D. Lind: Yes, also.

IE- A: With the same material.

D. Lind: And it's important to say that they can be substituted because they're palm stalks. The same, I sanded and then varnished them.

IE- A: And can be substituted by other stalks.

D. Lind: Yes, similar. The point is to make that arch.

IE- A: And have that extension.

D. Lind: Yes. This can be detached here. It's very easy because they're wires.

IE- A: The report points out that there's a kind of orange colored plastic tube that is placed over the head of the piece. Me, thinking that this represents Hurricane María, I deduce that it could be an electric extension cord.

D. Lind: That's what it is.

IE- A: It's that, right, an electric extension?

D. Lind: That's it. An electric extension.

IE- A: Very good.

D. Lind: Which is recurrent because in this María, "María a posteriori", which isn't the title but I love it, if you look closely, on the bottom there's a disconnected orange extension cord It's important that it looks disconnected-

IE- A: Yes, I see it.

D. Lind: -because what happens after the hurricane is, precisely, that power goes out.

IE- A: Then there's no use for extensions.

D. Lind: Yes. But also, formally, that's the detail that moves it away from the anthropological. I need the orange to harmonize all the blues. You see the game I wanted to explain?

IE- A: The balance of both concerns.

D. Lind: Yes, because in the end it's visual.

IE- A: Of course.

D. Lind: And I'm interested in constructing the visual in a particular way.

IE- A: Very well. Then there are some elements that rest over the head of the piece. It's a rope and in the ends it has two cords of different thickness. I ask myself if they're also of different

fiber and what fiber are they.

D. Lind: It's natural fiber. It's all natural fiber and what's at the ends is a kind of scissors.

IE- A: Yes, but the natural fiber, is it hemp? Hemp rope or cords.

D. Lind: Well, the rope... Do they call it hemp? I ask you.

IE- A: Well, when I studied in Seville... they call it hemp.

D. Lind: It's not synthetic fiber.

IE- A: No, it's natural.

D. Lind: I bought it, or I bought, it in Home Depot.

IE- A: I don't think we have to mention brands.

D. Lind: ...brands here. But it's my favorite store. And they sell a lot of natural and synthetic fiber, and in this case that's what they are, what we know as rope.

IE- A: Of course. Rope. One thicker than the other.

D. Lind: Of different nuances and different thickness.

IE- A: And then, is jute what is holding up the coconuts on the top part?

D. Lind: That's jute. Yes.

IE- A: It's jute. And there's a board that serves as a central axis.

D. Lind: That board was an object found.

IE- A: Yes, it's a found object.

D. Lind: Now that I remember, I also found it floating.

IE- A: Right after the hurricane?

D. Lind: No, during that process. You know that when the hurricane passes you go out and everything is floating.

IE- A: Of course.

D. Lind: And I'm walking from Miñi Miñi to here through the water. The case of Miñi Miñi is that it's a flood zone. I go out there, I return again... You do this. On the way I remember that I found that piece. Isn't that interesting! Yes, this piece, floating.

IE- A: The wood has some screws, and I suppose that it already had them. That they aren't serving any structural function in the piece.

D. Lind: Well, where do you...?

IE- A: The Whitney report points out that the board, that wood, has some screws.

D. Lind: The probability is that they may be supporting...see here? the umbrella? And I think that I put a screw here to hold it. It has a function.

IE- A: Where the head rests. Those screws have a function. And the umbrella, does its finding have any significance or history?

D. Lind: The umbrella is the lightning. If you talk of María, you're talking of lightning and flashes and thunder. And that "para-aguas"... The umbrella has to do with all of that. The lightning... In fact, here I'm going to use a lot of lightning. In this one.

IE- A: Yes, in "María madre".

D. Lind: That's why I first conceived a lot of lightning and here I said, "No. I don't have time, I'll put one flash of lightning". That flash has to do with lightning, with energy. The "para-aguas"...

IE- A: The finding of that umbrella has a story?

D. Lind: That is also a found object. I think that I was going to use this in Huracán de julio. And since it relates to a hurricane, because I have several around there.

IE- A: You accumulate them.

D. Lind: Because it makes sense. That is, I establish that type of relationship.

IE- A: The report mentions like a blue strap that supports the umbrella

D. Lind: Ah, yes. On top.

IE- A: and that could be a bag handle.

D. Lind: It's... Umbrellas sometimes have a support. I think that's part of the umbrella. You know that umbrellas have like a... that you can put it here.



IE- A: Yes, of course. A strap to hang them from the wrist. I understand. Then it calls my attention that the chair you used has an upholstery covered by a transparent plastic because it's very typical of the "fonda" like restaurants, that proliferate in this zone. I don't know if that upholstery is what you were looking for because of these connections.

D. Lind: This object belonged to the dining room set of my house. And it speaks of the place. My house is inserted in the Colobó town, in Loíza, Puerto Rico. It is the settlement where the María event occurs. It can be the chair of an altar or the place where the catastrophe occurs. That's why it's a seat, settling down. Being in the place.

IE- A: Of course.

D. Lind: This is one of several chairs I've used that have to do with the dining room of my house. It's the place.

IE- A: You're dismantling the dining room.

D. Lind: No, it was already dismantled. Yes, it's the place.

IE- A: It took me to food stalls, restaurants because I know that it's also a recurrent theme in your work.

D. Lind: And plastic is used a lot in this type of furniture.

IE- A: Because it protects them.

D. Lind: It's very popular. Yes.

IE- A: It gives it a very particular aesthetic-

D. Lind: It's shiny.

IE- A: -that connects with our lives here.

D. Lind: Of course. And also the shine which can be water. Because when I use plastic I relate it to water. Go on, because I don't want...

IE- A: No, no. Continue, please, we want to hear all that. And in the case of the lamp?

D. Lind: My eldest daughter... I stayed... I spent that night alone in a house I built. My ex-wife said to me, "Stay there, because where are you going to stay?" And I stayed in Miñi Miñi. Then my eldest daughter says, "here, a lamp to pass the night." So it holds great significance because I spent the passing of María with that lamp on. And at the end the battery dies. Then, you can imagine.

IE- A: So you went through the hurricane with that lamp.

D. Lind: There's the link.

IE- A: And it shouldn't it be turned on.

D. Lind: She went to the museum later with me... Because my daughters, "Papá, what are you doing with so much stuff?" And then when this happens, they go to New York, my two daughters. They go to the museum. We're there. Some people arrive and want me to talk about Maria-Maria...

IE- A: About the lamp.

D. Lind: She said, "Listen, you have to give back that lamp because I lent it to you." "I lent it to you." she said that.

