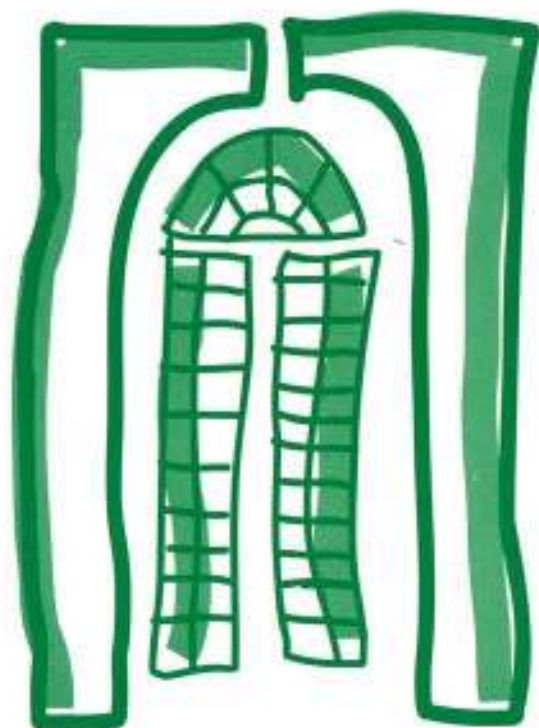


EL MUSEO DEL BARRIO



25th Anniversary Exhibition

Part III Reaffirming Spirituality

EL MUSEO DEL BARRIO
TWENTY-FIFTH ANNIVERSARY EXHIBITION

*ARTISTS TALK BACK:
VISUAL CONVERSATIONS WITH EL MUSEO*

*LOS ARTISTAS RESPONDEN:
CONVERSANDO EN IMAGENES CON EL MUSEO*

*PART III
REAFFIRMING SPIRITUALITY
REAFIRMANDO LA ESPIRITUALIDAD*

April 7 - August 13, 1995

Curated by Susana Torruella Leval

Essay by Víctor Zamudio-Taylor

Edited by Jhovanny Camacho

El Museo del Barrio
1230 Fifth Avenue at 104th Street
New York, New York

El Museo del Barrio, founded in 1969, is dedicated to the preservation and interpretation of Latin American and Latino culture in the United States. El Museo's mission is reflected in its permanent collection of over 8,000 objects and its varied programming of historical and contemporary art exhibitions, film festivals, lectures, symposia, performances, concerts, and specially-designed education programs. El Museo is located at the top of Museum Mile in the Heckscher Building, 1230 Fifth Avenue at 104th Street, directly across from the Conservatory Garden in Central Park.

For further information please call 212-831-7272.

El Museo del Barrio gratefully acknowledges the following government agencies, corporations and foundations for their generosity in supporting El Museo's 25th Anniversary Exhibition. As of March, 1995, contributors include:

New York City Department of Cultural Affairs
The National Endowment for the Arts, a federal agency
The New York State Council on the Arts
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
Metropolitan Life Foundation
The Rockefeller Foundation
AT&T Foundation
New York Council for the Humanities, a state program of the National
Endowment for the Humanities
Anheuser-Busch Companies, Inc
Banco Popular
Goya Foods, Inc.
Chivas Regal
Vidal, Reynardus & Moya
American Express Company

With deep appreciation, El Museo del Barrio wishes to thank The Rockefeller Foundation and The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., whose contributions made the creation of this catalogue possible.

Design: Sanders Design Works, Inc., 1995
Library of Congress Catalog Card Number 95-075844
©1995 El Museo del Barrio

ISBN (P) 1-882454-023-0

25TH ANNIVERSARY EXHIBITION

Part I

Reclaiming History

El Rescate de la Historia

May 6 - August 14, 1994

Part II

Recovering Popular Culture

Recobrando la Cultura Popular

September 9 - October 30, 1994

Part III

Reaffirming Spirituality

Reafirmando la Espiritualidad

April 7 - August 13, 1995

ACKNOWLEDGEMENTS

With this Anniversary Exhibition, El Museo del Barrio celebrates twenty-five years of achievement and struggle. As its new director, I am keenly aware of the energy, organization and dedication that perpetuating an institution requires. Thus, I dedicate this Twenty-fifth Anniversary Exhibition to those whose hard work and commitment have sustained El Museo's life since 1969: the visionary founders - Puerto Rican artists, educators, community activists and parents from El Barrio; previous Directors and their staffs; founding, past, and present members of the Board of Trustees; Latin American artists, who provide our reason for existing; and our public from El Barrio, from New York City's five boroughs, and from across this country, whose support has been our lifeblood.

In 1977, when Mayor Edward Koch named El Museo del Barrio a member of the Cultural Institutions Group, he acknowledged its importance to the cultural life of this city. We are thankful for this valuable recognition and support from New York City through the Department of Cultural Affairs, which has been crucial to our viability and well-being. Over the years, El Museo has also been fortunate to receive important support from The New York State Council on the Arts and The National Endowment for the Arts, as well as from many generous foundations, corporations and individuals who believe in our mission and have helped us realize it.

The Twenty-Fifth Anniversary Exhibition, **Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo**, would not have been possible without the generous support of the following government agencies, corporations and foundations: New York City Department of Cultural Affairs; The National Endowment for the Arts; The New York State Council on the Arts; the Metropolitan Life Foundation; the AT&T Foundation; the New York Council for the Humanities; a state program of the National Endowment for the Humanities; Anheuser-Busch Companies, Inc.; Banco Popular; Goya Foods, Inc.; American Express Company; The House of Seagram; and Vidal, Reynardus and Moya. Although most of those listed above are long-time friends of El Museo, they deserve particular thanks for their support of this special event in our history. The catalogue for **Reaffirming Spirituality, Part III of Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo** was made possible with generous funds from The Rockefeller Foundation and The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

The three-part 25th anniversary exhibition has been a major

undertaking for El Museo and its small staff. It came at a particularly significant juncture, marking the reopening of our newly-renovated exhibition galleries, designed by architect Jonathan Marvel. As our year-long celebration comes to a close with this exhibition, my heartfelt thanks goes to El Museo's entire staff, an extraordinarily spirited group who have shown their dedication and skill through good and difficult times.

Whether backstage (Development, Financial, Operations and Theater Departments) or in full view (Curatorial, Education, Public Relations), each department prepared for several years for this exhibition. Particular thanks go to Federico Ruiz, Director of Operations, and Gillian Wainwright, Operations Manager, on whom fell the immense task of overseeing the renovation project. Thanks to their tireless energy, dedication and coordinating and diplomatic skills, our beautiful new galleries were completed in time for the anniversary exhibition. Together with our Registrar, Marcela Clavijo, they also deserve special thanks for the splendid job of overseeing and coordinating the extraordinary installation of the three anniversary exhibitions.

When I became director, Nellie Escalante, Curatorial Assistant, took on the burden of coordinating the intricate logistics of the artists' dialogue with the collection with her customary efficiency, grace and attention to detail. For this exhibition, she was joined by Karen Baji, another talented Curatorial Assistant, who also began the coordination of this catalogue before she was reclaimed by her graduate studies. We were fortunate to have Jhovanny Camacho's experienced assistance to help edit this catalogue and thank him for his professionalism and dedication under great pressure. Our most sincere gratitude goes to my colleague Victor Zamudio-Taylor, for his fine thought provoking essay. We also thank Mario Ortiz Robles for his beautiful translations.

The three parts of the 25th anniversary exhibition, of which this is the third, were conceived as steps towards reclaiming El Museo's own history, as strands with which to reweave the complex narrative of its institutional history. As it recovers its history and repossesses its past, El Museo del Barrio prepares to meet the challenges all museums must face in the twenty-first century.

Susana Torruella Leval
Director

AGRADECIMIENTOS

Por medio de esta Exposición de Aniversario El Museo del Barrio celebra veinticinco años de logros y de lucha. En mi nueva función como directora, tengo perfecta conciencia de que la labor de perpetuar una institución requiere mucho esfuerzo, organización y dedicación. Por lo tanto, dedico esta exposición del vigésimo quinto aniversario a todos aquellos cuyo esfuerzo y compromiso le han dado vida a El Museo desde sus comienzos en el año 1969: los fundadores visionarios -artistas puertorriqueños, educadores, activistas de la comunidad y padres de familia de El Barrio; los directores anteriores y sus equipos; miembros fundadores, miembros previos y presentes de la junta de administración; a los artistas latinoamericanos que son la razón de nuestra existencia; y a nuestro público de El Barrio, de los cinco municipios de la ciudad de Nueva York, y de todo este país, cuyo apoyo ha sido nuestro impulso vital.

En 1977, cuando el alcalde Edward Koch nombró a El Museo del Barrio como miembro del Cultural Institutions Group, reconoció su relevancia dentro de la vida cultural de esta ciudad. Agradecemos este valioso reconocimiento y el apoyo que nos brinda la ciudad de Nueva York, que ha sido elemento fundamental de nuestra viabilidad y bienestar. A través de los años, El Museo ha tenido la fortuna de recibir importantes apoyos de The New York State Council on the Arts y The National Endowment for the Arts, así como de muchas fundaciones, compañías e individuos generosos que creen en nuestra misión y que nos han ayudado a desempeñarla.

La exposición del vigésimo quinto aniversario, **Los Artistas Responden: Conversando en Imágenes con El Museo**, no hubiera sido posible sin el generoso apoyo de las siguientes agencias gubernamentales, compañías y fundaciones: The National Endowment for the Arts, The New York State Council on the Arts, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., The Rockefeller Foundation, the Metropolitan Life Foundation, the AT&T Foundation, The New York Council on the Humanities, un programa estatal del National Endowment for the Humanities, Anheuser-Busch Companies, Inc., Banco Popular, Goya Foods, Inc., The House of Seagram, Vidal, Reynardus & Moya, y American Express Company. Aunque muchas de estas organizaciones antes mencionadas son viejas amigas de El Museo, merecen nuestro particular agradecimiento por apoyar este evento tan especial en nuestra historia. El catálogo de Reafirmando la Espiritualidad, la tercera parte de **Los Artistas Responden: Conversando en Imágenes con El Museo**, fue impreso gracias al apoyo de The Rockefeller Foundation y The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Esta exhibición del vigésimo quinto aniversario, presentada en

tres partes, ha sido una empresa de gran envergadura para El Museo y su reducido personal. Nos llegó en un momento clave que coincidía con la reapertura de nuestras galerías que han sido renovadas por el arquitecto Jonathan Marvel. Llegamos con esta exhibición al cierre de nuestra celebración -un evento que ha durado todo un año- y quisiera agradecer de todo corazón a mi equipo de trabajo, un grupo extraordinariamente dinámico que ha mostrado con creces su dedicación y destreza en los momentos buenos y malos.

Todos los departamentos, tanto los visibles (Desarrollo, Finanzas, Operaciones y Teatro) como los no visibles (Conservación, Educación y Relaciones Públicas) se prepararon por varios años para esta exhibición. Debo especial agradecimiento a Federico Ruiz, director de operaciones, y Gillian Wainwright, gerente de operaciones, en quienes recayó el inmenso trabajo de supervisar el proyecto de renovación. Gracias a su eficacia, perseverancia y habilidades diplomáticas tenemos ahora unas magníficas salas de exhibición para nuestra exposición de aniversario.

Quisiera agradecer muy especialmente a Marcela Clavijo, registradora de obras de El Museo, por su espléndido trabajo de supervisión y coordinación de las instalaciones en las tres partes de esta exhibición, y a Nellie Escalante, conservadora auxiliar, quien tuvo a su cargo la coordinación de la parte logística de la exhibición en la que los artistas establecían sus diálogos con obras de la colección de El Museo. Para esta parte se les unió Karen Baji, otra talentosa conservadora auxiliar, que inició la coordinación de este catálogo tarea que no pudo concluir porque sus estudios de estudiante de post grado la reclamaron a destiempo. Fuimos afortunados al conseguir el auxilio de Jhovanny Camacho, cuya experiencia y profesionalismo nos sirvieron para llevar a feliz término la edición de este catálogo, por su dedicación y capacidad de trabajo en circunstancias difíciles le estamos agradecidos. Nuestra gratitud se extiende al colega Víctor Zamudio-Taylor, por su ensayo racionalizado y provocativo. Agradecemos también a Mario Ortiz Robles por sus bellas traducciones.

Las tres partes de la exhibición aniversaria de nuestros 25 años, de la cual ésta es la conclusión, fueron concebidas como pasos hacia la recuperación total de la historia de El Museo, como hilos con los cuales volver a urdir la compleja narrativa de su historia institucional. Al recuperar nuestra historia y reclamar nuestro pasado, nosotros en El Museo nos preparamos a hacer frente a los retos que todo museo debe afrontar en el siglo veintiuno.

Susana Torruella Leval
Directora

INTRODUCTION

Reaffirming Spirituality is the third and last of El Museo del Barrio's three-part Twenty-Fifth Anniversary Exhibition. In the course of the year-long exhibition, eighty contemporary artists of Latin American descent were invited to select a work from the museum's permanent collection and to establish a dialogue between it and a work of their own. The rotating dialogues engaged three themes: *Reclaiming History, Recovering Popular Culture, and Reaffirming Spirituality*.

The themes around which the dialogue was constructed emerged naturally from my observation, as a curator, of subjects of passionate concern to contemporary Latin American and Latino artists during the last decade. Of the three exhibitions, *Reaffirming Spirituality* was the most difficult to set boundaries to, given the complexity, diversity and subjectivity of the theme. It intends an open-ended exploration of the uniquely human impulse to seek meaning in material existence. No conclusions are offered, only beginnings.

The exhibition highlights contemporary artists whose works reveal a persistent exploration of spiritual dimensions, a deeply-rooted impulse related to the preservation of a distinct cultural identity. Many Latin American and Latino artists deplore the modern isolation from, and discomfort with, dimensions of experience that involve the spiritual, the sacred, the supernatural, and the magical. Thus an important part of their work involves recovering these spiritual traditions and values and restoring them to a place of familiarity and importance in contemporary life. Amalia Mesa-Bains states this impetus eloquently: "As artists we serve to redeem our cultural past and to give visual language to our spirituality."

Despite the complexity and variety of artistic expression evident in the exhibition, I was struck by a few powerful impulses that served as well-springs creativity, revealed through the artists' own statements. Primary among these is a keen sense of the fragmented self—of the self negotiating between cultures and identities, between external realities and internal geographies, between analytical and emotional lives. Esperanza Cortés captures the sense of this bifurcated life when she describes herself as "those of us who spend a lifetime trying to translate what is not translatable." The imagery of fragmentation pervades the exhibition. Some artists convey it in the very form of their work, as in Cándida Álvarez' diptych or Jaime Davidovich's cruciform installation, a metaphysical rack for the twentieth century. Rimer Cardillo assembles his piece *Cachivachero* in the picaresque manner of a ragpicker, making a parallel to the aggregate experiences that "adhere to his person" to construct the self.

For many artists, the fragmented self finds healing through the process of reclaiming the "mystic histories" [Amalia Mesa-Bains] of their own cultures, often transposing them to contemporary life. Forge Toro, for instance, correlates his family's ancient shrine at Hormigueros with his own "shrine" at The Cloisters in Fort Tryon Park. George Crespo proposes a parallel between the early migrations of his Caribbean Arawak ancestors

and contemporary "boat people" or the thousands of Puerto Ricans that on any given day fly between New York and San Juan. The complex layering of Mesa-Bains' *Museum of Fatima* offers a glimpse of the rich overlay of ancient cultures that Latin American artists have access to. The works of Diógenes Ballester, Arturo Lindsay, German Pérez, Gloria Rodríguez, Tony Vázquez, Raquelin Mendieta, Manny Vega and Pablo Yglesias also reflect this cultural wealth as they avail themselves of their syncretic heritage to enrich and heal their lives.

In recovering the spiritual traditions and practices of their ancient cultures, artists like Carlos Sueños take on the intermediary role of shamanistic priest or healer. Others, like Rodolfo Abularach and Norma Bessouet, connect to a broader animist tradition that draws strength from the mystical "unity of all living things" [Abularach]. Ray Abeyta relates to the humor of particular devotional practices, such as those associated with Saint Anthony, evidence of what Amalia Mesa-Bains describes as the Latino penchant for "personalizing one's spirituality."

The works of Federico Ruiz and Manny Vega contain candid narratives of personal spiritual quests. Others chronicle moving journeys through personal pain and loss, such as those of Rico Espinet, and Antonio Martorell. Carlos Gutiérrez Solana, Ana Flores, Miriam Hernández and Tony Capellán propose moving beyond personal pain to collective advocacy and restoration related to broadly political, homosexual and feminist concerns. Andrés Serrano's cryptic image of a bolted church door offers a powerful metaphor for a complex twentieth century dilemma, suggesting his long, serious pursuit to rethink his spiritual heritage.

Finally, a number of artists in the exhibition found spiritual energy and motivation in their own artistic exchange with the collection's works. A *santa de vestir* led Ana Flores to her feminine spiritual ancestors, from her own Cuban family to a nineteenth century New England matron. Álvaro García transposes the symmetry of a carved Trinity onto a startlingly dadaesque sculpture, while Ernesto Pujol parallels the psychic power of Colo's abstraction in his own. Joanne Gover Yoshida muses on the elusive kinship between her own and Cándida Álvarez' creative process, while Edgar Franceschi suggests the myriad possibilities an object carries in different contexts. Tony Bechara's dialogue with a small *santa* prompts a meditation on the magical accretion of layers of meaning that constitute a work of art. Fanny Sanín's harmoniously symmetric compositions find strong inspiration in the work of Vassily Kandinsky, and in his words which celebrate the significant gift of all the artists in this exhibition— "the power to create spiritual atmosphere" through their work.

Susana Torruella Leval
Director

INTRODUCCIÓN

Reafirmando la Espiritualidad es la tercera y última parte de la exposición del vigesimoquinto aniversario de El Museo del Barrio. A lo largo de un año entero de exhibición, más de ochenta artistas de ascendencia latinoamericana fueron invitados a que seleccionaran un trabajo de la colección permanente de El Museo del Barrio de manera tal que se pudiera entablar un diálogo entre éste y un obra de su propia creación. Los diálogos abarcaron tres temas: *El Rescate de la Historia, Recobrando la Cultura Popular y Reafirmando la Espiritualidad*.

Los temas en torno a los cuales los diálogos fueron contruidos surgieron de forma natural de mi observación, en el papel de museóloga, de los temas que han suscitado las más apasionadas inquietudes en los artistas latinos y latinoamericanos durante la última década. Dadas la complejidad, diversidad y subjetividad del tema, *Reafirmando la Espiritualidad* fue de las tres la exposición cuyos parámetros fueron los más difíciles de establecer. Esta exposición propone una exploración abierta del impulso netamente humano de buscarle significado a la existencia material. No llegamos a ninguna conclusión, solamente podemos ofrecer algunos puntos de partida.

La exposición pone en relieve a aquellos artistas contemporáneos cuyos trabajos revelan un exploración persistente de dimensiones espirituales, un impulso profundamente arraigado que se relaciona a la preservación de una identidad cultural distintiva. Algo que muchos artistas latinoamericanos y latinos deploran del mundo moderno es su aislamiento e incomodidad en lo que respecta a dimensiones de experiencia que abarquen lo espiritual, lo sagrado, lo sobrenatural y lo mágico. Por lo tanto, una parte importante de su trabajo consiste en recuperar estas tradiciones y estos valores espirituales con el fin de devolverles la importancia y la familiaridad que merecen en la vida contemporánea. En las palabras de Amalia Mesa-Bains: "Como artistas nuestro cometido consiste en redimir nuestro pasado cultural y brindarle un vocabulario visual a nuestra espiritualidad."

A pesar de la complejidad y la variedad de expresión artística evidente en la exposición, algunos impulsos que sirvieron de fuentes de creatividad me impresionaron particularmente, como bien aparecen en las declaraciones escritas por los artistas. Entre ellos, uno de los más poderosos es el sentido del ser fragmentado, del ser que tramita su configuración entre culturas e identidades, entre realidades externas y geografías internas, entre vidas analíticas y vidas emocionales. Esperanza Cortés captura el sentido de esta vida bifurcada al describirse a sí misma como "una de esas personas que se pasan la vida tratando de traducir lo que no se puede traducir". Cunden las imágenes de fragmentación en esta exposición. Algunos artistas la comunican en la forma misma de su trabajo, como en el diptico de Cándida Álvarez o la instalación cruciforme de Jaime Davidovich, un metafísico potro de tormento para el siglo veinte. Rimer Cardillo crea su trabajo *Cachivachero* a la manera picaresca de la figura del buhonero, haciendo un paralelismo con la aglutinación de experiencias que se "adhieren a su persona" para construir el ser.

Para un gran número de artistas, el ser fragmentado recupera la salud a través del proceso de reclamar las "historias místicas" (Amalia Mesa-Bains) de sus culturas, con frecuencia relacionándolas con sus vidas contemporáneas. Jorge Toro, por ejemplo, correlaciona el antiguo relicario fami-

liar en Hormigueros con su propio "relicario" en los Claustros del parque Fort Tryon. Jorge Crespo propone un paralelo entre las migraciones tempranas de su ancestros caribeños arawak y las personas que hoy en día toman a la mar en botes inestables y los miles de puertorriqueños que en un día cualquiera vuelan entre Nueva York y San Juan. La compleja superposición de niveles en el *Museo de Fátima* de Mesa-Bains sugiere la rica estratificación de culturas antiguas a las que tienen acceso los artistas latinoamericanos. Los trabajos de Diógenes Ballester, Arturo Lindsay, German Pérez, Tony Vázquez, Manny Vega y Pablo Yglesias reflejan esta riqueza cultural al utilizar su herencia sincrética para enriquecer y curar sus vidas.

Al recobrar las tradiciones espirituales y las costumbres de sus culturas antiguas, artistas tales como Carlos Sueños adoptan el papel intermedio de chamán o curandero. Otros, tales como Rodolfo Abularach y Norma Bessouet, trazan lazos con una tradición animista más amplia que deriva su fuerza de la "unidad de toda materia viviente" (Abularach). Ray Abeyta encuentra humor en ciertas prácticas devocionales, tales como aquellas asociadas con San Antonio, evidencia de lo que Amalia Mesa-Bains describe como la costumbre latina de "personalizar la espiritualidad individual".

Los trabajos de Federico Ruiz y Manny Vega encierran candidas narrativas de búsquedas espirituales personales. Otros, como los de Rico Espinet y Antonio Martorell relatan la crónica de conmovedores viajes a través de la pérdida y el dolor personales. Carlos Gutiérrez Solana, Ana Flores y Tony Capellán proponen ir más allá del dolor personal a una defensa y una restauración colectivas relacionadas con inquietudes homosexuales y feministas. La imagen críptica de Andrés Serrano que representa un portón de iglesia cerrado con llave ofrece una poderosa metáfora para un dilema complejo del siglo veinte, sugiriendo su búsqueda, larga y apasionadamente seria, de repensar su herencia espiritual.

Finalmente, algunos artistas en la exposición encontraron energía espiritual y motivación en sus propios intercambios artísticos con la colección de El Museo. Una "santa de vestir" dirigió a Ana Flores hacia sus ancestros femeninos espirituales, de las mujeres de su propia familia cubana a una matrona del siglo diecinueve en New England. Álvaro García traspone la simetría de una trinidad tallada a una escultura asombrosamente dadaísta, mientras que Ernesto Pujol encuentra un paralelo del poder psíquico de la abstracción de Colo en su propia obra. Joanne Gover Yoshida medita acerca de las elusivas relaciones entre su propio proceso creativo y aquel de Cándida Álvarez, mientras que Edgar Franceschi sugiere la cantidad de posibilidades que acarrea un objeto en contextos diferentes. El diálogo que Tony Bechara entabla con una "santa" produce la meditación del acrecentamiento mágico de las capas de significado que componen la obra de arte. Las composiciones armoniosamente simétricas de Fanny Sanín están fuertemente inspiradas por la obra de Vassily Kandinsky y en sus palabras que celebran el regalo significativo de todos los artistas de esta exposición: "el poder de crear una atmósfera espiritual" a lo largo de su trabajo.

Susana Torruella Leval
Directora

IN MEMORIAM

Remembering helps overcome the physical finality of death. The works in this gallery honor the memory of three remarkable artists—**Juan Boza, Juan Downey and Ana Mendieta**—whose significance transcends the immediate circle of their lives, artistic communities and historical moment. As these works attest, Boza, Downey and Mendieta produced distinct, disparate bodies of work. Yet these intense, individualistic artists shared an indomitable spirit which guided and grounded their work's evolution.

This spirit led them in passionate, life-long struggles for freedom—political, artistic, and personal. Different forms of political exile had shaped their lives. Yet their work successfully transmuted personal interests into collective concerns that considered complex contemporary ethical issues. Juan Boza, Juan Downey and Ana Mendieta are free now. Their restless, searching spirits help free us.

Many of us will always remember Juan Boza in a blaze of white. His very person emitted the radiance, independent of the white garments he always wore. Juan's charismatic energy helped one forget his vivid pain from the Mariel boatlift from Cuba in 1980, as well as his extraordinary courage in surviving a drastically different, often hostile, world. Boza's accomplished modernist work in Cuba, early on, gave way to a radically different mode of working, one inspired by African ancestral traditions which, in his words, "I inherited during childhood from my family through the oral tradition." This inherited "mystic vocabulary" led Boza to the creation of monumental altars, transformed by layered offerings into sites of reintegration, purification and healing. Serene, generous Juan, as priest and artist, offered himself as a living bridge between his work and the viewer. In Robert Farris Thompson's words: "The artist moves in peace and understanding between religions. This altar is Cuba at its finest...where the spiritual flowerings of several world religions...become, in fusing, a school of being for us all."

Juan Downey, too, came to think of his artistic role as akin to that of the priest's or healer's. Yet this most cerebral [and post-modernist before his time] artist was, from the first, a technological shaman. Since the sixties, Downey's fascination with the possibilities technology offered led to exciting video explorations, conceptual games, and adventurous multimedia performances. Characteristically, Downey pushed each medium to its limits, engaging at once the senses, the emotions and the intelligence. In the end, in John Hanhardt's words, "Downey's art returns us to where



Juan Boza
Prophecy of the King:
(Portrait of Shango/St. Barbara), 1983-91
(Profecía del rey: retrato de Changó/Santa Bárbara)
Mixed media installation, 115 x 110 x 27 in.

we stand and the cultural and political space we inhabit...creating new frames within the aesthetic text by which we can reconsider the social and the cultural." The works' narratives are never linear and enjoy multiple identities to be negotiated between the artist, the work and the viewer. Downey, however, always held himself rigorously accountable for his artistic means, his intention, his methodology and their consequences. From the first, he understood that "as we perceive, we project." *About Cages* is a splendid metaphor for the human spirit's capacity to transcend imposed limits. Its intersecting aesthetic, human and moral narratives convey Downey's profound vision of the universe as "an overlapping, inter-related system of energy."

Burial of the Nāñigo's blazing form captures the immediacy of Ana Mendieta's personal and artistic intensity. For over a decade, she used her own body's silhouette—blasted by gunpowder, outlined by candlelight, delineated by fragile twigs, petals or shells, carved into eroding banks, in an obsessive search for its source and origin: her Cuban homeland, and, beyond that, the Mother Goddess associated with the earth. A return to Cuba, [in 1981, four years before her tragic death], signified for Mendieta a reunification with the spiritual forces inherent in nature, her rightful heritage through the popular traditions of santería, to which this work alludes. Despite the visceral, sensuous physicality of Mendieta's work, its greatest impact lay in its spiritual power, realizing her belief: "Art is a material part of culture, but its greatest value is its spiritual role...the greatest contribution to the intellectual and moral development of humanity that can be made."

My sincere gratitude goes to the families and friends of the three artists without whose collaboration we could not have recreated these works. Juan Boza's altar was made available thanks to the generosity of Marc Zuver, Fondo del Sol, Washington, D.C.; its reconstruction was facilitated by Osvaldo Mesa's devoted and expert assistance. To Marilys Downey, Juan's eternal, wise compañera, goes my true appreciation for her help and support in recreating *About Cages*. We also gratefully acknowledge Raquel Mendieta, the artist's sister, and Mary Sabbatino of Lelong Gallery for making possible the recreation of *Burial of the Nāñigo*.



Ana Mendieta
Burial of the Nāñigo, 1976 (*Entierro del Nāñigo*)
Installation with voodoo candles, 79 x 39 x 10 in.

Susana Torruella Leval
Director

IN MEMORIAM

El recordar ayuda a sobreponerse al dolor de la finalidad física de la muerte. Las obras que se encuentran en esta sala rinden honores a la memoria de tres artistas extraordinarios —**Juan Boza, Juan Downey y Ana Mendieta**— cuya importancia trasciende el círculo inmediato de sus vidas, sus comunidades artísticas respectivas, su momento histórico. Como bien demuestran estas obras, Boza, Downey y Mendieta produjeron un trabajo distintivo y totalmente diferente. Sin embargo, estos intensos artistas tan individualistas compartían en el corazón de su creación un espíritu invencible que guiaba y a la vez cimentaba su evolución.

Este espíritu les guió en las luchas que libraron durante toda sus vidas en busca de la libertad —política, artística y personal. Distintos tipos de exilio político habían dado forma a sus vidas. Sin embargo, su trabajo les permitió transformar sus intereses personales en inquietudes colectivas que manejaban complejos temas éticos contemporáneos. Juan Boza, Juan Downey y Ana Mendieta están ahora libres. Sus espíritus inquietos nos ayudan a liberarnos.

Muchos de nosotros siempre recordaremos a Juan Boza como un fuego blanco. Su persona misma emitía un resplandor independientemente de que siempre vistiera de blanco. La energía carismática de Juan nos ayudaba a olvidar el dolor tan vívido del desplazamiento del Mariel de Cuba en 1980, así como su extraordinario valor al tratar de sobrevivir en un mundo a la vez radicalmente diferente y hostil. La depurada obra modernista que Boza realizó en Cuba al comienzo de su carrera dio lugar en años posteriores a una manera de trabajar radicalmente distinta en la que encontraba inspiración en las tradiciones ancestrales africanas que, en sus propias palabras, "en mi infancia heredé de mi familia a través de la tradición oral". Este "vocabulario místico" heredado le permitió a Boza emprender la creación de los altares monumentales, transformados por las ofrendas en sitios de reintegración, purificación y curación. Juan, sereno y generoso como cura y como artista, se ofreció a sí mismo como un puente humano entre su trabajo y el espectador. En la palabras de Robert Farris Thompson: "El artista se mueve en paz y comprensión entre las religiones. Este altar es Cuba en su mejor sentido... donde los florecimientos de

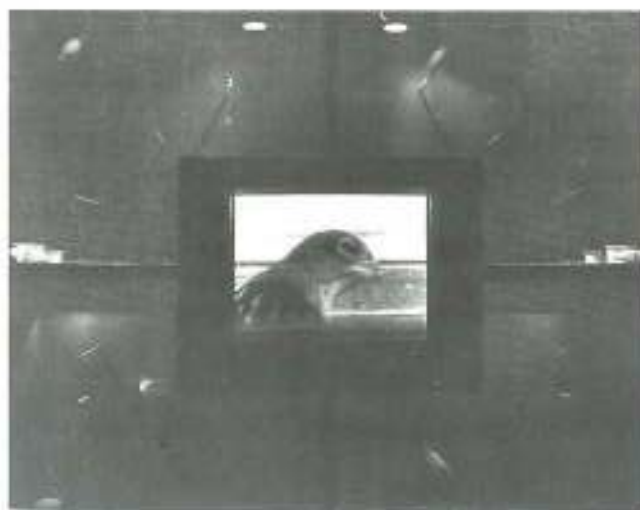
varias religiones mundiales... se convierten, al fusionarse, en una escuela donde todos podemos aprender a ser".

Juan Downey también llegó a considerar su papel artístico como el de un cura o un curandero. Sin embargo, este artista tremendamente cerebral (y posmodernista antes del auge actual) fue desde el principio un chamán tecnológico. Desde los años sesenta, su fascinación con las posibilidades que le brindaba la tecnología, le condujo a explorar el medio del video, los juegos conceptuales y montara audaces actuaciones combinando medios múltiples. En forma característica, Downey exploró cada medio hasta sus límites, a la vez ocupando todos los sentidos, las emociones y la inteligencia. Al final, en las palabras de John Hanhardt: "El arte de Downey nos remonta al lugar donde nos hayamos y al espacio cultural y político que habitamos" creando así "nuevos enmarques dentro del texto estético a través de los cuales nos es posible reconsiderar lo social y lo cultural". Las narrativas de la obra nunca son lineales y gozan de identidades múltiples que se tienen que negociar entre el artista, la obra y el espectador. Downey, sin embargo, siempre fue rigurosamente responsable en cuanto a sus medios, sus intenciones, su metodología y sus consecuencias. Desde el principio, comprendió que "así como percibimos, proyectamos". *Sobre Jaulas* es una espléndida metáfora para la capacidad del espíritu humano para trascender los límites impuestos. Las narrativas, estética, humana y moral, que se cruzan en la obra de Downey comunican su profunda visión del universo como "un sistema correlacionado de energía que se contrapone".

La forma deslumbrante de *Entierro del Naniño* captura la cercanía de la intensidad artística y personal de Ana Mendieta. Durante más de una década, utilizó la silueta misma de su cuerpo —sometida a una descarga de pólvora, perfilada por la luz de una vela, delineada por frágiles ramas, pétalos o conchas, talladas en riberas erosionadas— en una obsesiva búsqueda de orígenes: Cuba, su patria, y, más allá, la Diosa Madre que se asocia con la tierra. El regreso a Cuba (en 1981, cuatro años antes de su trágica muerte), significó para Mendieta una reunificación con las fuerzas espirituales inherentes en la naturaleza, con su legítima herencia a través de las tradiciones de la santería, a las que alude este trabajo. A pesar del aspecto físico de la obra de Mendieta, a la vez visceral y sensual, el impacto más notable se debe a su poder espiritual que hace más concreta su creencia: "El arte es una parte material de la cultura, pero su valor más grande es el papel espiritual... la contribución más importante que puede hacerse al desarrollo moral e intelectual de la humanidad".

Mi agradecimiento más profundo lo dirijo a las familias y a los amigos de estos tres artistas sin cuya colaboración no hubiéramos podido montar estos trabajos. El altar de Juan Boza fue puesto a nuestra disposición gracias a la generosidad de Marc Zuber, Fondo del Sol, Washington, D.C.; su experta reconstrucción corrió por cuenta de Osvaldo Mesa. Le dedico mi más profundo aprecio a Marilyns Downey, la eterna y sabia compañera de Juan, por motivo de su apoyo al recrear *Sobre Jaulas*. También quisiera agradecer a Raquelín Mendieta, la hermana de la artista, y a Mary Sabbatino, de la Lelong Gallery por haber hecho posible la reconstrucción de *Entierro del Naniño*.

Susana Torruella Leval
Directora



Juan Downey
About Cages, 1987 (*Sobre jaulas*)
Installation with live birds
72 x 48 x 36 in.

FASHIONING SPIRITUALITY

By Víctor Zamudio-Taylor

*"Nothing is absolutely dead:
every meaning will have its homecoming festival"*¹

I

The curatorial premise of *Reaffirming Spirituality* lies in dialogue. When artists respond to another work and engage in a dialogue, complex layers of visual utterances and meaning are produced. Through diverse visual linguistic operations a work is read and transformed in the dialogue. Repetition, quotation, inter-textuality, framing and performativity are some of the strategies utilized in the dialogue. The dynamic visual textuality is supplemented and may be even appropriated, (re)enacted, parodied as well as contested by the viewer.²

Dialogism presupposes that multiplicity takes place in a world characterized by heteroglossia³. Heteroglossia makes context define the meaning regarding the text. In it, language does not have a set meaning and center: constant interaction of utterances and contexts shift and change signification. Diverse and disperse utterances, in any given temporalities and spatialities, mean a something specific in that situation, at that same time that they refer to a larger frame. Dialogism, while grounded to a site dependency/specificity, respects no boundaries and resists systematization. It even flirts with eternity, "even past meanings, that is, those born in the dialogue of past centuries, can never be stable (finalized, ended once and for all) -they will always change (be renewed) in the process of subsequent future development of the dialogue".⁴

II

To reaffirm spirituality involves experience, which in turn, is marked and framed by notions of identity and difference. Latino-American cultures are a heterogeneity of specificities and histories that share a common link to colonialism and Manifest Destiny. Constructs and practices of difference, resulting from the 'mestizaje' (miscegenation) of diverse Indigenous, African and European cultures⁵, within and through colonialism and modernity, are now also shaped by the 'translational' and 'transnational' character of postcolonial cultures⁶. Experiences of occupation, subjugation, diaspora and displacement have fashioned an identity of fragmentation and marginalization. Fragmentation has not been only a site of desire for wholeness nor marginalization solely a circumstance of deprivation. Historically, from the fragments and the margins, a culture of difference as well as strategies of survival and resistance have been forged.

Difference, along with expressing and potentially challenging relations of power, is grounded in experience. The tenacity of Latino-American cultures does not only lie in the suffering endured. To be sure the experience of history as catastrophe does teach lessons about thinking through blows on the body. What has made life livable and reality understood as one that can change has been spirituality. Spirituality, like tradition, has been fashioned and invented. Emancipated from religious and institutional concerns, spirituality in contemporary Latino-American aesthetic practices, involves negotiating, (re)defining and defying tradition. Tradition necessitates innovation. A 'presence of spirit' in aspects of contemporary Latino-American art, infused with tradition, becomes a (pre)text, a device and a marker of difference in the dominating socio-cultural arena.

III

In artistic practices, identity is constructed through differential devices. The 'translational' and 'transnational' ground of contemporary Latino-American art, finds a dynamic expression through allegory.⁷ Allegory, a procedure that emancipates the sign and utterance from the stability of the symbol, allows identity to be represented in flux. The passages of temporalities and displacement explode in a configuration where anything can mean anything else. Subject and object relations are not fixed in the visuality nor is their reading stable.