IE- A: What a good story.

D. Lind: She told me jokingly, but she told me. It was a loan.

IE- A: Of course, of course. All of a sudden she saw her lamp.

D. Lind: She saw it and said, "Look Papa, I lent you that lamp.", Entered into the museum collection and that wasn't her plan, it was to get it back.

IE- A: I gather that you're not supposed to turn on that lamp, right?

D. Lind: No, because it did its function, which was during that night.

IE- A: Its function.

D. Lind: And that's where I started... In fact, that night I began to draw. Not these things, the experience. I don't know why I felt it. It wasn't that I wanted... I said, "What the hell is this." I was alone...

IE- A: So with that light you drew.

**[02:10:00]**

D. Lind: I began, yes, to draw.

IE- A: With a faint light, I imagine.

D. Lind: And recorded sounds, I didn't know why. There was a window that was hitting hard.

IE- A: The record says this lamp is resting on a panel. Was that panel Masonite, by any chance?

D. Lind: It's a panel... it's a "tola."

IE- A: Ah, a "tola."

D. Lind: Look, there's one. You see that panel underneath?

IE- A: Yes.

D. Lind: A "tola." A piece of metal.

IE- A: It's not wood, it's metal, exactly.

D. Lind: Yes, that's metal. In order to hold the weight.

IE- A: The report questioned whether it was laminated, but it's a "tola".

D. Lind: That's a piece of "tola", of metal.

IE- A: Then it mentions the possibility that there might be a structure of palm tree trunk of coconut tree in the piece.

D. Lind: In the back there's a piece, yes. That wood is held by that piece of wood from the palm. With everything a palm tree means, like I already told you, in terms of community.

IE- A: But it's barely visible which calls my attention.

D. Lind: Because it's functioning in terms of a structure. I mentioned that the pillars of my house were made of palm tree trunks, and that the chair-

IE- A: Yes.

D. Lind: -has to do with the house, so,

IE- A: With your house.

D. Lind: I wanted to and could place anything there. But I said, "no, I'm going to follow this line," that is, that the structure, in terms of architecture, has to do with these materials also.

IE- A: The personal.

D. Lind: Yes.

IE- A: And you often include personal objects, yours in your work?

D. Lind: Yes, for example, in Con-junto there's a figure that has tennis shoes. Those are my tennis shoes.

IE- A: Ah, yes. Now that I think of it, the baseball glove that's included in another of your pieces.

D. Lind: Ah, yes, also.

IE- A: You spoke of when you were a-

D. Lind: Yes.

IE- A: -baseball player.

D. Lind: The autobiographical. Oh, yes.

IE- A: But, was it your glove?

D. Lind: I think one of those gloves is mine.

IE- A: That one, right? That adds interest.

D. Lind: Look, I have it. Look at it there. Because, again, that's what I told you about the object. If I need it for the form, I buy it. I don't make it. I don't invent it, like you said. I acquire it. But if it has to do with the autobiographical story, it has to be something of mine. Form... I need the symbol of the glove with such color here: form.

IE- A: So, you also pass through the process of letting go of your belongings. Like your neighbors when they give you things of theirs.

D. Lind: Yes, exactly.

IE- A: How interesting.

D. Lind: Because I believe in that. I don't believe in accumulating in that way. To try to let go of things.

IE- A: And, how is the board held, and the structure, -

D. Lind: Which one?

IE- A: -the rest of the elements of the piece, to the center of the palm tree trunk?

D. Lind: Because in the back of the chair there's a kind of

IE- A: Of screw?

D. Lind: screw. Yes, that gives it structure. Also, the weight is distributed securely downwards. Yes, but this structure here is held from the back.

IE- A: Ok. And I ask myself, can that be disassembled, dismantled?

D. Lind: That's the idea. Yes. It's supposed to.

IE- A: So the pieces can be stored.

D. Lind: Yes, every part.

IE- A: But going on with the materials, let's go on to the base, which is this bubble wrap, in good Castilian. In the first place, I wonder what it means. It comes to mind, having to do with a figure of María – alluding to the Virgin Mary -- I don't know why, I make a connection with Campeche and his many virgins, -

D. Lind: Ah, yes? How interesting.

IE- A: -that they're often portrayed on a cloud, which is part of the iconography of Christian-Catholic-

D. Lind: Of course.

IE- A: -religious art. I don't know if that's the line this material follows. I ask you, what's the meaning?

D. Lind: Okay, the bubble wrap has, as if there were drops of water, to begin with, a cloud laden with rain. Then she, since she's Mary, from that point of view, she's elevated. She's not on Earth. She's like floating. From there, we have the little contrast between the bubble wrap and the floor. It doesn't create contrast, so she's like elevated. But that's water, -

IE- A: She seems to levitate.

D. Lind: -flood. Look, again it's the oscillation of the double meaning.

IE- A: But its air, also.

D. Lind: Also. The sky. Exactly, it's all there.

IE- A: The wind.

D. Lind: And, since it interests me... Ah, and then the plastic, I keep using that material. She also has a connotation of commercial exchange.

IE- A: Yes, you're interested in-

D. Lind: Yes.

IE- A: -the eclecticism between the organic and the synthetic.

D. Lind: I can't help it. Then, parting from how you put it, it contributes. Here its purpose is to elevate, to evoke flooding, to evoke the sky, she is the queen of the skies. That's the intention.

IE- A: I suppose you would agree to replace the material each time it's installed.

D. Lind: Yes.

IE- A: It needs to have an extension...? How many feet, for example?

D. Lind: Well, no. For example, This one can be used, while it lasts. There's no problem.

IE- A: Yes, reuse it. But if it had to-

D. Lind: If it gets damaged, -

IE- A: -be replaced?

D. Lind: -of course. That's the intention of these materials.

IE- A: And, what would damage mean to you? That the bubbles explode, that the material deteriorates with time-

D. Lind: Exactly. You know that plastic-

IE- A: -and its appearance transformed? Begins to fray disintegrate. It goes, if...

D. Lind: That kind of thing. If that happens, then it's as simple as buying another one and putting it there.

IE- A: And you wouldn't stipulate an extension?

D. Lind: It has to go around the tub, the container with the coconuts and create, more or less, that...

IE- A: Like some layers, folds.

D. Lind: Yes, the folds. It has to create the folds.

IE- A: And it's not attached, it's simply rolled up there.

D. Lind: It's rolled up and attached with certain... I don't know if it's wire or what.

IE- A: So there are elements that hold them in the tub.

D. Lind: Yes.

IE- A: And you think they're metallic.