Je suis un autre.

Ernesto Pujol uses allegory to create clusters of metaphors that revolve around power relations of the self and to others. Pujol's response to Papo Colo's work uses the form of the diptych. Colo's large scale cruciform painting, an experimentation with the color black, serves as source and (pre)text for Pujol's inquiry into the white. While Colo's painting is layered with gesture and materiality, Pujol's gray panel incorporates a flower *leit-motif*, its texture is soft and veiled. Neo-classical inspired silhouettes with wings, based on the artist's profile, gaze at other's work. The confrontation of identities, forged in the same geo-cultural zone, triggers a catalogue of associations, many with an auto-biographical resonance. Decorative and banal bourgeois symbols of distinction; the culture industry; the construction of discourses on sexuality and ethnicity; religious and spiritual passion; are all territories of identity from which signs emerge to fashion representation. As in the work of Frida Kahlo, the most self-referential sign is also a sign of national discourses and allegories.

*"With beauty I did wonders that are radiant all the
while surrounded by gardens, and embellished
with plants and flowers."*⁸

Anecdote and allegory are interrelated. Amalia Mesa-Bains works with anecdote to bring "things closer to us in space" allowing "them to enter our lives"⁹. Working with proximity in her installations, and concreteness in her low key fragmented narratives, Mesa-Bains creates a most subjective sense of spirituality. Mesa-Bains chose to engage in a dialogue with a humble, small statue of Fatima, a persona still in process of beatification. Fatima is made a feminine cultural link that relates Islamic and Catholic mysticism with a contemporary sensualized faith. Through appropriation of the (disappearing) Mexican tradition of dressing religious icons for ceremony and spectacle, Mesa-Bains constructs a miniature museum for Fatima, wherein a "cultural and spiritual genealogy" is presented and preserved. Consistent with Mesa-Bains' aesthetic strategy of juxtaposing as well as blurring the profane and the sacred, *The Museum of Fatima*, exhibits feminine and domestic allegories as the site and sources for spirit.¹⁰

*"My agony is exquisite, come, show me
how in bread and wine,
this God gives of himself to me."*¹¹

A personal relationship to spirituality is also seen in the work of Ray Abeyta. Born and raised in New Mexico, where an exalted spirituality lives on amongst the Hispanos, for Abeyta, an icon of a saint is more than an image. Images of Saint Anthony, incorporated into everyday life, attest to the faith and power of the patron of absence, loss and fulfillment of desires. If the *santo* accomplished through negotiation, what the believer wished, a display of devotion is showered. An other kind of devotion, in the form of extortion and discipline, is bestowed upon the *santo* if the

fulfillment of the wish is taking too long. While the deal is still in progress, the *santo* is often turned upside down, made to face the wall, bound in leather belts, chained and by some accounts, even buried, to expedite the realization of the desire.

Abeyta, in the tradition of Spanish-American Colonial art, evokes a hyper-passionate state of spirituality. His painting of Saint Anthony appears tarnished by time, yet it has an acute presence in the 'now'. The remnants and residues of the counter-reformational baroque are transformed, when translated to New Mexico: a new subjective spirituality is constructed out of the universe of the *penitentes* and *cofrades*¹²; it is source for both, cultural and spiritual reaffirmation.

IV

Spirituality and abstract art, driven for generations to gaze at the universe, need not evoke high, even epic registers of experience. Unlike the pioneers who sought to create a universal language through painting, Fanny Sanín and Tony Bechara evoke experiential specificities in their dialogue. While both artists differ greatly in their work, both seek to render in sensation a spiritual presence.

*"Our relationship to the past is now spatial."*¹³

Fanny Sanín is engaged in a dialogue with icons of the *Three Kings* and the *Virgin Mary*. Sanín applies the device of synesthesia, the use of equivalents from one media of artistic expression to another, to suggest a balance between her ordering 'hard edge' geometric shapes and the spontaneous expression of folk art. Presence and intuition of the viewer make the dialogue function.

The dialogue, founded in formal correspondences, echoes the altogether known early modernist impulse towards othering and mystifying popular folklore as 'primitivist'¹⁴. Back then, the artist was interlocutor of the 'purer essence' and 'nature,' located in folklore. Like continuing a conversation interrupted a while back, the dialogue redeems the 'popular' if it is properly balanced. Sanín's proposal functions if a pretense to universality and othering is abandoned. The lower the key that delivers the epiphany, the more polysemic the encounter with the visual interlocution.

*"What is that which is a small mirror in a house made of fir branches? Our eye."*¹⁵

Tony Bechara is also engaged in abstraction that brings spirituality down to earth. A monumental hinged triptych envelops a small *santo*. The *santo* is anonymous, little is known that would add distinction to the 'unassuming' figure. The painting, a pattern of tiny squares, is as understated as the figure it responds to. While recalling Hispano-Moorish geometric motifs, the dialogue, *in situ*, evokes post-industrial associations regarding visibility and spirituality. The dialogue calls attention to spirituality in the age of the virtual. Bechara's work invites reflection on the relations technology 'can bring forth' concerning being, knowledge and the object world, which in turn can (re)define spirituality at the *fin de siècle*.¹⁶

Criss-crossing realities, freeing the imagination.

Norma Bessouet, attracted to the "transparency" of a "dreamscape" of Carlos Raquel Rivera, enacts a dialogue around the imagination and spirituality. Transparency, and glow resulting from layering thin glazes, creates an strange quality in her painting. The materiality of painting makes the

imagination run wild, subject-object relations appear like enigmas to be unraveled and hieroglyphs to be deciphered. An irreality, forged in the imagination, seems to correspond in an uncanny manner to lived experience. One way to reveal the secrets of identity is through the procedure made manifesto by surrealism: the familiar paradigm. Women, who appear doll and mannequin-like, are a favorite theme in Bessouet's painting. The emblematic figures of the uncanny in surrealism were also female figures, simulated bodies and machines¹⁷. In Bessouet's worlds, the (male) surrealist procedure is transformed. Another gaze constructs them, one that is more ambiguous. Spirituality permeates the remains of the day (Tagesreste), they are (re)worked in dreams which Bessouet makes real though not evident.

V

In the thirties, the artist was discussed as a producer of representations and ideologies, in which his/her relation to a mode of production determined the form and content of art, as well as its function in social life. In the nineties, it is the artist as ethnographer who receives wider attention. This shift of roles may be accounted for by the postmodern emphasis on cross and multi-disciplinary approaches to culture. While anthropologists have been studying and writing culture as a text,¹⁸ artists are engaged in endeavors with sources and materials from fieldwork.¹⁹ Both practices are interested in the blurring and collapsing zones of knowledge. Mapping alterities, identities and difference into diverse cartographies interest both practices involved in "ethnographic self-fashioning."²⁰

The soul needs to know how to walk.

Andrés Serrano's, *The Church St. Clotilde*, is emblematic of contemporary ethnographical 'flâneries'. In Paris, Charles Baudelaire was "Sniffing at every risk-filled corner for a rhyme over words like cobblestones."²¹ Andrés Serrano runs into a street-level image that sums up the church. Framed manneristically, this photograph, like his work in general, makes reference to formal languages and transgresses set readings of symbolic content. The image of two old wooden closed church doors, chained and locked with galvanized steel links, is an unexpected sight. The image is like a souvenir postcard retrieved from the textuality of wandering through the city. Through the use of a minimal elements, a feeling of baroque *admiratio*, a device to induce astonishment, is set in motion. The surprise, in the form of a quotation, is that spirituality as well as history, if not moving, gather dust.

*"Lift your head every half-hour and smell the wind in order to sense the tiger."*²²

If Andrés Serrano works like a *flâneur*, Rimer Cardillo labors as an archeologist. A critique of the nature/culture split in western epistemology has informed his culture collage installations.²³ Juxtaposing elements found in field work, Cardillo operates with a notion of archeology that (re)inscribes experiences that have already been lived,²⁴ including his own, in *Cachivachero*. The junkman (chiffonier), through (re)collecting fragments and discards of a society of excess, also piles up signs resonating with histories. The installation, by way of creating another spatialization, becomes a site of memory mapped out by a psycho-geography. Pieces of the self and fragments form history pile up in Cardillo's dialogue with a fractured statue of Saint Lazarus. Signs of wounded bodies mark the installation. On a zinc plate, rescued from urban refuse, Cardillo has hacked a figure with an ax, all the while recalling incarcerated and disappeared friends under the military dictatorship in his native Uruguay.

Attached to the metal plate is tree trunk from the Amazon rain forest. The materials and process, involved in the execution of the work, including its transformation through weathering, revolve around an apostrophe. The absent are called upon; nature and the inanimate is 'ensouled'. Spirituality, like some remembrances of times lost, drifts only to be (re)collected and (re)lived pristinely clear and unexpectedly.

VI

"Mira que te has de morir, mira que no sabes cuando."

The (neo) baroque impulse in Latino-American art concerning *desengaño*, the flash-like recognition of the finitude of temporality, is culturally specific. Triggered by the social and historical imagery of death, contemporary *desengaño* is grounded in both the personal and collective inventory of signs and metaphors that are focused on the body as well as cultural corpus. These signs and metaphors are set into motion to produce a somatic discourse on the mission, destiny and social responsibility of the subject; on the challenges (im)posed by history; on the significance of life; on the very notion of truth and ethics.

Antonio Martorell's work is charged with *desengaño* and the meditation on death as potentially life-giving. Martorell's work, *Objeto del ausente*, is a series of works on paper that depict objects loaded with memories of dead friends. A pair of boots, a shirt, a mask, all represent absence and mourn, in a militant fashion, AIDS related deaths.²⁵ The series, responding to a work by Rafael Montañez Ortiz on the Jewish Holocaust, is also a dialogue about indifference and complicity: Silence does equal death. *The shoes of Treblinka* along with the drawings of things worn by those close to him, multiply endless images of "anonymity, martyrdom and agony." The *memento mori* is made secular. The images do not function as synecdoche, there is no whole that these parts belong to. Wholeness and sense of continuity have never characterized Latino-American culture. The fragment is then all. Histories have been smashed more than one time, can they be more than a melancholic and desolate place of skulls? The dialogue of Martorell and Montañez Ortiz does not restore meaning to the objects, instead, it supplements and widens the significance. The objects are not fetishes, they have no magic in themselves. The dialogue though, does frame them with a vertigo and ecstatic-like spirituality. Pain becomes socialized and politicized in the public domain. The dead, the missing, like the popular Spanish adage, are resplendent in their absence.

FORJANDO LA ESPIRITUALIDAD

Por Víctor Zamudio-Taylor

*"Nada está del todo muerto:
cada significado tendrá su festival de bienvenida".¹*

I

La premisa de la exposición *Reafirmando la espiritualidad* radica en el diálogo. Cuando un artista responde a una obra de otro artista y de esta manera entabla un diálogo, se producen complejos niveles de enunciación y significado. Una obra de arte se lee mediante diversas operaciones lingüísticas visuales y se transforma a través del diálogo. Algunas de las estrategias que se utilizan en el diálogo son la repetición, la citación, la intertextualidad, el enmarque y la actuación. El observador puede suplementar y dinamizar la textualidad visual e inclusive la puede apropiar, (re)crear, parodiar así como retar.²

El dialoguismo presupone que la multiplicidad se lleva a cabo en un mundo caracterizado por la heteroglosa.³ En cuanto al texto, la heteroglosa hace que el contexto defina el significado; en la heteroglosa, el lenguaje no tiene significado fijo y centro. Es la constante interacción de las distintas enunciaciones con diferentes contextos lo que desplaza y cambia la significación. Expresiones diversas y dispersas, en cualquier contexto temporal o espacial dado, significan algo específico en esa situación, al mismo tiempo en que se refieren a un marco de referencia más amplio. El dialoguismo, si bien está ubicado en un lugar específico, no respeta ninguna frontera y resiste la sistematización. Inclusive coquetea con la eternidad, "hasta los significados anteriores, es decir, aquellos que nacieron del diálogo de siglos anteriores, nunca podrán ser estables (finalizados, acabados de una vez por todas) -siempre cambiarán (serán renovados) en el proceso del futuro desarrollo subsecuente del diálogo".⁴

II

Reafirmar la espiritualidad comprende la experiencia, que a su vez se marca y se enmarca por nociones de identidad y diferencia. Las culturas latinoamericanas forman una heterogeneidad de especificidades e historias que tienen en común un vínculo con el colonialismo y el Destino Manifiesto. Las estructuras y las prácticas de la diferencia que resultaron del mestizaje de las diversas culturas indígenas, africanas y europeas⁵ dentro y a través del colonialismo y la modernidad, ahora están siendo configuradas por el carácter "transnacional" y "traductivo" de las culturas poscoloniales.⁶ Las experiencias de ocupación, subyugación, diáspora y dislocación han creado una identidad de fragmentación y marginalización. La fragmentación no ha sido solamente el sitio donde se encuentra el deseo de totalidad, ni la marginalización una circunstancia sólo de la privación. Históricamente es a partir de los fragmentos y los márgenes que una cultura de la diferencia así como estrategias de supervivencia y resistencia han podido ser forjadas.

A partir de la experiencia, la diferencia expresa y potencialmente desafía las relaciones de poder. La tenacidad de las culturas latinoamericanas no sólo se encuentra en el sufrimiento que han padecido. La experiencia de la historia como catástrofe ciertamente enseña cómo pensar a partir de los golpes al cuerpo. Lo que ha hecho que la vida se pueda vivir y que la realidad se pueda entender como una realidad que pueda trans-

formarse. La espiritualidad, así como la tradición, ha sido adaptada e inventada. Liberada de preceptos religiosos e institucionales, la espiritualidad en la práctica estética latinoamericana contemporánea consiste en tramitar, (re)definir y desafiar la tradición. La tradición necesita innovación. Dentro de algunos aspectos del arte latinoamericano contemporáneo, hay una "presencia del espíritu" que se ha vertido en la tradición, se ha convertido en un (pre)texto, un dispositivo y una señal de diferencia en el terreno sociocultural dominante.

III

Dentro de las prácticas artísticas, la identidad se construye a través de recursos diferenciales. Las bases "transnacionales" y "traductivas" del arte latino contemporáneo encuentran una expresión extremadamente dinámica a través de la alegoría.⁷ La alegoría, como procedimiento que liberta el signo y la expresión de la estabilidad del símbolo, permite que la identidad sea representada en un movimiento fluctuante. Los pasajes de temporalidades y dislocación explotan en una configuración en la que cualquier cosa puede significar otra. Las relaciones entre el sujeto y el objeto pueden no estar fijadas en la visualidad ni es su lectura estable.

Je suis un autre.

Ernesto Pujol opera por medio de la alegoría para crear conjuntos de metáforas que funcionan en torno a las relaciones de poder entre el yo y el otro. La respuesta de Pujol al trabajo de Papo Colo utiliza la forma del díptico. La pintura cruciforme de gran escala de Colo, un experimento con el color negro, sirve de fuente y (pre)texto para el cuestionamiento del color blanco por parte de Pujol. Mientras que la pintura de Colo está formada de capas de materialidad a través del gesto, el panel gris de Pujol incorpora la flor como motivo, su textura es suave y velada. Siluetas con alas inspiradas en el neoclásico y basadas en el perfil del artista, miran al trabajo del otro. La confrontación de identidades, forjadas en la misma zona geocultural, desata todo un catálogo de asociaciones, muchas de ellas que contienen una resonancia autobiográfica. Símbolos burgueses de distinción, decorativos y banales; la industria cultural; la construcción de los discursos acerca de la sexualidad y la etnicidad; y la pasión religiosa y espiritual son todos territorios de la identidad de los cuales surgen signos para ser transformados en la representación. Así como en el trabajo de Frida Kahlo, el signo más autoreferencial también es signo de los discursos y las alegorías nacionales.

*"Con la belleza he becho maravillas que radian en todo
momento rodeadas de jardines, embellecidas
con plantas y flores".⁸*

La anécdota y la alegoría están relacionadas. Amalia Mesa-Bains trabaja con la anécdota para traer "las cosas más cerca a nosotros en el espacio", permitiendo de esta manera que "entren en nuestras vidas".⁹ Utilizando la proximidad en sus instalaciones y lo concreto en sus discretas narrativas fragmentadas, Mesa-Bains decidió entablar un diálogo con una humilde estatuilla de Fátima, una figura todavía en proceso de beatificación. Fátima se convierte en un vínculo cultural femenino que relaciona el misticismo católico e islámico con una fe sensualizada contemporánea. A través de la apropiación de la costumbre mexicana (en vías de desaparecer) de vestir los íconos religiosos para ceremonias y espectáculos, Mesa-Bains construye un museo en miniatura para Fátima dentro del cual una "genealogía espiritual y cultural" se presenta y se preserva. Consistente con la estrategia estética de Mesa-Bains de yuxtaponer y borrar la diferencia entre lo profano y lo sagrado, "El Museo de Fátima", exhibe alegorías femeninas y domésticas como fuentes del espíritu.¹⁰

***"Vamos que mi agonía quiere ver cómo es el Dios,
que me han de dar en comida".¹¹***

Una relación personalizada con la espiritualidad también informa el trabajo de Ray Abeyta. Abeyta nació y se crió en Nuevo México, donde persiste entre los hispanos un exaltado sentido de la espiritualidad; para Abeyta el ícono de un santo es más que una imagen. Las imágenes de San Antonio, incorporadas a la vida diaria, dan razón de la fe y el poder del patrón de la ausencia, la pérdida y la plenitud de los deseos. Si el "santo" logra tramitar lo que el creyente desea, éste hace una gran muestra de devoción. Otro tipo de devoción, en forma de extorsión y disciplina se le otorga al "santo" si el cumplimiento de su deseo se tarda demasiado. Mientras la negociación está aún en marcha, el "santo" a menudo se pone de cabeza, se voltea hacia la pared, se le ciñe con un cinto de cuero, se le encadena y en algunos casos hasta se entierra, todo con el fin de agilizar el cumplimiento del deseo. Abeyta, siguiendo la tradición del arte colonial hispanoamericano, evoca un estado hiper apasionado de espiritualidad. Su pintura de San Antonio parece deslustrada por el tiempo, sin embargo tiene una presencia palpable en el "ahora". Los restos y residuos del barroco contrareformista se transforman cuando se traducen al contexto de Nuevo México: una nueva espiritualidad subjetiva se construye del universo de los "penitentes" y las "cofradías",¹² es la fuente de una afirmación tanto cultural como espiritual.

IV

La espiritualidad y el arte abstracto, impulsados a mirar al universo, no necesitan evocar altos ni épicos registros de experiencia. En contraste con los pioneros que buscaban crear un lenguaje universal a través de la pintura, Fanny Sanín y Tony Bechara evocan aspectos específicos de su experiencia en sus diálogos. Si bien el trabajo de ambos artistas es muy diferente, ambos buscan representar a través de sensaciones una presencia espiritual.

"Nuestra relación con el pasado es ahora espacial".¹³

Fanny Sanín entabla un diálogo con los íconos de los Tres Reyes Magos y la Virgen María. Sanín aplica el recurso de sinestesia, el uso de equivalentes de un medio de expresión artística a otro, para sugerir un equilibrio entre la ordenación de sus figuras geométricas "duras" y la expresión espontánea del arte folclórico. La presencia y la intuición del espectador hacen que el diálogo funcione. El diálogo, fundado en correspondencias formales, hace eco del conocido impulso del modernismo temprano de mistificar el folklore popular y hacerlo "otro" al conceptualizarlo como "primitivista".¹⁴ En ese entonces el artista era el interlocutor de la "esencia pura" y la "naturaleza" que se hallaba, dentro del folclor. Como si se tratara de seguir el hilo de una conversación interrumpida, el diálogo redime lo "popular" en tanto que logra un equilibrio adecuado. La propuesta de Sanín funciona si se abandona la pretensión a la universalidad y a crear al "otro". Cuanto más bajo el registro de la clave que rinde la epifanía, más polisémico el encuentro con la interlocución visual.

***"¿Qué cosa y cosa espejo que está hecha en casa hecha de
ramos de pino? Es el ojo...".¹⁵***

Tony Bechara también participa en una abstracción que tiene los pies firmes en la tierra. Un tríptico monumental envuelve a un pequeño santo. El santo es anónimo, poco se sabe que pudiera darle más distinción a figura tan "modesta". La pintura, un patrón de pequeños cuadrados, es tan sutil como la figura a la que responde. Si bien recuerda los motivos geométricos hispanomoros, el diálogo, *in situ*, evoca asociaciones posindustriales en cuanto a la visualidad y la espiritualidad. El diálogo dirige la atención a la espiritualidad en la era de la realidad virtual. La obra de Bechara invita

a la reflexión acerca de las relaciones que la tecnología puede "crear" sobre el ser, el conocimiento y el mundo objetivo, que a su vez puede (re)definir la espiritualidad de fines de siglo.¹⁶

Cruzando las realidades, liberando la imaginación.

Norma Bessouet, atraída por la "transparencia" de un "paisaje onírico" de Carlos Raquel Rivera, entabla un diálogo en torno a la imaginación y la espiritualidad. La transparencia, así como el brillo de las múltiples capas de barnices, crea una sensación extraña en su pintura. La materialidad de la pintura hace que la imaginación se de vuelo, que las relaciones entre objeto y sujeto parezcan enigmas que se tienen que resolver o jeroglíficos que se tienen que descifrar. Una irrealdad, forjada en la imaginación, parece corresponder de manera siniestra a experiencias vividas. Una manera de revelar los secretos de la identidad es a través del procedimiento hecho manifiesto en el surrealismo: el paradigma de lo familiar y lo siniestro. Un tema predilecto de Bessouet es la figura de la mujer que parece muñeca o maniquí. Las figuras emblemáticas de lo siniestro en el surrealismo también eran figuras femeninas, cuerpos simulados y máquinas.¹⁷ En los mundos de Bessouet el procedimiento (masculino) surrealista se transforma; otra mirada los construye, una mirada que es más ambigua. La espiritualidad impregna los restos del día (Tagesreste), éstos son (re)hechos en sueños que Bessouet hace reales aunque no evidentes.

V

En los años mil novecientos treinta al artista se le consideraba un productor de ideologías dentro de las cuales su relación con un modo de producción determinaba la forma y el contenido del arte, así como su función en la vida social. En los años mil novecientos noventa el artista recibe más atención como etnógrafo. Este giro puede deberse al afán posmodernista de dar relevancia a aproximaciones inter y multidisciplinarias de la cultura. Mientras que los antropólogos han estado estudiando la cultura y escribiendo sobre ella como si fuera un texto¹⁸, hay artistas que están comprometidos a continuar sus investigaciones artísticas utilizando fuentes y materiales del trabajo de campo.¹⁹ A ambas prácticas les interesa borrar y el redefinir zonas de conocimiento. El crear un mapa de alteridades, identidades y diferencias en diversas cartografías es de interés tanto del arte y de la antropología, ambas están involucradas en "autodefiniciones etnográficas".²⁰

El alma tiene que saber caminar.

La iglesia de Sta. Clotilde de Andrés Serrano es emblemática de las "flâneries" etnográficas contemporáneas. En París, Charles Baudelaire estaba "olfateando en cada rincón lleno de riesgo, buscando un verso, tropezándose sobre las palabras como si fueran adoquines".²¹ Andrés Serrano se tropieza con una imagen a nivel de calle que resume la iglesia. Encuadrada dentro del manierismo, esta fotografía, como su obra en general, hace referencias a lenguajes formales y el transgrede lecturas fijas de contenido simbólico. La imagen de dos viejos portones de iglesia cerrados, encadenados y puestos bajo llave con eslabones de acero galvanizado, es una correspondencia insospechada. La imagen es como una tarjeta postal rescatada de la textualidad del error por la ciudad. A través del uso mínimo de elementos, una sensación del *admiratio* barroco, un recurso que invita al asombro se hace funcionar. La sorpresa, en forma de una cita, es que la espiritualidad, así como la historia, si no se mueve, acumula polvo.

"Cada media hora hay que levantar bien alto la cabeza y oler el viento para sentir el olor del tigre".²²

Si Andrés Serrano trabaja como un *flâneur*, Rimer Cardillo labora como arqueólogo. Una crítica de la escisión entre la naturaleza y la cultura en la epistemología occidental ha informado sus instalaciones de collage cultural.²³ Yuxtaponiendo elementos encontrados durante el trabajo de campo, en *Cachivachero* Cardillo opera con la idea de que la arqueología (re)inscribe las experiencias que ya han sido vividas,²⁴ incluyendo la propia. El cachivachero (o chiffonier), a través de la recolección de fragmentos y desechos de una sociedad de exceso, también apila signos que poseen resonancia como historias. La instalación, mediante la creación de otra espacialización, se convierte en el sitio de la memoria puesto en un mapa por la psicogeografía. Pedazos del yo y fragmentos de la historia se acumulan en el diálogo que Cardillo entabla con la estatua fragmentada de San Lázaro. Signos de cuerpos heridos marcan la instalación. Sobre una placa de cinc rescatada de los desechos urbanos, Cardillo creó una figura a base de hachazos mientras recordaba a sus amigos encarcelados y desaparecidos bajo la dictadura militar del Uruguay, su país natal. El tronco de un árbol de la Amazonía está adherido a la placa de cinc. Los materiales y el proceso que usó en la elaboración de esta obra, incluyendo su transformación bajo los efectos del clima, giran en torno a un apóstrofe. Se les llama a los que están ausentes; la naturaleza y el mundo inanimado adquieren "alma". La espiritualidad, como algunas memorias de tiempos perdidos, es arrastrada por la corriente para luego ser (re)cogida y (re)vivida de manera prístinamente clara e insospechadamente.

VI

Mira que te has de morir, mira que no sabes cuando.

El impulso (neo)barroco en el arte latino en torno al "desengaño", ese reconocimiento efímero de la finalidad de la temporalidad, es culturalmente específico. Disparado por las imágenes históricas de la muerte, el "desengaño" contemporáneo toca fondo tanto en el inventario personal como colectivo de signos y metáforas que se enfocan en el cuerpo así como en el cuerpo cultural. Estas signos y metáforas se ponen en marcha para producir el discurso somático acerca de la misión, el destino y la responsabilidad social del sujeto; acerca de los desafíos (im)puestos por la historia; acerca del significado de la vida; acerca de la idea misma de la verdad y la ética.

La obra de Antonio Martorell está cargada de "desengaño" y de la meditación sobre la muerte, como algo potencialmente generador de vida. El trabajo de Martorell, Objeto del ausente, es una serie de trabajos sobre papel que tienen como tema el objeto y el recuerdo. Un par de botas, una camisa, una máscara, todos representan la ausencia y lamentan, de forma militante, las muertes relacionadas con el SIDA.²⁵ La serie, que responde a un trabajo de Rafael Montañez Ortiz acerca del holocausto judío, es también un diálogo que aborda los temas de la indiferencia y la complicidad: el silencio en efecto es igual a la muerte. *Los zapatos de Treblinka* así como los dibujos de las cosas usadas por personas cercanas a él, multiplican un sinfín de imágenes de "anonimato, martirio y agonía". El *memento mori* se hace secular. Las imágenes no funcionan como sinécdoques, no hay una totalidad a la cual pertenezcan. La unidad y el sentido de la continuidad nunca han caracterizado la cultura latina. El fragmento por lo tanto es todo. Hay historias que han sido destruidas más de una vez, ¿puede ser que sean más que un melancólico y desolado lugar de cráneos? El diálogo que Martorell entabla con Montañez Ortiz no restaura significado a los objetos, pero sí suplementa y amplía el significado. Los objetos no son fetiches, no poseen magia en sí mismos. El diálogo, sin embargo, sí logra encuadrarlos con vértigo y con una espiritualidad casi extática. Ahora, el dolor se socializa y se politiza y se hace del dominio público. Los muertos, los desaparecidos, como dice el dicho popular, brillan por su ausencia.

¹ M.M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, C. Emerson and M. Holquist (eds.), V.W. McGee (trans.), (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 170.

² Roland Barthes, "The Death of the Author" in/en *Image-Music-Text*, S. Heath (trans.), (New York: Hill and Wang, 1977).

³ M.M. Bakhtin, "The Discourse in the Novel," *The Dialogic Imagination*, M. Holquist (ed.) C. Emerson & M. Holquist (Trans), (Austin: Texas University Press, 1981).

⁴ M.M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 170.

⁵ See/véase: 1) G. Mosquera, "Africa in the Art of Latin America," *Art Journal*, Winter 1992: 30-38; 2) The section/la sección "Latin American Art and (De)Colonization," P. Vanddenbroeck (ed.), *American Bride of the Sun*, (Antwerp: Royal Museum of Fine Arts & In Schoot Books, 1992), pp. 141-22; 3) in *American Visions/Visiones americanas: Artistic and Cultural Identity in Latin America* / "Identidad artística y cultural en América Latina", M. J. Jacob, I. Mesquita & N. Tomassi (eds.), (Saint Paul: American Council for the Arts, 1994).

⁶ Homi Bhaba, "Beyond the Pale: Art in the Age of Multiculturalism" in/en 1993 Biennial Exhibition (New York: Whitney Museum of American Art & Harry N. Abrams, 1993), pp. 62-73; *The Location of Culture*, (London & New York: Routledge, 1994).

⁷ See the work of/ véase el trabajo de: 1) Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. 2) Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," in/en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992), pp. 52-87.

⁸ Inscription on a band of ivory, wood, guilt coffin, Almohad period, late 12th Century/Inscripción en una banda de un ataúd de marfil, madera y metal, Período Almohad, Siglo 12, Instituto Valencia de Don Juan (No. 4864), Madrid.

⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp, 1982), quoted in/citado en R. Sieburth "Benjamin the Scrivener" in/en Benjamin: *Philosophy, Aesthetics, History*, G. Smith (ed.), (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989), p. 223.

¹⁰ See/véase Amalia Mesa-Bains, "El Mundo Femenino: Chicana Artists of the Movement - A Commentary of Development and Production," in/en *CARA: Chicano Art: Resistance and Affirmation*, G. del Castillo, T. McKenna & Y. Yarbo-Bejarano (eds.), (Los Angeles: The Wright Art Gallery, UCLA 1990), p. 131-140.

¹¹ Sor Juana Inés de la Cruz, "Loa", "El Divino Narciso", *Obras completas III: Autos y Loas*, A. Menéndez Plancarte (ed.), (Mexico: F. C. E., 1976) p. 21; A. Trueblood (trans.), quoted in Octavio Paz, *Sor Juana: Her Life and Her World*, (London & Boston: Faber & Faber, 1988), p. 348.

¹² "Cofradías" are trade and fraternal lay associations dedicated to a saint, virgin or monastic order involved in religious charity work, which were very popular in Counterreformational Spain and her colonies. Transplanted to what is today the state of New Mexico, the cofradías since 1848, the year marking the forced annexation of Mexican territories are also social networks of cultural affirmation and mutual aid. Durante los siglos dieciséis y diecisiete en la España contrarreformista y sus colonias, las cofradías eran a la vez asociaciones de comercio y agrupaciones fraternales dedicadas a un santo, una virgen u orden monástica fundadas con el fin de hacer obras caritativas religiosas. Trasplantadas a Nuevo México, las cofradías se convirtieron en redes sociales de resistencia y afirmación cultural tras la anexión forzada de territorios a los Estados Unidos en 1848.

¹³ Frederic Jameson, in/en Anders Stephanson, "Regarding Postmodernism - A Conversation with Frederic Jameson," in/en *Postmodernism - Jameson Critique*, D. Kellner (ed.), (Washington: Maison Nueve Press, 1989), p. 46; see also/véase también Frederic Jameson "Secondary Elaborations," in *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 297-418.

¹⁴ See/véase: 1) Gill Perry, "Primitivism and the 'Modern,'" in/en *Primitivism, Cubism, Abstraction: the Early Twentieth Century*, C. Harrison, F. Francina & G. Perry (eds.), (New Haven: Yale University Press, 1993), pp. 3-86; 2) *The Myth of Primitives: Perspectives of Art*, Susan Hiller (ed.), (London & New York: Routledge, 1991); Hal Foster, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art," or/o "White Skin Black Masks," in/en *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, (Seattle: Bay Press, 1985), pp. 181-210.

¹⁵ Nahua Riddle, Fray Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*, Book VI: Rhetoric and Moral Philosophy, A. J. O. Anderson and C. Dibble (eds. & trans.), (Santa Fe: The School of American Research & the University of Utah), Number 14, Part VII, p. 238.

¹⁶ See/véase *Rethinking Technologies*, V. Andermatt Conley (ed.), (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1993).

¹⁷ See/véase Hal Foster, *Compulsive Beauty*, (Cambridge and London: The MIT Press, 1993).

¹⁸ See/véase J. Clifford & G. E. Marcus, (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, (Berkeley: University of California Press, 1986).

¹⁹ See Exhibition Catalogues/véanse los siguientes catálogos de exhibiciones: 1) R. Storr, *Mapping*, (New York: The Museum of Modern Art, 1994); 2) I. Mesquita, *Cartographies*, (Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1994).

²⁰ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, (Cambridge & London: Harvard University Press, 1988), pp. 92-114 & 115-151.

²¹ Charles Baudelaire, "Flairant dans les coins les hasards de la rime/Trebuchant sur les mots comme sur les pavés," from the poem "Le Solil" in the section *Tableaux Parisiens*, *Les Fleurs du mal*.

²² Horacio Quiroga, "La Gama Ciega", *Cuentos de la Selva*, (Buenos Aires: Losada, 1954), pp. 61-62; my translation.

²³ See my work on/véase mi trabajo sobre "La Quebrada de los Cuervos/The Gorge of the Crows," in/en *Revelaciones/Revelations*, Exhibition Project Portfolio, C. Noriega & J. Piedra (eds.), (Ithaca: The Johnson Museum and Cornell University, 1993).

²⁴ Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972), pp. 138-140.

²⁵ See/véase Douglas Crimp, "Mourning and Militancy," in/en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, op. cit. pp. 233-246.

RAY ABEYTA responds to SAINT ANTHONY

San Antonio de Padua (1195-1231) is the patron saint of the home, of lost objects and animals, of fertility and of desirable spouses.

When I first arrived in New York City, the local papers were reporting on a state of occurrences in the borough of Queens, where St. Anthony's image was found in the indelicate position of being buried upside down. The pretext for this Catholic tradition -which amounts to extortion- is a desire for St. Anthony to enable certain transactions for the benefit of the home. Upon the completion of the desired negotiation, the image of the saint would be unearched from its ignoble burial and placed instead in a more reverential location, with all due honors of gratefulness.

This relationship between the images of the *Santos* and their devotees has invaded my work for some years. These objects of reverence have always been more than mere reproductions. They embody the spirit and individual attributes of those they seek to represent, and as such, contain a power beyond their material forms.

If ever there were a unifying consciousness among the cultures of the world, it would be this tendency to instill powers of intercession in divine images. As we can see from the earliest cave paintings of Altamira, Spain, to the humblest home deities of the Native Americans, to the works of the *Mestizo Santeros* and into our present day, these simple and lovingly made images of the ambassadors between heaven and earth continue to influence our lives in a world where, at times, we can use all the help we can get.

R.A.



Ray Abeyta, *San Antonio*, 1994
(*Saint Anthony*) Oil on canvas
58 x 34 in.



Artist Unknown, Puerto Rico
San Antonio, n.d. (*Saint Anthony*)
Painted wood, 8 1/4 x 3 3/4 x 3 3/4 in.

San Antonio de Padua (1195-1231) es el santo patrón del hogar, de los objetos perdidos y animales, de la fertilidad y de las futuras esposas.

Cuando yo llegué por primera vez a la ciudad de Nueva York los periódicos locales reportaban sobre un torrente de ocurrencias en el condado de Queens, en donde la imagen de San Antonio estaba siendo enterrada boca abajo. El pretexto que servía de escudo a esta tradición católica -que bien parece una extorsión- se encuentra en el deseo de obtener el favor del santo, quien es protector del hogar, en unas transacciones comerciales. Al completarse el negocio, la imagen de San Antonio es excavada de este entierro innoble y colocada en un sitio más reverencial en donde le son rendidos todos los honores que la gratitud le hacen merecer.

La relación existente entre las imágenes de los santos y sus devotos ha alimentado mi trabajo por muchos años. Estos objetos de devoción han sido siempre algo más que meras reproducciones; ellos encarnan el espíritu y los atributos individuales de aquellos que buscan representar, y como tal, contienen un poder que está más allá de las formas.

Si ha habido alguna vez una conciencia unificadora entre las culturas de este mundo, ésta ha tenido que ser la tendencia a infundir poderes de intercesión a las imágenes divinas. Podemos comprobar tanto en las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira, España, como en las humildes deidades de los nativos americanos y en los trabajos de los santeros mestizos, hasta nuestros días, que estas imágenes simples hechas con amor de los embajadores de los cielos ante la tierra, continúan influenciando nuestras vidas en un mundo donde muy a menudo podemos usar toda la ayuda que nos sea posible conseguir.

R.A.

RODOLFO ABULARACH responds to the VIRGIN OF MONSERRAT



Rodolfo Abularach
Aparición, 1992 (*Apparition*)
Acrylic on canvas
90 x 72 in.

I chose the small figure of the Virgin from the *santos* collection of El Museo del Barrio, because I felt a certain familiarity with its shape and also because for a few years now, I have been using mother nature as a theme for some of my paintings.

Despite the figure's modest dimensions, its shape is monumental, yet contains little detail. It is the archetype for the traditional Virgin. In my painting *Apparition* the shape of the Virgin also acquires a sense of the monumental and lacks all detail. The image in my painting is ambiguous but suggests a golden Madonna emerging from the center of the earth, penetrating infinite space in her ascent, and drawing roots of fire in her surroundings.

For me, it is a purifying image that creates life; a symbol of natural energy in its active form.

In our own time, the systematic destruction of nature is a clear instance of human ignorance, which cannot understand the unity of all living things.

R.A.