D. Lind: I think so because I normally use wire.

IE- A: The report also questions the way in which the mantle, that in this case is essentially a tarp... How is it held to the top of the piece?

D. Lind: It has a screw up here, -

IE- A: In the crown.

D. Lind: -in the crown, and sort of makes an interlace. Based on this, in fact, I sent some drawings.

IE- A: There's drawings. I was going to ask also.

D. Lind: There's many drawings of this. If you look closely, it makes like a cross. Like that bow when someone dies.

IE- A: Yes, the mourning one. Or the cancer one.

D. Lind: Yes, the one that has to do with something catastrophic.

IE- A: Yes.

D. Lind: That's why I put it like that. Because obviously, after María, all those news of deaths came out.

IE- A: How interesting.

D. Lind: So then, the María, is like that María. It's kind of a Pietà, which is not Pietà. But here, the coconuts, I imagine you'll mention them later, are like the victims.

IE- A: The dead.

D. Lind: Not only human victims, but also the hurricane effects, because if there's one thing a hurricane does, is to knock down loads of coconuts. And knock down palms-

IE- A: The shape of the mantle...

D. Lind: -invokes mourning.

IE- A: How interesting.

D. Lind: Yes, to remember that sad moment.

IE- A: And the mantle falls into the tub.

D. Lind: Yes, but then it's the María that... Holy Mary, Mother of God.

IE- A: Embraces us. Is the tarp somehow held inside the tub or is it simply placed there?

D. Lind: There are wires that hold the tarp.

IE- A: I thought so. And speaking of the tub, which is made of a metallic material...

D. Lind: Look at it there. It's the common tub sold in hardware stores.

IE- A: And it has a tendency to rust.

D. Lind: It's aluminum.

IE- A: How would you react to that element rusting?

D. Lind: That one lasts a while. I would also coat it with a protector, a metal protector. Like the clear one.

IE- A: You coated it as you say. You took that precaution.

D. Lind: As it's covered in this case, if it gets rusty - it's a matter of cleaning it a bit and continue using it. It's not displayed there as in this Maria-Maria --and in that Maria-Maria-- the tub is to be exhibited because it has the blue paint.

IE- A: The tarp of that Maria-Maria, the one at the Whitney, is it a recovered one or did you get it new?

D. Lind: That tarp is my neighbor's. My neighbor's roof flew off; the one across the street. He literally lost his roof. Then they come and put this roof on it. This was here... Now there are concrete houses here but before they weren't. I see it from above, from where I sleep, I look and see all those blue rooftops. Since he knows that I use these things, I remember he said to me, "Daniel, look, all those tarps are there. What are you going to do with that?" I said, "Don't worry, I'll know". I had that tarp. That tarp is half or a part of this one. They are linked by the tarp.

IE- A: How interesting. These two Marías share a tarp.

D. Lind: The tarp has made them sisters. It's an immense tarp for the big one.



IE- A: That's very interesting. I imagine you've washed it.

D. Lind: I washed it and then, with adhesive tape, to remove some stains, I'd use the tape to lift the dust.

**[02:20:01]**

IE- A: It removed the stain.

D. Lind: It was pretty tedious because it was square inch by square inch.

IE- A: So you want that awning to look nice and clean.

D. Lind: In this case, I want it to look shiny.

IE- A: Yes, shiny. I notice that the coconuts in the Maria-Maria at the Whitney have the holes usually made to get the water. From what I can see in the photo image.

D. Lind: Where do you see it?

IE- A: The ones here in the "María Madre" some have them too.

D. Lind: Oh, you're referring to this? What happen is that when the coconut deteriorates, it reaches that state. So, yes, what I did was make a hole to take out the matter that's inside. Each one of them. Tiresome.

IE- A: Otherwise, they deteriorate.

D. Lind: And it sounds and all else.

IE- A: Of course. That's on purpose.

D. Lind: No, the holes in the front are natural. They look like little faces. But, I made some holes to clean them inside and then I varnished them. Some sanding.

IE- A: So the holes that you made respond to a more pragmatic than symbolic interest.

D. Lind: It's maintenance.

IE- A: Moving on to Centinelas, which I won't refer to in the same way, I'd like to do so when we're in at the Whitney. This here has prompted some, let's say, some discussion. According to the image, there seem to be some tubular elements.

D. Lind: In terms of the tubular elements you mentioned, they're metal tubes.

IE- A: They're metal.

D. Lind: Yes. I don't know if you're referring to ones in a kind of wheelbarrow.

IE- A: They're flanking the flowering coconut on either side

D. Lind: Yes, those are metal tubes.

IE- A: of the wheelbarrow.

D. Lind: They look like canons also. That ambivalence again... It's a community defending itself with their tools. Those tools can, hypothetically, become weapons. In the case of the tubes, they remind me of a rocket launcher because in the Loíza festival rockets are launched, don't know if you've seen it. And everyone says, "Santiago!" And I remember at one point, someone had something like that and he'd put the rocket and light it. So I bring the tubes as the wheelbarrow handles, but also remembering that event. Remember that they're sentinels.

IE- A: Of course.

D. Lind: They're standing guard.

IE- A: When I met with the three-dimensional objects conservator, Ángel Santiago, and we talked about your work in the Puerto Rico Art Museum, we were there in the company of 1797, the assemblage. At the end of the interview I asked, precisely, what would he like to ask you. The first thing that came to his mind was to question the choice you make of certain commercial elements. You talked about a store, a hardware store, that for you is like your favorite art store. The question is, when you go, do you know what you're looking for or let the store personnel guide you, in the hardware store in this case? And, do you take what's provided without questioning issues? For example, polyurethane, from the perspective of conservation, is a difficult material to revert, and you said you liked it because of the shine it adds. So, being a spokesperson for Ángel Santiago, what would you tell us about the process of choosing materials in the hardware store?

D. Lind: I ask the artisans that still make coconut masks. In fact, there was one left in the neighborhood. Because, as they're always following D. Lind: the tradition of making coconut masks, they're constantly incorporating new materials. And I ask them, "what do you use to varnish that?". I mean, I start from that experience. Then I try them out with different wood pieces, I sand them and put some on. Or put it without sanding. I even put acrylic on them. I scrape them and put some on again. Playing with it. When I go to the store, I know what I'm going to buy. D. Lind: But, if I have any doubts, I'll ask the employees. Still, it's unusual.

IE- A: You've done the research previously.

D. Lind: So, it's unusual.

IE- A: Exhaustive research, from what you're telling me. So you drink again from the local artisans' wisdom.

D. Lind: For example, if you'll allow me, this Belle Wood --I spoke to you about it-- this was a fellow artist I asked because he also works a lot with leaves. He says to me, "Daniel, there's something called Belle Wood. You brush the leaves with it and they'll be..." So, once I took a palm tree trunk, because I like to work with the object as is, even if it's deteriorated. It's part of the aesthetic. And I brushed this one and it was interesting how the fiber, which was dispersed,

IE- A: Consolidated, compacted.

D. Lind: Yes. Number one, it covers it, prevents moisture and gives cohesion to the material. Exactly, that's the word. This comes from a comment made by a colleague who has already used it. I'm very interested in the experience of someone who has used the material.

IE- A: Of course, to enter into a kind of collaboration. Or the sharing of knowledge. Speaking of things that are old or deteriorated, in general terms, what's your opinion about the deterioration of the materials that make up your pieces?

D. Lind: As I said before, I mentioned the term, entropy, right?

IE- A: Yes.

D. Lind: Everything changes, moves. Even metal, at different levels, which you think isn't happening. You come to terms with it. In the case of metal, for example, I try to make it stay more or less with that patina. I remove the excess of that deterioration and then I varnish. Because that's part of it.

IE- A: You balance it out.

D. Lind: I don't want to change the appearance, how the material is perceived.

IE- A: But if that material in turn, after becoming part of your work, changes?

D. Lind: Because the artist manipulates it.

IE- A: With time, the natural aging process transforms it. What would be your position?

D. Lind: Yes.

IE- A: You have often said that you're willing or accept the substitution of certain materials.

D. Lind: Well, oil paintings turn yellow. Those are things you can't avoid. One accepts it because...

IE- A: But entropy also includes renewal.

D. Lind: Yes. It's interesting that yesterday I was reading about that scientist that talked about -- I'll be brief-- the Big Bang, that,-

IE- A: You don't have to.

D. Lind: -as he says, is projected in time in a linear way. No, maybe it goes this way, there, here... And what we understand as linear time, that's another thing. What I'm getting at, you talked about entropy as something cyclical. I welcome that.

IE- A: The cyclical.

D. Lind: But I am interested, number one, in maintaining the integrity of the material as far as possible. And that what I use, like varnish, for example, that it just not only give meaning to the narrative, but also give protection. At least, that's important there.

IE- A: In fact, when I arrived to your studio, you were outside working with organic materials and there was some metal tube.

D. Lind: Yes.

IE- A: You were putting them through a preliminary process that has a preventive purpose.

D. Lind: For sure.

IE- A: You were pouring Clorox on them.

D. Lind: Clorox. Clorox, and then I brush them with the Belle Wood. Clorox and sand a little bit to open up the fiber. It's what I did in Maria-Maria with everything that has to do with palm trees. Then I seal it with this. Several coats, another bit of fine sanding and varnish on top. If the varnish flakes off, it can be brushed over again.

IE- A: Yes.

D. Lind: There's no problem with that. Or sand a little and varnish again.

IE- A: And downstairs you were also working with muriatic acid for some spoons.

D. Lind: Yes, because I'm interested in accelerating the rusting process. We learned that a long time ago.

IE- A: Yes.

D. Lind: So, I apply a bit of acid and then soak it in water to speed up the process.

**[02:30:02]**

IE- A: This leads me to, you mentioned it before in the response to another question, that you've even developed your own patina concept. I'd like you to go a bit deeper into your notions about patina and the value that it earns for your work.

D. Lind: You're referring to the shine?

IE- A: No, on the contrary, to the patina.

D. Lind: Well, that's time passing-

IE- A: Exactly.

D. Lind: - through... The record of the passage of time in the material. That interests me. And contrast it with new things. I am son of this time. I'm inspired by the past and want to project into the future. But, I'm inserted in a specific time-space. Like every artist, you know well that one is always looking for new things to incorporate into one's language. That's why I like going to the store without a name.

IE- A: Yes.

D. Lind: They're always bringing new materials. And one sees that. Or new tools, for example. I'll say, "Hey, this has possibilities for..." and I'm inserted in this present time, like practically every artist does.

IE- A: So we could infer that the imprint of time is being added to the materials in your pieces, because it acts as a patina that you would very well accept, you see it with good eyes. It adds value.

D. Lind: Yes, change. In fact, I don't know if it was Mario Merz, one of the artists of arte povera... He mentioned something similar, that things change and that's also part of the work.

IE- A: We have just talked about the fact that you subject your materials to some previous processes to ensure their conservation. And that was another question that Ángel Santiago was asking as part of our conversation. But in addition to cleaning, he mentioned the possibility of you fumigating some of these things. Do you?

D. Lind: Yes, I do. It's interesting. Here I have poison for two types of termites. Yes, I fumigate. In fact, when these three pieces went to the Whitney, they took the precaution of fumigating them. And I make that observation on the pieces that museums have wanted recently. As the Whitney museum did it, they follow up. That is, there's already a previous experience.

IE- A: Have you felt more interest in the conservation of what you're doing from the institutions that are now embracing your work? And that has demanded, perhaps, more effort from you, or have you always been this careful?

D. Lind: I try that the...Because the majority... Not the majority, but many are ephemeral objects, everything is ephemeral, but some more than others, so I try to do this process so that they last more. One of the conservators from a museum that acquired a piece recently, interviewed me. And, interestingly, we talked about all this. Among many things, she formulates a similar one to me, in terms of the preservation of these materials. And I mentioned that the Whitney had fumigated the pieces. She took it as “;Wow!, that's great”, and I said, “For conservation you can fumigate every two years”. So they, being aware of how contemporary artists express themselves, because I'm not the only one who does this, there are artists who are much more radical than me. For example, literally taking a chunk of, as I saw in the Venice Biennial, I think it was a piece by Robert Smithson

IE- A: Yes, Smithson. A leader of Land Art.

D. Lind: He made Spiral Jetty in Salt Lake, Utah. Which was literally a tree trunk with roots, placed there.

IE- A: As is, without being...

D. Lind: I think it was his. But the example is the following, which is that piece. So the museum that is in charge of preserving expressions and ideas, the museum can be thinking about the works that last, but is it going to discriminate against the ideas of works that do not last? It's interesting. Isn't that right?

IE- A: The artist's intention is important, first of all, if the artist doesn't want it to last, that has to be respected.

D. Lind: Right. But if you want it to last, you resort to these things.

IE- A: Exactly. I can see that Daniel Lind wants his work to last over time.

D. Lind: Yes, because I base myself on the carvers' traditions I observed, when they use those materials, that protect them, but at the same time they embellish them with shine, and I say “Aside from beauty, it could have more meanings”. Everything follows that line.

IE- A: It's fascinating. What you say is...