Escogí la pequeña virgen de la colección de santos de El Museo del Barrio debido a que sentí afinidad con su forma y porque desde hace algunos años he venido realizando varias obras con el tema de la madre naturaleza.

Aunque la escultura seleccionada de la colección de El Museo es de formato pequeño, la misma tiene una forma monumental y poco detalle. Es un arquetipo de la virgen tradicional. En mi obra *Aparición*, la forma también tiene un sentido monumental y carece de detalles. La imagen de mi cuadro es ambigua, pero sugiere una *Madama* dorada emergiendo de las entrañas de la tierra, penetrando en su ascensión el espacio infinito y dibujando raíces de fuego a su alrededor.

Esta para mí es una imagen purificadora y creadora de vida, símbolo de la energía de la naturaleza en su forma activa.

En nuestro siglo la destrucción sistemática de la naturaleza es un ejemplo claro de la ignorancia humana, la cual no comprende la unidad de todo lo existente.

R.A.



Artist Unknown, [Ciales, Puerto Rico]
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Monserrat*)
Carved and painted wood
8 1/4 x 3 3/4 x 3 5/8

CÁNDIDA ÁLVAREZ responds to the ARCHANGEL RAPHAEL

When I first saw the *Arcángel Rafael*, I thought instantly about the only angel painting I have ever made and how it had never been shown. It is entitled *I Could Hear Her Passing Through/Este Santo Me Velaba*. I had not seen it in several years, since it has been in storage. I grew up in the Catholic Church and have always known about angels. They framed the sacristy of the church in gleaming white plaster and they were illuminated through dirty stained glass windows.

In my painting, I wanted to imagine what my guardian angel looked like. I started with the fruitbowl. This is where the painting began. I was thinking about my grandmother's fruitbowl that I loved to touch. It was a plaster cast of a bowl and had several fruits, not too dissimilar to the one I have depicted. This is real time. It can be touched and felt. Surrounding the fruitbowl are my grandparents, as I remember them before they died. In the background, I am passing by, as I live my life. I run from one panel to the next. From the world of the known to the one imagined, healing and accepting the divided self.

The painting introduced my earliest concerns regarding the split image and how that parallels life, through notions of duality. I have been concerned with the synthesis of the outer (public) and inner (private) self. In this painting, I juxtaposed memory to imagination. It also deals with issues of the physical body and its transference into spiritual realm. Spirituality replaces religion.

I thank the Archangel Raphael for bringing me back in touch with my angel.

C.A.



Cándida Álvarez

I Could Hear Her Passing Through/ Este santo me velaba, 1986
(Podía oír la pasando/ This Saint Was Watching Me)
Diptych, acrylic on canvas with modeling paste 38 x 76 in.



Artist Unknown

Arcángel Rafael, ca. 1890 (*Archangel Raphael*)
Carved and polychromed wood with tin
7 1/2 x 11 x 3 1/4 in.

Al ver por vez primera al Arcángel Rafael, de inmediato me vino a la mente la única pintura de un ángel que he pintado y se me ocurrió que nunca la he exhibido. Se intitula: *I Could Hear Her Passing Through/ Este Santo Me Velaba*. Por estar almacenada, no la había visto en varios años. Me crié dentro de la iglesia católica y siempre he sabido acerca de los ángeles. Hechos de brillante yeso blanco, los ángeles enmarcaban la sacristía de la iglesia iluminados por la luz que entraba a través de los sucios vitrales.

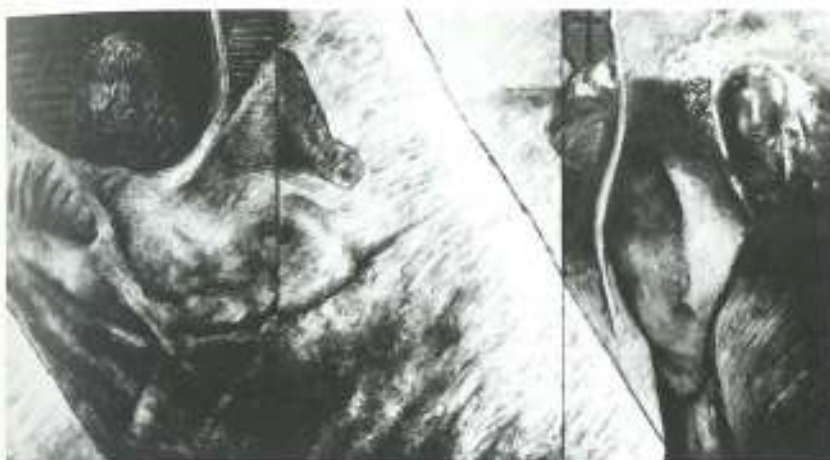
Para mi pintura, traté de imaginarme a mi ángel guardián. Comencé con un platón de frutas; ése fue el origen del cuadro. Estaba pensando en un platón de frutas que tenía mi abuela y que me encantaba tocar. Era un molde de yeso de un platón y varias frutas que no distaban mucho de las que he representado. Mi pintura existe en tiempo verídico, real. Puede tocarse y palparse. Alrededor del recipiente de frutas están mis abuelos tal y como los recuerdo antes de su muerte. Al fondo, yo misma estoy pasando, así como vivo mi vida. Corro de un panel a otro. Del lado de lo conocido al lado de lo imaginado, curando y aceptando el ser dividido.

Esta pintura presentó inicialmente mis preocupaciones más tempranas acerca de la imagen dividida y su paralelo en la vida cotidiana a través de ideas de dualidad. He estado preocupada con la síntesis del ser externo (público) con el interno (privado). En esta pintura contrapongo la memoria con la imaginación. También trata de las cuestiones del cuerpo físico y su transferencia al reino espiritual. La espiritualidad reemplaza a la religión.

Agradezco al Arcángel Rafael haberme devuelto a mi propio ángel.

C.A.

DIÓGENES BALLESTER responds to the SANTOS COLLECTION



Diógenes Ballester
The White Table, 1993 (*La mesa blanca*)
Encaustic on linen, 80 x 144 in.

The theme *Reaffirming Spirituality* is an intimate subject for me, because the spiritual process of painting is an integral part of my experiences and work as an artist. That is why I prefer the encaustic medium—it allows the creation of a chromatic and rich surface to cohere with the beauty and lyricism of a meaningful image. When I stand over the encaustic mix heating in the melting pot, I can see and smell the blending of the crystal damar varnish and the stand oils. I watch and breathe in the fragrance of beeswax cohering with the dry pigment or oil colors. Later, when I apply the mix, still hot, on the linen surface, I am drawn in by its matted mystic magnificence.

As these materials are synthesized in my paintings, I, as an artist, take the various strands of my particular cultural legacy, cohere them with my world view and project them into my paintings. The narrative abstraction of figures, symbols and forms that manifest themselves on the canvases upon which I work, tell of the Puerto Rican integration, of an Afro-Caribbean spiritual knowing that has sustained and nurtured my people. This knowing is my source of inspiration, language and power. The legacy of my ancestry inclines me toward a method of working consisting of the blending of images and ideas with spiritual and emotional expressions. For me, it is the lyrical beauty that arises from such syncretic power that gives profound meaning to the notion of harmony. The flow of images and their sensibility connect. This compels me to discover the totality in the painting—to use the chromatic quality and the textual surface, to blend ideas and images into a diverse, although unified whole, and to capture the flowing and the ethereal quality of spiritual energy.

I live and work in intertwined worlds. I live and work under the never ending influences of history, mythology and oral traditions. I live and work on lands once sacred, the metropolized islands of Manhattan and Puerto Rico. I live and work in a continuous culmination of today's diversity. I live and work dedicating and searching for ways to express myself sincerely in my paintings.

When El Museo invited me to select an artwork from their collection and relate it to my own work, I immediately thought of the museum's collection of *santos de palo* and Taino objects, which I had the opportunity to learn about while working as a tour guide at El Museo in 1988-89. I am interested in these particular objects primarily for their significance in the Puerto Rican religious culture. I decided to recontextualize these pieces from the museum's collection with a *Madonna* (Black Doll), also from El Museo's collection, and my painting *The White Table* to create an altar celebrating the spiritual value of these objects and of our experiences in everyday life.

D.B.

El tema *Reafirmando la espiritualidad* es un tópico íntimo para mí, porque el proceso espiritual de pintar juega un papel fundamental en mis experiencias y en mi trabajo como artista. Por eso prefiero el medio encáustico—permite la creación de una superficie cromática rica en posibilidades para fundir la belleza y el lirismo de una imagen significativa. Al pararme frente a la mezcla encáustica que se calienta en la olla, puedo ver y oler la mezcla de barniz de resina cristalizado y los aceites de linaza hervidos. Observo y respiro la fragancia de la cera de abeja al mezclarse con los pigmentos secos y los óleos. Después, cuando aplico la mezcla aún caliente, sobre la superficie de lino, me envuelve su mística y magnífica superficie mate.

Así como estos materiales se sintetizan en mi pintura, yo, como artista, tomo los diferentes hilos de mi herencia cultural, los ligo en una visión coherente del mundo y los proyecto sobre mis pinturas. La abstracción narrativa de figuras, símbolos y formas que se manifiestan en los lienzos sobre los que trabajo, cuenta la historia de la integración puertorriqueña de conocimientos espirituales afroantillanos que ha mantenido y alimentado a mi gente. Este saber es la fuente de mi inspiración, de mi lenguaje, de mi poder. Mi herencia ancestral me inclina hacia un método de trabajo que consiste en mezclar imágenes e ideas con expresiones espirituales y emocionales. Para mí, la belleza lírica que surge de tal poder sincrético le da un profundo significado a la idea de armonía. El flujo de imágenes y su sensibilidad se conectan. Esto me impulsa a descubrir la totalidad en la pintura, a utilizar la calidad cromática y la superficie textual, a ligar ideas e imágenes en una diversa aunque unida totalidad y a capturar la fluidez y la cualidad etérea de la energía espiritual.

Vivo y trabajo en mundos entrelazados. Vivo y trabajo bajo las inagotables influencias de la historia, la mitología y las tradiciones orales. Vivo y trabajo en tierras antes sagradas, en las islas urbanizadas de Manhattan y Puerto Rico. Vivo y trabajo en una continua culminación de la diversidad de hoy en día. Vivo y trabajo con dedicación buscando vías por las cuales expresarme sinceramente en mis pinturas.

Cuando El Museo me invitó a seleccionar una obra de su colección y a relacionarla a mi propio trabajo, de inmediato pensé en la colección de santos de palo y de objetos tainos que tuve la oportunidad de estudiar mientras trabajaba como guía en El Museo de 1988-89. Me interesan estos objetos en particular primordialmente por su significado en la cultura religiosa de Puerto Rico. Decidí recontextualizar estas piezas de la colección del museo con una *Madonna*, también de la colección de El Museo, y mi pintura *La Mesa Blanca*, para así crear un altar celebrando el valor espiritual de estos objetos y de nuestras experiencias cotidianas.

D.B.



Tomás Cabo
Once mil vírgenes, ca. 1940s (*Eleven Thousand Virgins*)
Carved, polychromed, pegged and nailed wood
Each virgin 5 1/2 x 2 x 6 1/2 in.

TONY BECHARA responds to the VIRGIN OF MONSERRAT

This small, unassuming, anonymous figure, of uncertain age and venue, of unknown authorship -with its fading paint cover and worn features- has been endowed with the power of spirituality. The source of that gift is the love, aspirations and fears of a people. The *Santo* responds with a confident and generous eloquence that speaks volumes.

Thus was the relationship between art and life, between artists and their culture, before the onslaught of modern thinking and technology. Artists today, face their task, devoid of the *dicta* of faith or duty to a tradition. Yet, they are not immune to the primal stirrings of spirituality and in their desire to make contact with it, engage in complex philosophical undertakings and technical feats. In the end, they achieve but a metaphor or a paraphrasing of the power of grace, so evident in the little saint

T.B.



Artist Unknown, Puerto Rico
Unidentified Saint, n.d. (*Santo Anónimo*)
Painted and pegged wood
6 3/4 x 3 x 1 1/2 in.



Tony Bechara
Tele-Snow, detail 1994 (*Tele-Nieve*)
Triptych, acrylic on linen
pegged and nailed wood
60 x 186 in.

Esta pequeña y discreta figura anónima, de edad indefinida e incierto origen, creada por un autor desconocido, con su pintura desteñida y facciones desgastadas, está dotada con el poder de la espiritualidad. La fuente de este don se encuentra en el amor, las aspiraciones y los temores de todo un pueblo. El Santo responde con una elocuencia tan generosa y confiada que dice más de lo que se piensa.

Así era la relación entre la vida y el arte, entre artistas y su cultura antes de la embestida del pensamiento y la tecnología modernos. Hoy en día, el artista encara su labor sin los preceptos de la fe y sin apego a las tradiciones. Sin embargo, el artista no es inmune a los remordimientos primordiales de la conciencia y con el deseo de establecer contacto con su espiritualidad, se entrega a una compleja tarea filosófica combinada con logros técnicos. El resultado es apenas una metáfora, o una paráfrasis del poder de la fe tan evidente en la pequeña santa.

T.B.

NORMA BESSOUET responds to CARLOS RAQUEL RIVERA



Norma Bessouet
The Infanta's Dream, 1993 (*El sueño de la infanta*)
Oil on linen on wood
54 x 92 in.

This dreamscape by Carlos Raquel Rivera, with its palette of transparent earth tones and greens, allows one to get lost in the undergrowth and to imagine realities other than the ones we perceive. I took my own dream from that world of dreamed stories in which the magical and the spiritual run the same gamut. I then added color.

N.B.

Este paisaje onírico de Carlos Raquel Rivera de paleta contenida de tierras y verdes transparentes, permite que uno se pierda entre la maleza e imagine otras realidades que la que se percibe. De este mundo de historias soñadas donde lo mágico y lo espiritual recorren el mismo sendero, tomé mi sueño al que le puse color.

N.B.



Carlos Raquel Rivera
Paisaje, 1965 (*Landscape*)
Oil on masonite
54 x 92 in.

TONY CAPELLÁN responds to the VIRGIN OF MONSERRAT

Among friends, I've always maintained that Dominican artists are faced with a wall of indifference. Come what may and whatever may be happening amongst us (and a lot is actually happening), we already know that no one outside a small local circle will ever be interested in our art. That's why I couldn't believe it when I received an invitation to participate in this show; and, of course, why I immediately appealed to the *santos*. Fortunately, I was able to find the necessary handle with which to grasp my work and enter into a dialogue with the fabulous collection of *santos* at El Museo del Barrio. I was captivated by a series of Virgins of Montserrat, wonderful in their tiny grandeur, that fits perfectly with an installation piece in my collection, *Organ Market*. This is a series, but also a sequence of shirts without bodies to fill them; shirts, which, in contrast to the Montserrat virgins, don't carry a live child at waist level, but rather, hold a plastic bag filled with a murky liquid and a kind of fetus inside. An obvious contradiction lies between these two series, though they also just as obviously complement each other. Such is, and has been, the complexity of indigent children, whose organs have been taken from their bodies and sold. This work attempts to allude to this complexity.

T.C.



Tony Capellán
Mercado de órganos, 1994 (*Organ Market*)
Mixed media installation
Approx. 192 sq. in.



Zoilo Cajigas
Virgen de la Monserrate, ca. 1940's
(*Our Lady of Monserrat*)
Carved and painted wood
8 x 3 1/4 x 2 3/4

Siempre sostengo entre mis amigos la tesis de que a los artistas dominicanos se les ha levantado un muro de indiferencia. Pase lo que pase entre nosotros (y está pasando mucho), sabemos que nadie fuera de un reducido círculo local va a interesarse. Por eso, cuando recibí la invitación de participar en esta exposición no podía creerlo y por supuesto, recurrí de inmediato a los Santos. Por suerte encontré en la magnífica colección de santos de palo de El Museo del Barrio el asidero necesario para apoyar mi obra y entrar en diálogo. Me ha cautivado una secuencia de Virgenes de la Monserrate, maravillosas en su pequeña grandeza, que coincide perfectamente con una pieza de mi colección de instalaciones, *Mercado de órganos*. Esta es también una secuencia, pero de camisas sin cuerpo que tienen a la altura del vientre no a un niño vivo como la Monserrate, sino una bolsa plástica llena de un líquido turbio, con una especie de feto adentro. La contradicción es obvia entre ambas secuencias y es obvio el complemento. Así de compleja ha sido y es la situación de los niños desamparados, a los cuales les son extraídos sus órganos para ser vendidos. A esa complejidad pretende aludir esta obra.

T.C.

RIMER CARDILLO responds to SAN LÁZARO



*Cachivachero**

During the hot afternoons at the time of the siesta in distant Montevideo, one could hear the voice of the peddler. If my origins direct the thrust of my cultural practice, it is also true that as time goes by, a series of situations with their own geographical and temporal specificity and their own characters cling to my being.

I have gathered four elements charged with different meanings in this work, but they can all, nonetheless, be mapped together.

1. *San Lázaro*, wooden poly chrome sculpture from Costa Rica, collection of El Museo del Barrio.

(Tras haber abierto la tumba, Jesús llamó a Dios y después, alzando la voz, dijo: "Lázaro, acércate". Al oír estas palabras, Lázaro salió de la tumba, aún envuelto en las ropas fúnebres. Jesús le dijo: "¡Soltadle y dejad que se vaya!".)**

2. *Tree trunk from the Amazon rain forest*, collected in Brazil.

"Los primeros ancestros del pueblo vivían en una siniestra tierra profunda. Los primeros ancestros del pueblo salieron de la siniestra tierra profunda. Todos salieron.

Los sobacos de los primeros ancestros del pueblo oían muy mal. Su piel era amarga, la piel era muy oscura.

Sobre una vía de agua hermosa los primeros ancestros del pueblo salieron de la siniestra tierra profunda.

Todos salieron.

Como armadillos los primeros ancestros del pueblo con las uñas rasgaron su salida.

Los primeros ancestros del pueblo tenían las manos vacías, sin arcos, ni flechas ni tapones para los labios.

Todas las mujeres tenían las manos vacías.***

3. *Soil*, collected in New Paltz, Hudson River Valley.

4. *Zinc plate*, collected in Upper Manhattan. It originally covered an opening in an abandoned building, blocking the entrance, in order to keep strangers out. The figure, cut with an ax, was created with my mind fixed upon friends, some who were jailed, others who died during the years of dictatorship in Uruguay.

R.C.

* Name given in Uruguay to individuals who gather discarded objects.

** George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1961: 84.

*** John Bierhorst, *The Mythology of South America*, Quill William Morrow, New York, 1988: 35, chantlike narrative, Guayaki tribe.

Above left:
Rimer Cardillo
Cachivachero, 1990-95

Zinc, wood, Amazonian rainforest trunk, rope and soil, 103 x 48 x 22 in.

*Cachivachero**

A la hora de la siesta, en las tardes calurosas de un Montevideo remoto, se oía el grito del cachivachero. Si bien mi origen comanda el tronco de mi comportamiento cultural, cada vez más una sucesión de situaciones con geografía, tiempo y personajes específicos se adhieren a mi persona.