D. Lind: I want the artwork to last, I can't say otherwise.

IE- A: You said that you even shared notes regarding maintenance with some of the museums that acquired your pieces.

D. Lind: Yes.

IE- A: Before, when we were talking about the staging of your work, especially when it comes to this extremely complex assemblages, such as Centinelas, I wanted to ask if you accompany these pieces, especially when they enter museum collections, with some sort of document

where you specify where each part goes and how it should be placed. Because the practice of assembling and disassembling these types of pieces at a museum level, to a great extent triggers what what we're doing here today.

D. Lind: I understand.

IE- A: You want to keep track of what the artist wanted and how he wants the work to be presented. If it has many elements, there's a big risk of making a mistake. If you prepare some sort of manual to assemble and disassemble...

D. Lind: The question is interesting because when I was making these assemblages the last thing I was thinking is that they would go outside of Puerto Rico. I remember making them and saying, "Well, if I exhibit them, it will be in San Juan, in national exhibitions, and I'll go there and assemble, which was the case with Con-junto. I remember the curator went by one day, "Ah, that's great"... two days went by and I was there working, "Ah, that's great"... three days went by, worried... four days went by, "Daniel, you think you'll finish that?" Because when I did these things it was to express myself.

IE- A: Of course.

D. Lind: I didn't think they'd travel. For the Whitney I had to make some drawings illustrating the process and something similar happened. When I went there, they asked me to go and assemble, because of the complexity, I spent the first day, the floor full of that pile of things. The curators were worried because they thought I wouldn't finish on time, and I remember I finished exactly at one in the afternoon. And it's because I said, "I have to do this, it's what matters to me". The rest, that's another problem I'm not getting into. I want to express myself. It's why I insist so much on expression. But I've continued to refine this and I discovered something, that if I do some things... What do they call it when you assemble a part with many parts? It has a name. Oh God! I had it in my head.

IE- A: Modules, modular.

D. Lind: Modules! For example, if you're going to compare this piece with Maria-Maria, that seems more simple, this one is easier to assemble because I'm thinking the same thing, but instead of having so many separate pieces, I make a module. Because I saw how they crated the pieces. I said, "Damn, how will they pack this?" When the specialists came with those huge boxes, I looked closely. You learn all the time. So I said, "Wait". They placed things here, a piece from here to there. "So what I have to do is, instead of having so many pieces, I'll-

IE- A: Keep that in mind.

D. Lind: -make one that goes from here to there." Because that fits in the box.

IE- A: You think ahead. It's another type of preventive measure.

D. Lind: But I didn't have the experience. I'll say it again, I didn't think those pieces would

travel abroad. I make many... Ah, and right now, if you look, I make diagrams. So that when the piece is finished I already know how it was made.

IE- A: The idea of making that diagram or illustration, was it yours or a museum proposal to do it that way?

D. Lind: When a museum acquires a piece, they require that you give them a diagram of how it will be assembled. Even more with these type of things.

IE- A: So they guided you in the process.

D. Lind: No, I did it like... No, they asked for the document. I hired someone to record me, and made a video as I assembled the piece Vencedor, which was the first. Again, I work with series. There are several Vencedores. I remember this assistant the came with her camera, so I assembled piece by piece and she recorded it. That's another method. In fact, these two pieces, recently acquired by museums, when it's time, and another which is Con-junto, I'll go to the place and do the same. I'll assemble and they document.

IE- A: I was going to ask that. To the extent that you learn as you go along and you have that ability to foresee, if you were to make an assemblage now and it didn't have an owner yet, and you were to exhibit it in some exhibition, let's say here in Puerto Rico, would you take the opportunity of that process of expression that assembling is for you, so that someone documents it and that piece would have that already?

**[02:40:07]**

D. Lind: Yes, I'm considering it. I'm considering it, because precisely in Puerto Rico they've just written about a piece and I haven't done that, but it's easy to assemble and when they exhibit it in an institution, I suggested it to the curator and she said, "Fantastic, when you're ready to assemble it, we'll document it." I think that works out very well.

IE- A: This happened with the Whitney? They documented you?

D. Lind: No. Well, they were documenting in general terms the action taking place. It wasn't...

IE- A: That wasn't the objective.

D. Lind: There was a young woman, I remember, taking pictures of each part. She'd come when she'd see me doing something, then walk around.

IE- A: Was the curator the only one worried? The conservator and the registrar must've screamed bloody murder when you kept adding and adding elements.

D. Lind: It was fun because I felt their concern.



IE- A: The tension.

D. Lind: That's always happened to me. When I'm assembling, it gives the impression that I'm never going to end.

IE- A: But I wasn't referring to the conclusion, but to what comes after when it has to be taken apart and reassemble it eventually, because they weren't scared of Daniel Lind, they acquired 2 of those pieces.

D. Lind: In fact, they're now going to exhibit Vencedor, which I told you about, that was in the Whitney. Rollins Museum, I think that's the name, bought it, and now they want to exhibit it and I'm going to do what I told you, so they can record me. And it's something I do with pleasure.

IE- A: I was going to say that's great that they have to fly you when they're going to assemble one of your pieces. You're going to travel the world.

D. Lind: Well I offer to do it with pleasure. In fact, I'd pay. Because I think that...

IE- A: You enjoy the process of assembling your pieces.

D. Lind: Yes, and not only that, it's that during the process I polish things.

IE- A: Interesting.

D. Lind: One polishes things.

IE- A: Speaking of those videos, I think you once told me that you were making a videographic documentation of the way the palm tree trunk is cut in order to leave a record of how as I call them drums,

D. Lind: Yes, they're drums.

IE- A: - one relates to the other. Why this concern of recording yourself cutting?

D. Lind: Well, what happens is that this, that material is also soft, ephemeral. In case it is substituted, well if one somehow can show how it's cut, with one of these machines, how to measure the diameter, so it corresponds with the other. That kind of thing. This is very easy. How to make a hole so that there's protrusion, so that

IE- A: Anchorage.

D. Lind: -you can assemble on top. That type of thing.

IE- A: You're thinking that this will have to be replaced, well, it's best to leave a record of how it's done so that they do it the way I like it. Again, it's Daniel Lind supervising the process from

a distance. But, was this your idea or some institution has...?

D. Lind: No, it was my idea. I know they ask for that, so I'm already aware.

IE- A: Ah, ok.

D. Lind: So, from now on, as I told you, once I finish, I document it and that's that.

IE- A: And where's that documentation? How will you disseminate it?

D. Lind: Those, the videos, I have to speak with the assistant. I don't have the capacity to...

IE- A: So, you have an assistant. Good.

D. Lind: No, no. She's a young alumna from Humacao, who became my office assistant. She's also in the arts and knows about computers, about all these things. I think she has a BA in communications, also. Very capable. Then I don't have to be... Because I send her information, she documents it and organizes me. For example, when I'm asked for photographs. There's a book that's going to be written about Caribbean art. She has all that, because I don't have the time or the ability for that.

IE- A: But it's good that you can count on that support because, I wonder, if someone were interested in those videos, how can they access them? They have to talk to her. I don't know where they are. I know she taped them for me. Yes. But I imagine they're under Daniel Lind-Ramos. That type of thing.

D. Lind: So, you'd be willing to put this in a data base, like your web page.

IE- A: Well, no. I'd give it to whomever acquired the piece.

D. Lind: Exactly, by specific petitions.

IE- A: Ángel Santiago and I spoke, precisely, about the theme of the materials of the coconut palm tree, all the derivatives that you use. And you also told me at some point, and, in fact, you've mentioned it here, that you'd accept that these elements, if they had to be replaced they could be. You said, "As long as it's a palm tree, go ahead. As long as it's a coconut..." But Archie and I, which is also how he's called, the nickname for Ángel, we mentioned that there are many species of palms, so we suppose you're going to want them to respect

D. Lind: Yes, this type of-

IE- A: - palm. We also spoke that the palms-

D. Lind: - coconut palm tree.

IE- A: can come from so many different places. But you also commented that as long as it's a palm and the species of palm, it doesn't bother you if it comes from another place.

D. Lind: Yes, because they're family.

IE- A: Exactly.

D. Lind: Well, if they're species... It's like family, there's no problem.

IE- A: Exactly, they're relatives.

D. Lind: They're relatives.

IE- A: And that way, you also emphasize your interest in going from theregional to the universal.

D. Lind: I mean, to the global.

IE- A: To the global.

D. Lind: To the global, of course. I'll say it again, you travel the coasts of tropical areas and they're there.

IE- A: And in the subtropics, of course. And we also talked that even in places that aren't, the conditions can be manipulated and you can, in controlled greenhouses, grow many things.

D. Lind: Also, the palm tree seed travels a lot. Once it falls into the ocean it begins to travel and it grows elsewhere.

IE- A: That's true.

D. Lind: And it goes over there and grows.

IE- A: They're travelers.

D. Lind: Yes.

IE- A: Because the coconut floats wonderfully

D. Lind: And, historically, even though they're not native to the Cape Verde Islands, in terms of how it arrived to Puerto Rico, it has to do, especially this type of palm, with colonization, the time of colonization. That's also interesting. Through Africa, -

IE- A: That's how they arrived.

D. Lind: -but they're not from there, necessarily. And all of that is inserted in picking this type of...

IE- A: But see how interesting that, a posteriori, speaking of "María a posteriori" here, there come into play some details that have to do with, for example, now with the conservation, that can continue to add meaning to your work even in a positive way, inasmuch as you accept that that palm can be substituted by another and that, all of a sudden what is found is the trunk of a palm from some other part of the world, not necessarily from here, from Loíza. I think that's something that Daniel Lind sees favorably. It's interesting.

D. Lind: If we're inserted in the global village.

IE- A: Exactly.

D. Lind: If we speak of a global village, well let's accept that.

IE- A: Exactly.

D. Lind: And what better example than this time we're living, when there's a global pandemic. And then we're all experimenting on the globe. It's interesting, I mean, if you're-

IE- A: Exactly.

D. Lind: -going to look at one side of it.

IE- A: Yes, let's make the best of bad times.

D. Lind: How are we contaminated? Through the movement of people. In the village.

IE- A: It's been said many times that if this had happened in another moment in time when we couldn't move around so easily, it would have remained entrenched-

D. Lind: As simple as that.

IE- A: -in some far-away place. But, it's not like that and it doesn't stop being interesting. Speaking of the coconut, Ángel Santiago, who has vast experience with this material, as a conservator/restorer of the Ponce Museum, and also, where he's been exposed to the practice of masks, not only from Ponce, but also those of Loíza, he mentioned that he has a habit of consolidating, as long as he has access to the inside from the back, because that way the organic material won't disintegrate.

D. Lind: Yes.

IE- A: But he also said that on some occasions he'd had to make casts of the coconut to then form them with a synthetic material and then go with a replica in order to substitute. And I said

to him, "That's an interesting question I can ask Daniel." What position would Daniel Lind take before that alternative posed by some conservators-restorers?

D. Lind: Well, to begin with, at one time, without having the economic resources, when I began to work with assemblages I considered making bronze castings. Why? Not necessarily invoking Western sculpture, but African. For example, Benin's reliefs. Benin's sculptured reliefs. But I didn't have the means. Then at one point I thought, "Well, what I'm going to do is the stalks..." In other words, simple more vulnerable objects, "...I can cast them in bronze..." Because I'm also invoking that ancestor in terms of art, I'm citing.

IE- A: Metal.

D. Lind: I'm citing a way of sculpting. Bronze, obviously bronze... In Mesopotamia there was bronze.

IE- A: Of course.

D. Lind: The head of Sargon I, remember? In other words, I, honestly, in that sense, wouldn't have a problem. I wouldn't have any problem. And I'm talking years, not just now, that I considered, in fact, making high reliefs thinking also, of that kind of sculpture.

IE- A: But here we talk of casting to replace one material for another-

D. Lind: Yes, but in my case it would be-

IE- A: -for conservation purposes.

D. Lind: -not to replace.

**[02:50:04]**

D. Lind: I can understand it from that point of view.

IE- A: You prefer a natural coconut.

D. Lind: As I said, it depends on circumstances. For some, I prefer the coconut, but in terms of ideas, I've had sketches where I would have loved to work with a bronze cast, because of what I said, in terms of citing...

IE- A: You make me think of Picasso's bull's head. For the assemblage he used a bicycle's saddle and handlebar, but then he makes a cast and forms it in bronze.

D. Lind: Look, there's another intention there and I don't have a problem with that.

IE- A: But, surely he wanted to connect with ancient Greece.

D. Lind: Why not? Or go back again to Mesopotamia with the famous face.

IE- A: Of Sargon. Yes, beyond what it has to do with your creative decisions, we have the natural coconut, which is part of your piece, and as conservators we're faced with a component of the artwork that has come to an end, and it has to be replaced or restored, would you approve that a restorer make casts of the organic coconuts to turn them to a synthetic material and replace that element of the piece? That's the concern.

D. Lind: But it's easy to find coconuts.

IE- A: I thought you'd say that.