En esta obra he reunido cuatro elementos cargados de distintos significados, pero todos ellos son parte de la misma cartografía.

1. *San Lázaro*, talla en madera policromada originaria de Costa Rica, colección de El Museo del Barrio.

(After the grave had been opened, Jesus called upon God and then, in a loud voice said, "Lazarus, come forth." At these words, Lazarus emerged from the grave, still wrapped in graveclothes. Jesus said, "Loose him, and let him go!")**

2. *Tronco de la selva amazónica*, recolectado en Brasil.

"The people's first ancestors were living in a deep frightful land. The people's first ancestors left the deep frightful land. All came out.

The people's first ancestors' armpits smelled bad. Their skin was bitter, the skin was very dark.

On a road of beautiful water the people's first ancestors left the deep frightful land.

All came out.

Like armadillos the people's first ancestors scratched their way out with their nails.

The people's first ancestors had empty hands, no bows, no arrows, no lip plugs.

All the women had empty hands.***

3. *Tierra*, recolectada en la localidad de New Paltz, en el valle del río Hudson.

4. *Chapa de Zinc*, recolectada en el Alto Manhattan, originalmente cubría una abertura de un edificio abandonado cerrando el paso a los intrusos. La figura, cortada a hachazos, fue creada con mi mente fija en los amigos, encarcelados unos, muertos otros durante la dictadura uruguaya.

R.C.

* En Uruguay, el que junta todo tipo de objetos en desuso.

** George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1961: 84.

*** John Bierhorst, *The Mythology of South America*, Quill William Morrow, New York, 1988: 35, chantlike narrative, Guayaki tribe.

Above right:

Artist Unknown, Costa Rica.

San Lázaro con el corazón sangrante, n.d. (*Sancti Lazarus with a Bleeding Heart*) Carved and painted wood and plaster, 16 3/4 x 9 1/2 x 6 in.

ESPERANZA CORTÉS responds to JUAN SÁNCHEZ

When I look at *Bleeding Reality: Así Estamos*, I feel such an affinity to this painting that it never fails to amaze me. Juan Sánchez speaks for children brought up without the embrace of their culture, children who are foreigners in their own country. The reality he speaks of is shared by those who are bicultural, those of us who spend a lifetime trying to translate what is not translatable.

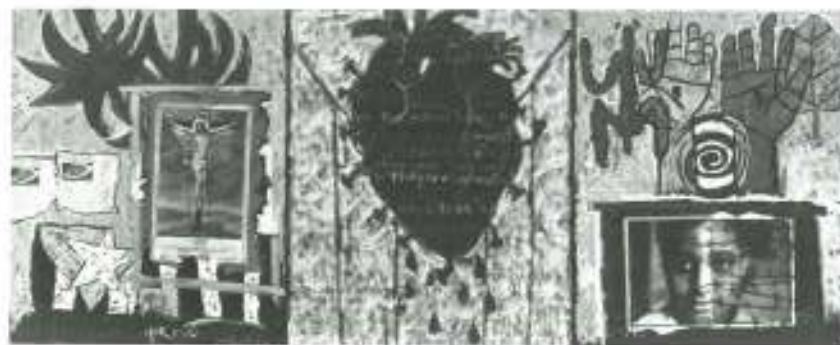
Because of the ever increasing power of the media, we have lost the subtlety of language that makes up for understanding. *Bleeding Reality: Así Estamos*, is full of symbols that are no longer interpreted from their original significance. In fact, many of them speak of lost meanings and memories, constituting an awareness of our own forgetting. The symbolic values of these images are no longer defined by the rooted richness of our culture, but by the brevity of the striving media. Our symbols have become souvenirs of our losses.

Juan Sánchez shows us a complex and multi-layered reality -where one picture completes another- in his triptych *Bleeding Reality: Así Estamos*. Through a juxtaposition of images he makes reference to our Catholic tradition, as well as to our Taino/pre-Columbian heritage. In my installation *Lo A-dorado*, I work with issues that are similar to those that concerned Sánchez. I utilize the combination of Pre-Colombian imagery mixed with an overtone of Catholicism -an approach used to show the diversity of our Latin American culture. The pagan images, once potent and full of meanings, are nowadays brought to our attention in the form of objects of jewelry and decoration, stripped of context and power. These objects have become anthropological souvenirs of our culture.

E.C.



Esperanza Cortés
Lo A-dorado, detail 1995
Clay, gold leaf, paint, water,
and metal and soil
84 x 84 x 84 in.



Juan Sánchez
Bleeding Reality: Así Estamos, 1988 (*Realidad Sangrienta: As We Are*)
Oil, laser print and mixed media on canvas
44 1/4 x 108 5/4 in.

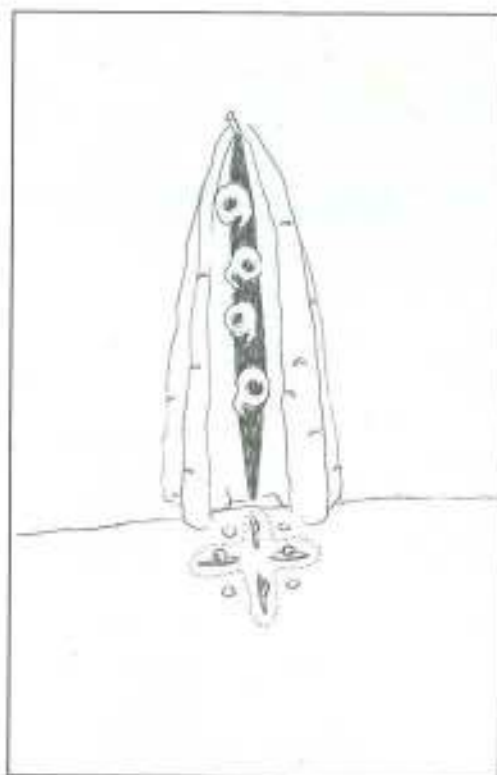
Cuando yo miro a *Realidad Sangrienta: As We Are*, siento tanta afinidad con esta pintura que no cese de sorprenderme. Juan Sánchez habla de niños criados sin el manto de su cultura, niños que son extranjeros en su propio país. La realidad de que él habla es la que compartimos todos aquellos que somos biculturales, los que gastamos la vida tratando de traducir lo que no tiene traducción.

Hemos perdido la sutileza del lenguaje que nos compensa el entendimiento debido al poder cada vez más creciente que adquieren los medios de comunicación. *Realidad Sangrienta: As We Are*, está llena de símbolos que ya no se interpretan con sus significados originales. De hecho, muchos de estos símbolos han perdido su significado y memorias primarias. Los valores de las imágenes contenidas no son ya definidos por la enraizada riqueza de nuestra cultura, sino por la brevedad de los atrevidos medios de comunicación. Nuestros símbolos se han convertido en recuerdos de colección de nuestra pérdida.

El tríptico de Juan Sánchez *Realidad Sangrienta: As We Are*, nos muestra una realidad compleja y de múltiples capas -donde una secuencia completa con otra. Por medio de la yuxtaposición de imágenes, Sánchez hace referencia a nuestras tradiciones católicas, así como a nuestra herencia taina/precolombina. En mi instalación *Lo A-dorado*, yo trabajo con temas similares a los de Sánchez. Hago uso de la combinación de imágenes precolombinas con insinuaciones católicas para mostrar la diversidad de nuestra cultura latinoamericana. Las imágenes paganas que fueran otrora potentes y llenas de significados nos son presentadas hoy día en forma de objetos de joyería y decoración, desvestidas de su contexto original y de su poder. Estos objetos se han convertido en recuerdos antropológicos de nuestra cultura.

E.C.

GEORGE CRESPO responds to MARCOS DIMAS



George Crespo
Migración, 1995 (*Migración*)
Wood, burlap, oil, polymer sand, and stones
144 x 48 x 48 in.

Marcos Dimas' *Spirit Trap* was an influence on the aesthetic development of my work years ago. I chose to re-visit Dimas' sculpture in dialogue, this time allowing it to specifically influence my contribution to this show. Besides affecting the image I came up with, the influence of *Spirit Trap* is visible in the functional character of my altar-installation, *Migración* (*Migration*).

This work presents, on an immediate level, my reaction to the many images I watched, of boat people, broadcasted in 1994. Also present, is my desire to live in Puerto Rico and New York simultaneously. I knew that I was not alone in that dilemma when I heard a Puerto Rican political analyst state that on any given day the number of Puerto Ricans flying American Airlines surpasses the population of the seventh largest city in Puerto Rico.

Archeological evidence shows that the Taíno ancestors migrated to the Greater Antilles, arriving there in successive waves. Thus, one could argue that Caribbean society has always been transient.

On a deeper level, *Migración* relates my quest to honor the ancestors. Without over-revealing my altar, I can say that the four masks over the canoe shape represent the cultural hero Deminán Caracaracol and his three brothers on their journey to create the sea. The process of my work is an integral part of the installation. I collected the wood I used here, in Puerto Rico. I gathered the stones at the territory of the Carib people on the island of Dominica, in the Lesser Antilles.

G.C.

Hace algunos años, *Trampa de espíritus* de Carlos Dimas influyó en el desarrollo estético de mi obra. He decidido volver a visitar esta obra con el fin de entablar un diálogo con ella. En esta ocasión, le he permitido que influya en la creación de *Migración*, mi contribución a esta exposición. Además de tener un efecto palpable sobre la imagen que he ideado, la influencia de *Trampa de espíritus* es también aparente en el carácter funcional de mi altar/instalación.

A un nivel inmediato, la obra es una reacción al torrente de imágenes televisadas en 1994 que mostraban la movilización de las personas que se lanzaron al mar en pequeños botes desde Cuba. El deseo de vivir simultáneamente en Nueva York y en Puerto Rico también se encuentra latente en mi obra. Supe que yo no era el único que se encontraba en este dilema cuando escuché lo que dijo un comentarista político de Puerto Rico; en un día cualquiera, el número de pasajeros puertorriqueños que viajan por American Airlines sobrepasa la población de la séptima ciudad de la isla. Restos arqueológicos han demostrado que los ancestros de los taínos emigraron a las Antillas Mayores, llegando en olas sucesivas. Se puede argüir que la sociedad caribeña siempre ha sido transitoria.

A un nivel más profundo, *Migración* relata mi acometido de rendir honor a mis ancestros. Sin necesidad de revelar el significado de mi altar, puedo decir que las cuatro máscaras colocadas sobre la forma de canoa representan al héroe Deminán Caracaracol y sus tres hermanos en su viaje para crear el mar. El proceso de mi trabajo forma parte entrañable de la instalación. Recolecté la madera que aquí uso en Puerto Rico y junté las piedras en el territorio del pueblo caribe en la isla de Dominica, en las Antillas Menores.

G.C.



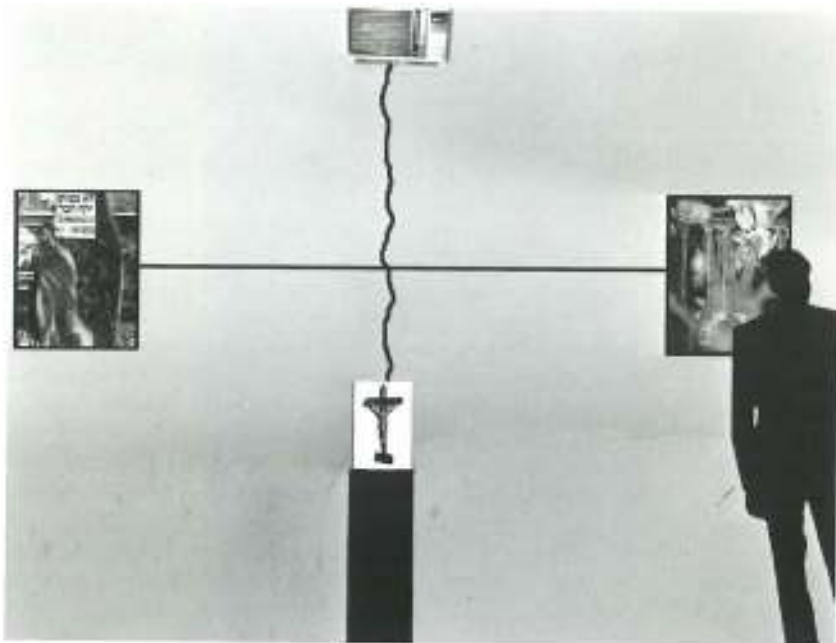
Marcos Dimas
Spirit Trap, 1974 (*Trampa de espíritus*)
Mixed media object
56 x 15 3/4 x 22 3/4 in.

JAIME DAVIDOVICH responds to a CRUCIFIX

Since 1990, I have been working with the ideas of flesh, permanence, spiritual tradition and the new technologies. When El Museo del Barrio invited me to participate in this exhibition, I saw the opportunity to set up a dialogue between a crucifix from their collection, a television set and myself.

As a Jew born and raised in Argentina, I was accustomed to seeing the image of Christ present everywhere, from the schools to all places of public activity. As an Argentinean living and working in United States, the images of television are in my mind all the time. Since my childhood I have seen the image of Christ on the altar above human touch and here, in my installation, I place the television high up-out of reach with the Christ below eye level. In between these two images but separated by empty space, are images of the impermanence of flesh as well as icons of the Judeo-Christian tradition. These form the setting for a dialogue with the silent television, with a brick wall and a woodcarved Christ. This is a cyberspace dialogue not in real time but in a new time, a time without time, petrified by the wood and electronic pulses. Everything remains still.

J.D.



Jaime Davidovich
When We Die, We Take Nothing, 1995
(*Cuando morimos no llevamos nada*)
Mixed media installation
Approx. 168 x 180 in.



Artist Unknown, Puerto Rico
Crucifijo, ca. 1940s (*Crucifix*)
Carved and painted wood and plaster
13 1/2 x 8 1/4 x 3 1/4 in.

Desde 1990 he estado trabajando con la idea de la carne humana, la permanencia, la tradición espiritual y las nuevas tecnologías. Cuando El Museo del Barrio me invitó a participar en esta exposición me brindó la oportunidad de entablar un diálogo con uno de los crucifijos de la colección de El Museo y con un televisor a la vez. Hablando como un judío que nació y se crió en Argentina, la imagen de Cristo era ubicua, del aula a la vida pública. Hablando como un argentino que vive y trabaja en los Estados Unidos, la imagen de televisión está presente en mi mente a todas horas. Desde mi infancia he visto la imagen de Cristo en el altar, más allá del alcance de la mano. En esta instalación, he elevado el televisor fuera del alcance del espectador y he colocado al Cristo por debajo de la altura de los ojos. Entre los dos, he puesto imágenes de la impermanencia de la carne e íconos judeocristianos, pero los he separado con un espacio libre. Este es el escenario para el diálogo con un televisor mudo que muestra una pared de ladrillo y un Cristo tallado en madera. Un diálogo de "cyberspace" que no se desarrolla en el tiempo real, sino en un tiempo nuevo, un tiempo sin tiempo, petrificado por la madera y las pulsaciones electrónicas. Todo se mantiene en calma.

J.D.

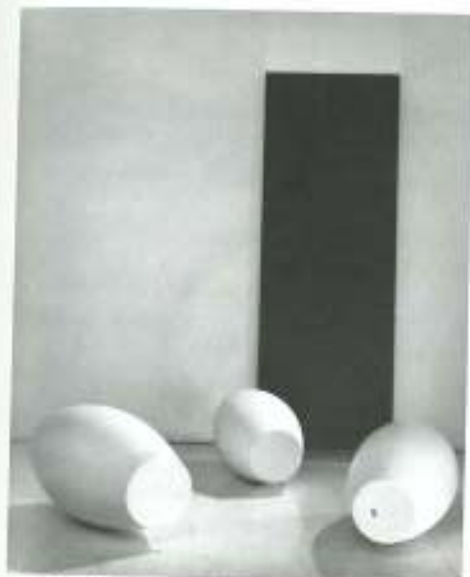
RICO ESPINET responds to SAINT LUCY

The soul sees by means of affliction

It is the blue which deepens the idea of reflection beyond the single notion of mirroring, to the further notions of pondering, considering, meditating. The colors which herald white are spoken of as iris and the rainbow, as many mainly as the brilliance of the peacock's tail with its multiple eyes.

Building the psychic vessel of containment, which is another way of speaking of soul-making, seems to require bleeding and leaking as its precondition. Why else go through that work unless we are driven by the despair of our unstopped condition? The shift from anima-mess to anima-vessel shows in various ways: as a shift from weakness and suffering to humility and sensitivity; from bitterness and complaint to a taste for salt and blood; from focus upon the emotional pain of a wound - its causes, perimeters, cures - to its imaginal depths; from displacement of the womb onto women and "femininity" to its locus in one's own bodily rhythm...

-James Hillman



In my childhood, the closest person to me was my brother Frankie. He is a year younger than I. We grew up in Spanish Harlem, three sisters, Frankie, myself and mom. Frankie and I got along, sharing the same room and practically everything else. I didn't mind. One thing I remember about my brother is that, unlike me, he didn't show his fear. He didn't fare well in school either; they said he was a "reluctant pupil."

What made an impression about Frankie was his talent as a *conguero*. He was a natural. The rooted rhythms just flowed through him. In our neighborhood it was a source of inspiration and pride; his ability carried clout. How Frankie got this power remains unclear. What was clear was that the

rhythms had a charge and they moved you. *Guaguanco's* were his favorite.

Frankie had very poor eyesight and one of his eyes was almost blind. He wore thick, cumbersome glasses and was always teased about them. The glasses hid something essential about him, so when he took them off to drum, you could see and hear the real Frankie. When he played the *quinto*, he would go into himself, eyes closed. He was great then and I felt esteemed. Otherwise he grew moody and I learned to keep a calculated distance.

When Frankie was about nineteen, he was afflicted with a condition that rendered him incapable of recognizing the world as it is. He heard voices and claimed he knew what you were thinking. He stopped feeling and became tormented by his vision. It was about the same time that he stopped playing his congas. Shortly thereafter we parted without a word. I saw him once in 1987. Someone had shot him with a gun at close range and the bullet took out his almost blind eye. Against his will, I intervened in his recovery proceedings. He survived.

Although we are still estranged, a day has not gone by without the unrelenting, poignant impact of an actual and present grief. A sadness I once thought was better left unmet.

R.E.

*Santa Lucia
Pass by here
And take away this fleck
That has befallen me*
-anonymous

Above left:
Rico Espinet
The Wound and the Eye, 1995
(*La herida y el ojo*)
Gesso on wood and blue slate
84 x 84 x 84 in.

El alma ve a través del dolor

El azul es lo que abunda en la idea de la reflexión más allá de la noción unitaria del reflejo especular, hacia los conceptos de pensar, considerar, meditar. Los colores que proclaman el blanco se les conoce como iris y el arcoíris, como muchas flores y principalmente como el brillo de la cola del pavo real con sus múltiples ojos.

Para construir el vaso psíquico de contención, que es otra manera de hablar de la creación del alma, como condición necesaria hay que desangrar y dejar escapar. De otra manera, ¿por qué desempeñar la tarea de vivir si no es con el afán de tratar la desesperanza de nuestra condición desentaponada? El paso del alma en desorden al alma en vaso se manifiesta de distintas maneras: como un desfasaje entre la debilidad y el sufrimiento a la bondad y la sensibilidad; de la amargura con que nos aquejamos al sabor salado de la sangre; del enfoque sobre el dolor emocional de una herida - sus causas, perímetros, curas - a sus profundidades imaginarias; de los desplazamientos de la matriz a ser mujer y de la "feminidad" a su lugar en el ritmo del propio cuerpo...

-James Hillman

La persona más entrañable de mi niñez fue mi hermano Frankie. Es un año menor que yo. Tres hermanas, Frankie y yo crecimos en *Spanish Harlem* con mamá. Frankie y yo nos llevábamos bien, compartíamos el mismo cuarto y prácticamente todo lo demás. No me importaba. Una de las cosas que recuerdo de mi hermano es que, a diferencia de mí, él nunca mostraba miedo. Tampoco le iba bien en la escuela; decían que era un "estudiante mal dispuesto".

Lo que impresionaba acerca de Frankie era su talento como *conguero*. Era un natural. Los ritmos arraigados fluían a través de él. En nuestro vecindario era una fuente de inspiración y de orgullo; su habilidad merecía cierto respeto. No es del todo claro cómo adquirió Frankie este poder. Lo que queda claro es que sus ritmos nos movían, tenían poder. Sus favoritos eran los *guaguanco's*. Frankie tenía la vista muy mala y estaba casi ciego de uno de sus ojos. Siempre se burlaban de las gafas gruesas y aparatosas que llevaba. Las gafas escondían algo fundamental de su ser, así que sólo cuando se las quitaba para tocar la batería se podía ver y escuchar al verdadero Frankie. Cuando tocaba el *quinto*, se metía en sí mismo, los ojos permanecían cerrados. Era genial en esos momentos y yo me sentía estimado. De otra manera se ponía de mal humor y yo aprendí a guardar una cierta distancia.

Cuando Frankie tenía como 19 años, padeció de una enfermedad que lo hizo incapaz de reconocer el mundo tal y como es. Oía voces y decía saber lo que pensaba el prójimo. Dejó de sentir; le atormentaba su vista. Por ese entonces dejó de tocar sus congas. Después de eso nos alejamos uno del otro sin decir una palabra. Le vi una vez en 1987. Alguien le había disparado a quemarropa y la bala le había sacado el ojo ciego. Contra su voluntad intervine durante su convalecencia. Sobrevivió.

Aunque seguimos alejados, no pasa un día sin que yo sienta una pena incesante y aguda; una tristeza que algún día pensé que mejor sería no conocer.

R.E.

*Santa Lucia,
Pasa por aquí
Y quítame esta paja
Que me ha caído aquí.*
-anónimo

Above right:
Artist Unknown
Santa Lucia, n.d. (*St. Lucy*)
Unpainted wood
5 3/8 x 1 3/4 x 1 1/2 in.



ANA FLORES responds to the SANTOS COLLECTION

The *santo* that I have chosen has a doll-like torso thrust up on pilings. The roughly rendered figurative torso is in sharp contrast to the structural wooden support. Each has a separate visual language; the upper body is carved to achieve a symbolic reference to the Madonna and Child, while the lower half has no pretensions outside of its function to elevate the torso. Yet, our modern eye reads this lower part of the sculpture as a minimalist element. If presented as intended, as a *santo de vestir*, the viewer would not see the dichotomy of styles that attracted me. Instead, the entire figure would have been draped and the lower half concealed in crinoline. It is precisely this state of undress or *desvestir* that drew me to this image, because it allowed me to see the abstracted sculptural concerns of the artist.

The sculptures that I present here in dialogue also concern themselves with the female torso on a support, which is equivalent in its visual importance. They are part of an ongoing series that explores various states of spirituality. They are anonymous and iconic, yet they all began as portraits of specific women. *Pietà* is an offering towards healing the pain of human loss; it is for my own personal loss and the larger pain I feel from the world.

I can not help but to find analogies between our Modern Age and the "Dark Ages," and stylistically, this piece refers back to Romanesque sculptures and churches. *Martyr* is in memory of my grandmother and other Spanish women in my family. The torso was tempered to create a metal armor, which embodies a resilience forged from pain and sacrifice. The protective shield and hollow tree the figure sits on allow for the soul to whistle through and escape. Finally, *Stoic* is my contemplation on a New England matriarch, "Patience Burdick," who lies buried in a historic graveyard that I walk daily. Her granite stone reads "died 1863, at age 90, wife of Welcome Burdick." I imagine her life to have been one of patient endurance and active involvement with the landscape that I now share with her. She is anchored by the stones that had impeded the easy use of the land, yet which helped define its boundary. And her spirit, after 90 years, has become one with the tenacious oaks that have surrounded her.

A.F.



Ana Flores
Pietà, 1993
Wood, stone and metal
67 x 17 x 17 in.



Artist Unknown, Aguadilla, Puerto Rico
Santo de vestir, n.d.
(A Dressing Saint)
Carved and painted wood
12 1/4 x 6 x 6 in.

El *santo* que he seleccionado de la colección de El Museo del Barrio tiene un torso como de muñeca que se apoya sobre un conjunto de pilotes. Este torso, representado de manera aproximada, ofrece un brusco contraste con el soporte estructural de madera. Los elementos figurativos y estructurales de este *santo* articulan por separado un lenguaje visual distinto, a saber: el torso ha sido tallado con el fin de lograr una referencia simbólica de la Virgen con el Niño, mientras que la parte inferior no comprende ninguna pretensión fuera de su función puramente estructural de elevar el torso. Sin embargo, nuestra visión moderna percibe este elemento estructural como un elemento escultórico minimalista. Si esta pieza fuera presentada tal y como fue diseñada -como un *santo de vestir*- el observador no notaría la dicotomía de estilos que me llamó la atención. La figura entera estaría cubierta y la parte de abajo se escondería tras una falda de crinolina. Lo que más me atrae es precisamente el hecho de que el *santo* está desvestido ya que me permite ver las preocupaciones escultóricas del artista en un plano abstracto.

Las esculturas con las que entablo un diálogo con el *santo de vestir* de El Museo también contienen un torso de mujer sobre un soporte. Forman parte de una serie que explora varios estados de espiritualidad. Aunque mis esculturas son figuras anónimas, íconos, inicialmente fueron concebidas como retratos de mujeres específicas. *Pietà* es una ofrenda que se hace para tratar de remediar la pérdida humana; mi propia pérdida personal y para aliviar el dolor que me causa el mundo.

No puedo evitar encontrar analogías entre nuestra edad moderna y el medioevo. Estilísticamente hablando esta pieza se remonta a las iglesias y las esculturas románicas. *Martyr* es una escultura dedicada a la memoria de mi abuela y otras mujeres hispanas de mi familia. El torso está templado en forma de una armadura de metal, la resistencia forjada a partir del sacrificio y el dolor. *Martyr* se posa sobre un escudo protector y un árbol hueco que permite que el alma pase pitando y se escape. Finalmente, *Stoic*, es una meditación sobre una matriarca de Nueva Inglaterra, Patience Burdick, quien yace enterrada en un cementerio histórico por el que paso todos los días. La leyenda sobre su lápida de granito reza así: "Muerta en 1863, a la edad de 90 años, esposa de Welcome Burdick". Imagino que su vida consistió de paciente resistencia y actividad comprometida con el medio ambiente que ahora comparto con ella. Ella está anclada por las piedras que algún día impidieron el fácil uso de la tierra pero que a la vez marcaban los límites de las parcelas. Después de 90 años, su espíritu se ha unido a los tenaces robles que la rodeaban.

A.F.

EDGAR FRANCESCHI responds to GENARO RIVERA



Edgar Franceschi
The Souls of Men at Night, 1995
(*Las almas de los hombres por la noche*)
Mixed media on canvas

What attracted me to the carving of the Holy Child of Prague is the stark simplicity of this particular image, so different from its traditional depiction in full regalia. Stripped of its royal vestments -the elaborate cape, scepter and orb- the figure is also deprived of its myriad of religious and symbolic vestments. This makes it possible to re-contextualize the image in a multivalent pictorial space, giving it an entirely new emotional content.

E.F.

Lo que me llamó la atención de la figura tallada del Niño Sagrado de Praga es la austera simplicidad de esta imagen en particular, tan diferente a la representación tradicional de punta en blanco. Despojada de su vestimenta real -la capa detallada, el cetro y el orbe- la figura también pierde sus múltiples investiduras religiosas y simbólicas. Esto permite que la imagen se recontextualice en un espacio pictórico plurivalente, surtiéndose de un contenido emocional completamente nuevo.

E.F.



Genaro Rivera
El Santo Niño de Praga, ca. 1940s
(*The Holy Child of Prague*)
Carved, polychromed and pegged wood
6 7/8 x 2 3/8 x 1 1/2 in.

ÁLVARO A. GARCÍA responds to the HOLY TRINITY

Stay attentive. In a moment, the many layers and the particular history of an object in an everyday setting, will come into focus. Its design function, consideration and adjustments to human proportions and patina of everyday use will couple with your own visual experience, reconfiguring itself into your work, enriching your vocabulary, conveying your ideas.

My faith in the possibility of transformation was clarified by the *Santero's* Trinity, with its stabilizing and reflective symmetry. The guidance offered by the symbol of the trinity, which anchors my working process from idea to realization to hopeful communication, is also embodied in the clarity of the *Santero's* carved Father, Son and Holy Ghost. This quality is an elusive circuit that while attempted and claimed by many, is rarely completed.

A.A.G.



Álvaro A. García
Lockers (Shelf-Life #3), 1993
(*Armario*) [*Promedio de vida #3*]
Metal, silk and beads
72 x 42 x 18 in.



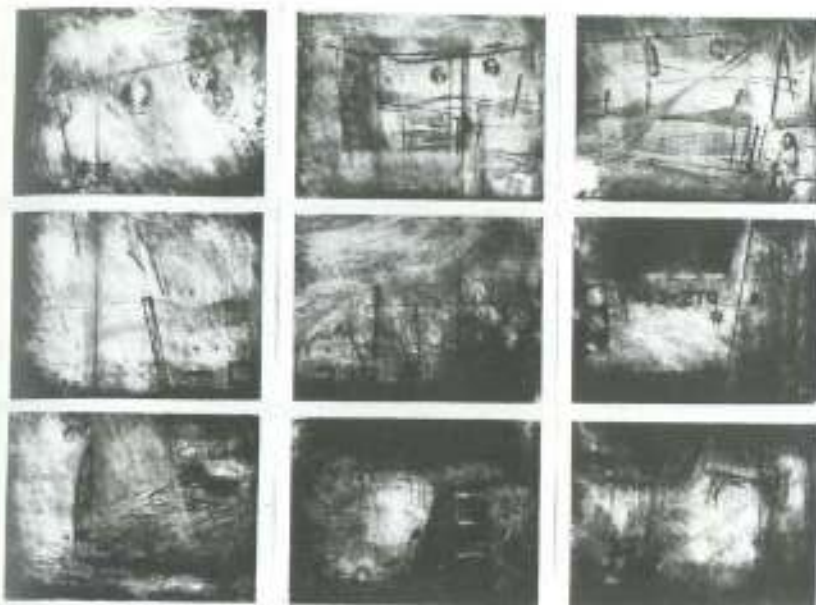
Artist Unknown, Puerto Rico
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Carved and painted hardwood
6 x 5 3/4 x 2 1/2 in.

Pon atención. En cuestión de segundos se podrán vislumbrar los múltiples niveles de un objeto y su historia particular dentro de un entorno cotidiano. La función de su diseño, la consideración de las proporciones humanas y los ajustes a las mismas, y la pátina del uso diario en su superficie se acoplarán a tu propia experiencia visual, se reconfigurarán en tu trabajo de manera tal que enriquecerá tu vocabulario y comunicará tus ideas.

Mi fe en la posibilidad de transformación me fue esclarecida por la Trinidad del santero, con su simetría estabilizadora y reflexiva a la vez. El símbolo de la trinidad que se ofrece como una especie de guía que fija el proceso de mi trabajo de la idea a la realización y de la realización a la eventual comunicación, toma forma en la claridad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo del santero. Aunque muchos intentan recorrer este escurridizo circuito, muy pocos logran superarlo.

A.A.G.

JOANNE GOVER YOSHIDA responds to CÁNDIDA ÁLVAREZ



Joanne Gover Yoshida
Hotojima, Slowly through the Harbor, 1993
(*Hotojima, lentamente por el puerto*)
Drypoint
64 x 80 in.

These prints were done at the MacDowell Colony in New Hampshire, in 1993, during that time I was working at El Museo del Barrio, where the Johns Street drawings by Cándida Álvarez were part of the exhibition, *Recent Acquisitions to the Permanent Collection*.

While working on the prints in my wintry New England studio, one image led to another and as I scraped into the metal plates they became a group of nine. Leafing through February *Art News* in the warm colony living room, I saw an article about Cándida Álvarez. She too worked in a studio here, on connecting panels in a diptych format.

Back in New York, I recall the movements and forces of markings on boats within the harbor, concrete sea walls and lanterns hanging above. They are the imagery that moves my brush.

When selecting a work for *Reaffirming Spirituality*, I remembered the John Street drawings. They were derived from the artist's experience of a crypt in a cathedral in Germany. I still don't know what led my work to a harbor in Japan; and I do not know what brought Cándida Álvarez to the Cologne cathedral. In order to find out what I am, I can only continue to scrape into the metal plates; as she rubs charcoal into velvety blacks.

J.G.Y.

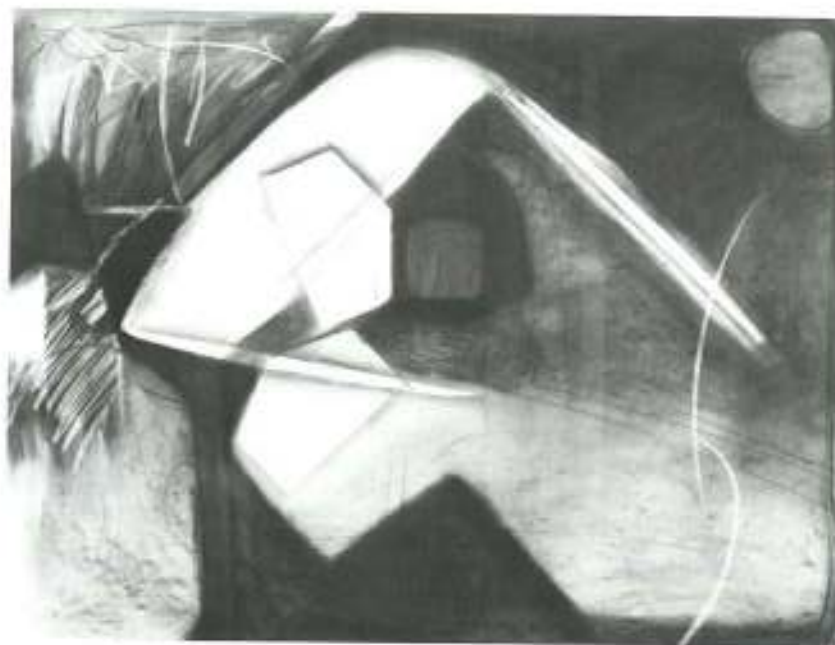
Estos grabados fueron realizados en la MacDowell Colony en New Hampshire en 1993. En ese entonces yo trabajaba en El Museo del Barrio donde los dibujos de Johns Street por Cándida Álvarez formaban parte de la exposición *Adquisiciones recientes para la colección permanente*.

Al trabajar en los grabados en mi estudio invernal de New England, una imagen me iba conduciendo a otra hasta que raspando placas de metal llegaron a ser un total de nueve. Hojeando el número de febrero de *Art News* en la acogedora sala de la colonia, di con un artículo sobre Cándida Álvarez. Ella también tenía un estudio allí, y estaba trabajando en los paneles de un díptico.

De vuelta en Nueva York recuerdo los movimientos y las fuerzas de las marcas en los barcos dentro de la bahía, rompeolas de concreto, linternas que cuelgan. Son las imágenes que mueven mi pincel.

Al seleccionar un trabajo para *Reafirmando la Espiritualidad*, recordé los dibujos de Johns Street. Provenían de una experiencia vivida por la artista en una cripta de una catedral de Alemania. Aún no sé qué habrá llevado mi trabajo a una bahía del Japón; y no sé qué condujo a Cándida Álvarez a la catedral de Colonia. Para enterarme de quién soy, sólo puedo seguir raspando placas de metal; mientras tanto ella soba carboncillo en negros aterciopelados.

J.G.Y.



Cándida Álvarez, Puerto Rico
Johns Street Series No. 2, 1988
(*Serie No. 2 de la Calle Johns*)
Charcoal on paper
38 x 50 in.

CARLOS GUTIERREZ SOLANA responds to SAN TOBIAS y EL ÁNGEL

Where have all the Guardian Angels gone?

The scriptural legend of the Archangel Raphael and Tobias was set in Mesopotamia in the eighth century before Christ. While in captivity to the Assyrians Tobias the Elder, "known for his many deeds of charity and good works including burying the dead" was mysteriously blinded by hot dung from a swallow's nest. Thinking he was about to die he asked his son, Tobias the Younger, to go to Rages, Media, and take care of some unfinished business for him. The legend goes that the son, in preparation for his journey, sought a guide and, unbeknownst to him, the job was undertaken by the Archangel Raphael in the guise of a fellow Israelite. On their first night they lodged by the river Tigris but, when Tobias went to wash, a monstrous fish came to devour him. On the advice of his companion Tobias caught the fish and saved the heart, gall and liver for medicines. At Rages, they lodged at the house of a blood relative of Tobias who then asked for the man's daughter, Sara, in marriage. However, the story goes that, on the advice of Raphael, Tobias took her to wife only after he had burnt part of the fish's liver. This apparently protected Tobias from the same fate which befell Sara's seven previous husbands who, according to the legend, had been killed by Asmodeus, the devil, "at their first going in unto her." Upon returning to Nineve Tobias anointed his father's eyes with the fish's gall and the elder's sight was restored. The Archangel then revealed his true nature and departed.

The legend of the Archangel Raphael and Tobias combines the mythological and poetical with the homely and domestic, as does the grim tale of AIDS in contemporary society. *Mythological* in the sense that a myth is any fictitious story serving to explain some phenomenon of nature -the blinding of the Elder, the curative powers of the fish entrails and the very existence of good, evil and guardian angels. The myth that has grown around AIDS has also served some, if not to explain this "phenomenal" retrovirus, to invoke the wrath of god toward homosexuals and other marginalized peoples. A myth is also any imaginary thing spoken of as though existing. Though not a disease, per se, but a construct used to define multiple discreet diseases, AIDS continues to be spoken of as if it did exist -obscuring and limiting the research into possible cures. *The legend of Raphael and Tobias also includes unexplainable diseases, such as the blinding of Tobias the Elder and the sexually implicated deaths of Sara's seven husbands, yet Tobias the Younger, rather than place blame, was always open to his companion's advice and the curative powers newly at his disposal.*

Poetical as in having the beauty, imagination... the quality of spirit demonstrated by Tobias the Elder, who when blinded "did not murmur against the will of god," and which can only be used to described those afflicted by AIDS today. Homely means simple, unpretentious, familiar and intimate as were so many lost in this war. But it also means crude and unpolished, as the misdirected efforts to find solutions have often been, and not attractive, ugly (and I might add mean spirited), as repeatedly manifested in the attacks on the victims. *Domestic* in the sense of havoc and confusion which the myth of AIDS continues to rain, indiscriminately, on the family of man. But also *Domestic* as in tame, as in the hope that one day politics, religion and economics will step aside and allow for an objective and non ideological approach to research and cures... to taming this unexplained phenomenon of nature.