D. Lind: Yes, and find a peeler. Maybe the peeler is the problem. I have a video named Tocones: Un ensamblaje en su contexto, where I interview someone from Tocones, an area where many coconuts were peeled. And it shows how he peels the coconut. It's in one of my pieces, in a video. It's as simple as finding a peeler that peels the coconut, the shell appears and you paint it and place it there.

IE- A: I will complicate your answer. Many of your coconuts were painted by you and they have the painter's-

D. Lind: Ah, well.

IE- A: -imprint and we don't want to replace those coconuts because it's not that easy.

D. Lind: But since I told you that, in that specific piece, 1797, a collaborator painted the base blue, I think that one can play with that coconut's...

IE- A: It can be recreated.

D. Lind: Yes.

IE- A: So we're talking more about consolidating on the back and perhaps coat them with varnish, because they're flaking. The paint is coming off those pieces.

D. Lind: The whole surface can be painted with some things I've seen. It's just that I was making that piece when there weren't a lot of resources. It can be sanded and you can put a... God, I had that product around here. It's a type of gesso to impregnate it. So, it's like priming. Then, it's painted on top. It's more lasting.

IE- A: Lasting. If we want to save what's there, that you made with what you had, we could coat it with varnish, would you approve that the museum restorer do that?

D. Lind: Yes, yes.

IE- A: Would it have to be the glossy or the matte varnish?

D. Lind: Gloss.

IE- A: Right now the paint isn't very shiny.

D. Lind: If it's going to be applied it should be gloss, because-

IE- A: It has to be gloss.

D. Lind: -because I considered oil paint, precisely, because of the gloss. Another thing is that I can document making one, look how simple it is. I take a shell, sand it, brush the gesso on it, paint over it, I do the whole process. The designs, which are somewhat random, in terms that you can... As long as the colors of the flag appear, and those lines, that's it. If you make an example, with it you can make the others.

IE- A: So that's something you can plan for.

D. Lind: I think that we can do that. It's as simple as finding a shell and making one. With it the others can be made.

IE- A: A demo, a demonstration so that it can be replicated.

D. Lind: That would be an option.

IE- A: We're talking about organic materials, however, you also use others that are not necessarily provided by nature, but come from members of your community and bring with them an important load, their stories and so on. If we had to replace any of these objects because the degree of deterioration requires it, I imagine it won't be as simple as replacing a coconut. Replacing a grater, just to give an example. Would you approve that they look for one as close as possible, with an interesting history and that the previous one were documented, including its history?

D. Lind: That could be a possibility. Graters, ¡wow! graters are important in our community. The graters.

IE- A: Almost immortal they don't die.

D. Lind: Yes, but sometimes they rust.

IE- A: Wood also. We discussed that, at a given moment, Emma considered replacing the wooden part of her grater.

D. Lind: What?

IE- A: Before you mentioned that the grater's wooden part was deteriorating and she thought

D. Lind: Yes.

IE- A: -of replacing it, so they're not necessarily immortal. Maybe in that case, where the the owner and the history it brings with it, are so important to you, would you embrace the deterioration, the aging of that object so that it continues to be Emma's grater?

D. Lind: Yes, and then, at the end, if there's no alternative, have it replaced and make the observation.

IE- A: How interesting.

D. Lind: And make the observation.

IE- A: I know that as a result of your concerns for the permanence of your work, when the assemblage 1797, which suffered an infestation in its wood plank base, you went so far as to make a new base. You replaced it with a new one, which is something that interests me. I wanted to ask you about the type of paint you used there, and on the coconuts.

D. Lind: Oil enamel.

IE- A: And the coconuts?

D. Lind: Also enamel.

IE- A: We wondered, Ángel Santiago and I, if you had taken the precaution of sealing the other sides of these boards, on the back, the sides.

D. Lind: I didn't maybe thinking that...Because I took the luxury, if I may say so, of going to this store specialized in wood and saying, "Please, sell me these 2'x 6', of treated wood". Wood that's supposed to...

IE- A: Fumigated.

D. Lind: Yes, and treated, so nothing penetrates. I don't know what happened there. I paid, because that wood is expensive. Aware of that, because I'm already aware that I want a base of wood that lasts. I paid for treated wood and I was surprised by that, precisely. I didn't take precautions because I was working with treated wood.

IE- A: Of course.

D. Lind: Now I know that, regardless of...

IE- A: But, the actual base it has



D. Lind: That's treated wood.

IE- A: I thought you were referring to the-

D. Lind: No, no, it's just that-

IE- A: - original that suffered infestation.

D. Lind: - it had other parts made with found wood, which I replaced. In fact, there's one that's dismantled. The first one I exhibited at the Arsenal Museum, at the National Exhibition is dismantled. It's there. A very experimental one. But that wood is supposed to be top-notch and look what happened. The next time I'll do the whole process. Even if it's treated, I'll fumigate. I'll even get poison. The Guggenheim curator told me that there's a type of poison used by many artists in a certain sector of Africa, because Africa is immense. And it didn't occur to me to ask him for the name of the poison.

IE- A: Well, but you can always ask him.

D. Lind: Yes, I will. I'll send him an email.

IE- A: Would you agree that those planks be treated? Beyond the fact that it's treated wood, that they be consolidated with a material

D. Lind: Sure.

IE- A: - that protects them.

D. Lind: Of course.

IE- A: That is not seen. It's not a visual aspect.

D. Lind: Yes, there's no problem. As long as it is transparent, that it doesn't threaten the integrity of the color as it is.

IE- A: Exactly.

D. Lind: In fact, it hasn't been mentioned, that it's just any color. I'll have to make some formulas so that it's the right color. Because a blue color is not the same as any blue. That's very important.

IE- A: That green there is very important, allusive to the deity rescued by that piece.

D. Lind: Which is what kind of hue, tonal value... Those green colors there are quantified.

IE- A: You mean, calibrated?

D. Lind: The green will govern everything in there. And they range from primary, secondary, tertiary and chromatic grays. I remember that in one of those pieces I ran out of the chromatic gray, which had a greenish hue, and I put another one like that. That doesn't work. There's a color detail there that I don't know how I'll provide a formula, so in case someone has to repaint, at least, from the start, mix the color in such a way that when they make the mixtures...

IE- A: When you said that you'd be willing to leave a demonstration video for when the coconuts are repainted the color formula is very important there.

D. Lind: Yes, a color formula. That's important.

IE- A: Certainly.

D. Lind: You can even mention the tone. See this here? It's for these things.

IE- A: I see it in the "María Madre" drawings also, there's a gradation as well.

D. Lind: Exactly.

**[03:00:00]**

D. Lind: It's not just any color. I have to calibrate this value with this tone. Then, the one that goes, there has to be a subtle difference. It gives the impression that it won't look alike but it will, I mean within... You know there are things that...

IE- A.: Made possible by the found materials of course. Daniel, there's something that fascinates me in the history, I daresay, of the conservation. And I observed it in that assemblage of 1797, which I found very exciting. And it's the so-called concept of the material history of the object how the object has its own life, as we said, once it leaves the artist's hands. It takes flight and so many things can happen that add to what it is and the readings we'll make of these objects. And in the practice of conservation, we have to take into account that added history. For example, in the stalks, that form part of 1797, I noticed some nails which are, in fact, rusted that were still penetrating or perforating the stalk, but not all were fulfilling the role of anchoring the stalk to the wall, in the way the piece is installed. As Ángel Santiago explained to us, when the nail corrodes it creates,-

D. Lind: Rust.

IE- A.: -a combustion, it generates heat. And that, in turn, burned, creating a dark halo,-

D. Lind: Ah, yes, I've seen it.

IE- A.: -in the stalk's natural fiber. And they're floating, many of them. I was very interested because there I saw the history of the installations that this piece has gone through, its previous installations. Because they're no longer fulfilling the function for which they were originally placed there, from my perspective, maybe you'd say, "No, I only put them there as a decoration, they were never anchored, the stalks to the wall." They fulfilled that function at

some point and now no longer fulfill it, but remain there, knowing that this effect is also being generated, which deteriorates the stalk's material with the corroded nail, what would be your posture? Would you be in favor of removing them because they're no longer anchoring the piece to the wall, or of consolidating the nail and also the surrounding area of the stalk's fiber and that it remains as evidence of the history that has been adding to your piece as a consequence of all its mise-en-scènes?

D. Lind: That's why I mentioned Mario Merz, when he speaks of when the pieces and the material keep changing. I would have no problem in having that footprint there. As you say, in some way it can be consolidated.

IE- A.: I favor that decision.

D. Lind: I first have to see those nails. Because sometimes I place the nail as a symbol that the object is being activated. Hollywood, at a given moment, not understanding that spiritual approach, of voodoo, for example, began to see that pins were stuck in dolls as if to do evil. Another reading might be, that it's to activate.

IE- A.: Along the line of acupuncture, touch the nerves.

D. Lind: A lot... Yes, activation versus evil spell. That's very interesting. I'd have to see those nails, because at any one time I like to place them so that whoever wants to see them from that point of view can do so and who wants to see them as something anchoring the piece, also. Again, that dual reading.

IE- A.: That's why I thought that my assessment wasn't necessarily the correct one.

D. Lind: No, no...

IE- A.: Especially after this conversation that I've had with you.

D. Lind: It's that yours is also valid. It was what I referred to. That's to say, I place the nail with one intention, maybe to hold it so it doesn't fall. Again, to symbolize that these forms are active within this narrative of defense of place. In this case Puerto Rico in 1797, when the English arrived with Abercromby. Maybe they're doing both things at once. Or maybe your reading of it... I have no problem with that.

IE- A.: Both things would be interesting.

D. Lind: Yes, but I'd have to see them. I'd like to see them. You see I don't remember. One keeps on making these things...

IE- A.: I took several photos. So, I'll share them with you.

D. Lind: Ah, good, very good.

IE- A.: Daniel, Don Daniel, is there a question I didn't ask that you'd like me to ask about this piece.

D. Lind: There's a cloak. In the back there's a cloak. Did you see this piece?

IE- A.: I haven't seen it in person. I'm being guided by this report.

D. Lind: Well in the back there's a cloak that I made by painting on canvas. I bought a canvas and painted the cloak, I remember that...

IE- A.: Is the color violet, by any chance?

D. Lind: Yes.

IE- A.: It's mentioned in the report but as if it were also a tarp. They use the word tarp.

D. Lind: No, that's a canvas, painted. I had it there and it took me like two days because it was dot, dot, dot...

IE- A.: Those dots are brown, white and blue.

D. Lind: Yes. But that's no problem because it's a canvas that has a ground and that, traditionally protects it well.

IE- A.: But there's also ribbon and jute that create a type of hem or border.

D. Lind: Sure. Here.

IE- A.: How did you adhere these different fabrics?

D. Lind: The same way, I took all this and basted it together, as I told you before, remember? I put it all together nicely. I had a girlfriend at the time whose mother was a seamstress and she learned to sew. It was very simple. I'd place the machine here, because it was big. I would roll and she...

IE- A.: It must have been...

D. Lind: until we finished. More than anything else, I like to cite sewing to cite my ancestors. I believe very much in the premise that by first valuing one's own, one can better value and appreciate the rest. If you live in a big city, that's your life experience and you're going to create from there. There's no problem with that.

IE- A.: And don't doubt that it can be translated into a universal language, which is what's happened with your artwork.

D. Lind: Yes, because in the end, we're people in this place with experiences and reactions to certain stimuli, and giving answers to those stimuli, whatever they are. Political, economical, cultural, etc. You go somewhere else and they do exactly the same, except they're there. And the local color, which is that set of expressions of the place, will be different. But, in essence, what are we. Human beings sharing that experience with others. I believe that if there's something that contemporary art has, it's pretty, beautiful, lovely, it's that. How we find out about the other, about others, from the point of view of art and without those expressions ceasing to be from there. We enjoy them. Now we have so much access to images. What's happening in Singapur, what's happening in Johannesburg, in Haiti, what's happening in San Juan, what's happening in Colobó. That is, there's access, so we feel closer. I don't know. That's how I see it.

IE- A.: And it's less hierarchical.

D. Lind: More horizontal. Exactly.

IE- A.: When we could only see one thing, we thought it was the only and most important thing.

D. Lind: Exactly. Not only that, it was the only point of reference. So, in what they sell us, that's what we had to do.

IE- A.: Of course, the Western Civilization.

D. Lind: That's what's important. That's what's important, what is published, what is written. The written word, remember? The power of the written word. What is written is what counts.

IE- A.: Yes, official history is another thing that you've made an issue of in your work.

D. Lind: Yes, yes.

IE- A.: Go to the nonofficial history.

D. Lind: Yes, and in the process maybe correct things. Simply by raising them.

IE- A.: Of course.

D. Lind: That is, raising the issues.

IE- A.: Make them visible, of course.

D. Lind: With the lie of art. Sometimes the lie of art tells more truths.

IE- A.: It's been an honor and a pleasure.

D. Lind: The honor has been mine.

**[03:13:03]**

**[INTERVIEW ENDS]**