Even if one disregards the theological interpretations of the miraculous cure of Tobias the Elder, the allusion to the belief that every individual has a guardian angel can be quite strong. The Archangel Raphael is considered the protector of the young and innocent, and the legend of Raphael and Tobias had a happy ending. The story of AIDS has yet to find one, leading one to wonder who will protect our young and innocent? Leading one to ask: *Where have all the guardian angels gone?*

Photo top: Carlos Gutiérrez Solana
Where Have All the Guardian Angels Gone?, 1995
¿Adónde han ido a parar los ángeles guardianes?
Mixed media installation, 104 x 108 x 72 in.



C.G.S.

¿Adónde han ido a parar los ángeles guardianes?

La leyenda bíblica del arcángel Rafael y Tobias tuvo lugar en Mesopotamia en el siglo ocho antes de Cristo. Mientras permanecía en cautiverio con los asirios, Tobias el Viejo, "conocido por sus tantas hazañas y obras de caridad, como el entierro de los muertos" fue misteriosamente cegado por el excremento cálido de un nido de golondrinas. Pensando que

estaba al borde de la muerte, le pidió a su hijo, Tobias el Joven, que fuera a Rages, Media, y que se ocupara de un negocio pendiente. Según la leyenda, el hijo, preparándose para emprender el viaje, buscó un guía y encontró nada menos que al arcángel Rafael, escondido en la figura de un israelita. Durante su primera noche, reposaron cerca del río Tigris y cuando Tobias fue a lavarse, un enorme pez estuvo a punto de devorarlo. Siguiendo los consejos de su guía, Tobias logró atrapar el pez y conservó el corazón, la bilis y el hígado para utilizarlos como medicinas. Una vez en Rages, se hospedaron en casa de un pariente cercano de Tobias y éste pronto le pidió la mano de su hija, Sara. La historia cuenta que, siguiendo los consejos de Rafael, Tobias no la desposó hasta después de haber quemado parte del hígado del pescado. Aparentemente, esto protegió a Tobias contra el destino de los otros siete maridos anteriores de Sara quienes, según la leyenda, murieron en manos de Asmodeus, el diablo, "al ir hacia ella por vez primera." Al regresar a Nínive, Tobias ungüó los ojos de su padre con la bilis y la vista del viejo le fue milagrosamente devuelta.

La leyenda del arcángel Rafael y Tobias combina lo mitológico y lo poético con lo casero y doméstico, así como la horrible historia del SIDA en la sociedad contemporánea. *Mitológico* en el sentido de que un mito es una historia ficticia que sirve para explicar algún fenómeno de la naturaleza -la ceguera del viejo, los poderes curativos del pescado y la existencia misma del bien, el mal y los ángeles guardianes. El mito que se ha desarrollado en torno al SIDA también ha servido, si no para explicar el fenómeno de este retrovirus, si para que algunos invoquen la ira de Dios hacia los homosexuales y otras personas marginalizadas. Un mito es también algo imaginario que se discute como si existiera. Aunque no es una enfermedad como tal, sino una fabricación que se utiliza para definir múltiples enfermedades más modestas, el SIDA se sigue mentando como si lo fuera -limitando y oscureciendo la investigación de posibles curas. La leyenda de Rafael y Tobias incluye enfermedades inexplicables, tales como la ceguera de Tobias el Viejo y las muertes sexualmente comprometidas de los siete "maridos" de Sara. Sin embargo, Tobias el Joven, en vez de echarle la culpa a alguien, siempre estaba dispuesto a seguir los consejos de su compañero Rafael y a utilizar los poderes curativos a su disposición.

Poético por que contiene belleza, imaginación... la calidad del espíritu que demuestra Tobias el Viejo, que cuando se quedó ciego "ni siquiera murmuró en contra de la voluntad de Dios," y que sólo se puede utilizar para describir a aquellos que han sido afligidos por el SIDA. *Casero* quiere decir simple, sin pretensiones, familiar e íntimo como tantos que se han perdido en esta guerra. Pero también quiere decir tosco y deslustrado, así como los esfuerzos erróneamente desempeñados con el fin de encontrar soluciones, y nada atractivo, feo (y, vale añadir, de mala fe), así como se ha manifestado repetidamente en ataques en contra de víctimas del SIDA. *Doméstico* en el sentido de los estragos y la confusión que el mito del SIDA sigue produciendo indiscriminadamente en la familia del hombre. Pero también doméstico en el sentido de mansa, así como en la esperanza de que un día la política, la religión y la economía se harán de lado para permitir un acercamiento objetivo y no ideológico a la investigación científica y a las curas... a domesticar este inexplicable fenómeno de la naturaleza.

Aunque uno no tome en cuenta las interpretaciones teológicas de la cura milagrosa de Tobias el Viejo, la alusión a la creencia de que cada individuo tiene un ángel guardián puede ser muy sugestiva. Al arcángel Rafael se le considera el protector de los jóvenes y los inocentes, y la leyenda de Rafael y Tobias tuvo un final feliz. La historia del SIDA tiene aún que encontrar su propio final. Esto le lleva a uno a preguntarse: ¿Quién protegerá a los jóvenes y a los inocentes? *¿Adónde han ido a parar los ángeles guardianes?*

C.G.S.

Artist Unknown, Puerto Rico
San Tobias y el ángel, n.d. (Saint Tobias and the Angel)
Carved and painted wood, 5 3/4 x 4 1/4 x 1 1/2 in.

MIRIAM HERNÁNDEZ responds to JUAN SÁNCHEZ



My purpose in responding to Juan's painting was to create a work of art that would result in a strong political as well as spiritual statement. A dialogue began immediately because in my work, and in this work of his, the political and the spiritual are so visibly linked.

Guided by our heritage, we both chose to deal with political issues pertaining to Puerto Rico (oppression/freedom and anger/ defiance) as well as historical, cultural and spiritual symbolism (Taino/Roman Catholic). Other commonalities in the two works are evident:

1) The use of collage to create a layering effect. This combination of mixed media enhances the textural as well as the (con)textual properties of the work. 2) The use of a bright, saturated palette (pink, red, yellow, orange) to represent the colors of Puerto Rico. 3) The triptych and its possible reference to the Holy Trinity. In Juan's work it takes horizontal form. In mine it is a vertical format which fragments the figure in thirds. When the two works are viewed

together a cross is formed thus creating a link between the paintings as well as emphasizing the spiritual theme.

In my painting, the pose for the nude self-portrait is inspired by a famous 1954 photo of Lolita Lebrón, the celebrated Puerto Rican nationalist. In the photo, Lolita is being ushered away by police following the armed attack she led on the House of Representatives in Washington, D.C. to demand freedom for Puerto Rico.

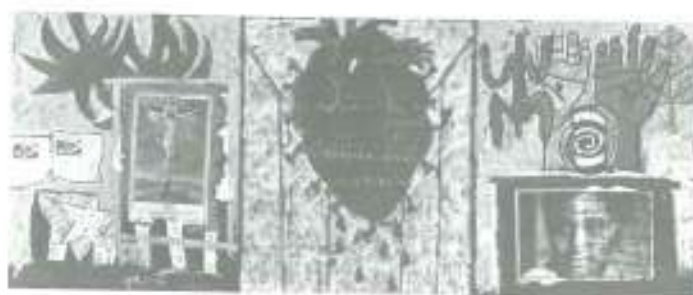
This painting is part of an on-going series of artworks motivated by events in Lolita Lebrón's life. I began the Lolita series in 1992 as a statement to counteract the quincentennial celebrations of Columbus' arrival in the Americas. *La Borinqueña* represents Lolita - a young woman who worked in the sweatshops of New York City - becoming a martyr; she gave up twenty years of her youth to be imprisoned, so that the world would know of Puerto Rico's oppression.

The self-portrait is used to express my spiritual identification with Lolita by showing the woman artist at her most vulnerable: exposing her sexuality, beliefs, and creative link with the history and culture of Puerto Rico. The gloved hand emerging from the blue sleeve of a policeman represents the strong-arm tactics of a paternalistic, colonialist society, as well as the repression of artistic freedom and self-expression. Surrounding the nude figure are symbols from Taino petroglyphs and sculptures, used here as talisman to counteract violence and negative forces. Each of the symbols serves as a protector, even the playful tattoo on the figure's arm representing Popeye, a childhood hero who always wins in the fight against a giant foe.

The nude body in my work is juxtaposed against the nearly nude body of the crucified Christ in Juan's painting. Here again is the connection between Lolita, the political icon, and her transcendence to "sainthood". Her political protest can be seen as a way of achieving enlightenment. In this way the political becomes spiritual. As an artist I have no use for the standard weapons of war—weapons that destroy. I choose instead to create, to use the paintbrush as a powerful weapon against repression and injustice. My work is an incantation against repression and for order and enlightenment.

M.H.

Photo left: Miriam Hernández
La Borinqueña, 1995
Mixed media installation, 144 x 108 x 72 in.



Mi objetivo al responder a la obra de Juan Sánchez era crear una obra de arte cuyo resultado fuera a la vez político y espiritual. Dado que lo político y lo espiritual se encuentran tan estrechamente vinculados en las dos obras, éstas compaginan de inmediato, entablando un diálogo entre sí.

Guiados por nuestra herencia cultural, ambos optamos por abordar las cuestiones políticas que atañen a Puerto Rico (opresión/libertad e ira/resistencia) tanto como el simbolismo histórico, cultural y espiritual (taino/católico).

Las dos obras comparten otras preocupaciones:

1) El uso del collage con el fin de crear un efecto de capas. La combinación de medios mixtos resalta la textura así como las propiedades (con)textuales del trabajo. 2) El uso de colores brillantes y saturados (rosa, rojo, amarillo, naranja) para representar los colores de Puerto Rico. 3) El tríptico y sus posibles referencias a la Santa Trinidad; en el trabajo de Juan toma una dimensión horizontal; en mi trabajo, en cambio, el formato es vertical y divide la figura en tres partes iguales. Cuando ambas obras se juntan en forma de cruz, se crea un vínculo entre ellas que realza la dimensión espiritual.

En mi pintura pose desnuda para el autorretrato inspirada por la famosa foto de 1954 de Lolita Lebrón, la renombrada nacionalista puertorriqueña. En la foto, la policía escolta a Lolita después del ataque armado que encabezó en contra de la Cámara de Representantes en Washington, D.C. para exigir la independencia de Puerto Rico.

Esta pintura forma parte de una serie de trabajos basada en la vida de Lolita Lebrón. Comencé la serie de Lolita hacia 1992 como respuesta a las celebraciones del quinto centenario de la llegada de Colón a las Américas. *La Borinqueña* representa a Lolita - una mujer joven que trabajaba en los talleres de costura de Nueva York - al momento de convertirse en mártir; sacrificó veinte años de su vida para ser encarcelada de manera que el mundo se enterara de la opresión de Puerto Rico.

Trato de expresar mi identificación espiritual con Lolita por medio del autorretrato, género en el que la mujer artista se encuentra en la posición más vulnerable: al descubrir su sexualidad, sus creencias y sus vínculos creativos con la historia y la cultura de Puerto Rico. La mano enguantada que sale de la manga del policía representa la mano dura de la sociedad paternalista y colonial, así como también representa la represión de la libertad artística y de la expresión personal. En torno a la figura desnuda he colocado símbolos tomados de petroglifos y esculturas tainas que se utilizan como talismanes para contrarrestar las fuerzas negativas y la violencia. Cada uno de los símbolos sirve como protector, hasta el tatuaje de Popeye en el brazo de la figura, un héroe de la infancia que siempre gana al pelear contra un enemigo gigante.

El cuerpo desnudo en mi trabajo se yuxtapone a la figura casi desnuda de Cristo en la pintura de Juan. Aquí otra vez es aparente el nexo donde se unen Lolita, el icono político, y su transcendencia a la santidad. Su protesta política puede verse como una forma de adquirir instrucción. De esta manera lo político se convierte en algo espiritual. Como artista, no tengo uso que darle a la armas de la guerra - armas que destruyen. Yo prefiero crear, utilizar el pincel como arma poderosa en contra de la represión y la injusticia. Mi trabajo es un exorcismo en contra de la represión y a favor del orden y la ilustración.

M.H.

Photo right: Juan Sánchez
Bleeding Reality: Así estamos, 1988 (*Realidad sangrienta: Así We Are*)
Oil, laser print and mixed media on canvas, 44 1/4 x 108 3/4 in.

ARTURO LINDSAY responds to THE BLACK CHRIST OF ESQUIPULAS



Arturo Lindsay
Ancestral Fathers, Known and Unknown, 1994
(*Padres ancestrales, conocidos y desconocidos*)
Mixed media installation
120 x 90 x 72 in.

Presently I am at a crossroads of my life where the paths of my spiritual, scholarly and aesthetic pilgrimages meet. Although my work has always been rooted in spirituality, I made a concerted effort to keep my art, scholarly, and lives separate. However, recently I began creating multimedia works of art in veneration of my ancestors in which I began pouring libations -essentially transforming them.

I lived and worked in the 16th century colonial village of Portobelo, on the Caribbean coast of Panama for six months last year. On the 21st of October, the feast day of the *Cristo Negro de Portobelo*, I witnessed the religious pilgrimage of over 40,000 people to this small seaport village and I became transformed.

My installation, *Ancestral Fathers Known and Unknown*, which includes an image of the Cristo Negro de Portobelo, and chooses *The Black Christ of Esquipulas* to respond to, is my statement acknowledging Christ as an ancestor.

A.L.

En este preciso momento de mi vida, me encuentro en una encrucijada donde convergen los senderos de mis peregrinajes, el espiritual, el intelectual y el estético. Aunque mi trabajo siempre se ha arraigado a un sentido de espiritualidad, he tratado de separar mis intereses artísticos, académicos y espirituales. Sin embargo, recientemente he empezado a crear trabajos de arte en medios múltiples con el fin de venerar a mis ancestros y en los cuales vertí libaciones -y por consiguiente los transformé.

Durante seis meses el año pasado viví y trabajé en la aldea colonial de Portobelo, fundada en el siglo dieciséis sobre la costa caribeña de Panamá. El 21 de octubre, día de la fiesta del *Cristo Negro de Portobelo*, fui testigo de un peregrinaje religioso de más de 40,000 personas a esta pequeña aldea marítima. Este evento me transformó.

Mi instalación, *Padres ancestrales, conocidos y desconocidos*, que incluye una imagen del Cristo Negro de Portobelo, responde al *Cristo Negro de Esquipulas* y es mi manera de honrar a Cristo como ancestro.

A.L.



Artist Unknown
Black Christ of Esquipulas, 1930
(*Cristo Negro de Esquipulas*)
Painted wood, tin fabric and wall paper
16 1/2 x 7 3/4 x 5 in.

ANTONIO MARTORELL responds to VARIOUS ARTISTS

Dialogue with objects belonging to those who are now absent

To hold a dialogue with a collection is not the same as a collective dialogue in which the presence of many voices would contradict the dipole implicit in the word dialogue. But the world is made of contradiction, specially the world of art, and I began this dialogue with the intention of holding a monologue that attempts to have a dialogue with absent friends and the objects they have left behind as the silent witnesses of my *borinqueño* lamentation.

Even so, neither a dialogue nor a monologue are monolithic in their aspirations and these drawings that emerged under the sign of the AIDS epidemic and the spoils of a death struggle cling on to essence of that absence in the tracings of the crayon on paper. Anselmo's boots, Jorge's

shirt, Alberto's mask allowed mourning and demanded a form of protest, of denunciation and also the sense of treasure that each created relic implies.

Then came the search in the archives and shelves of El Museo del Barrio for a possible correspondence through time and space between craft and sensibility, genre and generation. I looked at the drawings, photographs, paintings and sculptures but thanks to the guidance of the gentle Nellie Escalante, my task was rather easy.

The first work to speak out to me in a somewhat obscure yet precise way was the *Treblinka Shoes* by Rafael Montañez Ortiz, which I had seen before but



which now eloquently hailed me and in its multiplicity and anonymity, it established a remote consonance with the solitary boots of my friend Anselmo Rosa, an urbanist who sought to share the vital spaces of his life with his countrymen, to reinforce relationships and to harmonize the new with the old.

The worn face of the *vefigante* from Ponce immediately took me back to the image of the mask-maker Alberto González, innovator and appraiser of that popular art form taken to levels of unsuspected beauty, when almost without warning he abandoned us, leaving behind his sharp smile and bristling horns.

Lastly, I found an image without a signature in the photo archive showing a group of neighbors in the Barrio, led by the Young Lords and carrying clothes to the needy. That established an echo stretched by time of the flashy shirt belonging to the pianist and composer Jorge Córdova, his protecting embrace, brilliant wit and permanent presence in the wardrobe and on my body.

Objects of the Absentee, the title of a series which is still unfortunately growing with the many acquaintances who are leaving and many other objects which are staying, established a dialogue with the works of art of El Museo del Barrio and specially, with you, the spectators.

A.M.

Above left: Antonio Martorell
Objeto del ausente, 1993 (*Object of the Absentee*)
Crayon on paper, 456 x 600 in.

Diálogo con objetos que pertenecen a seres ausentes

Diálogo con una colección, que no es lo mismo que un diálogo colectivo donde muchas voces contradicerían el binomio implícito en la palabra diálogo. Pero de contradicciones está hecho el mundo, sobre todo el del arte, y en esta ocasión el diálogo comenzó como un monólogo que intenta dialogar con amigos ausentes, con los objetos legados por ellos cual mudos testigos de mi lamento borincano.

Aún así, ni diálogo ni monólogo son monolíticos y estos dibujos que surgieron bajo el signo de la epidemia del SIDA y los despojos de una lucha a muerte, se aferran con el trazado del crayón sobre el papel a la esencia de esa ausencia. Las botas de Anselmo, la camisa de Jorge y la máscara de Alberto permitieron el duelo y requirieron el reclamo, la denuncia y el tesoro que supone la reliquia creada.

Luego vino la búsqueda en los archivos y anaqueles de El Museo del Barrio de una posible correspondencia a través del tiempo y el espacio, de los oficios y las sensibilidades, de los géneros y las generaciones. No fue difícil la rescata de dibujos, fotografías, pinturas y esculturas guiado por la gentil Nellie Escalante.

La primera voz en dejarse oír de modo oscuro pero preciso fue la de *los zapatos del Treblinka* de Rafael Montañez Ortiz, que ya conocía y que ahora me interpelaba elocuente-

mente estableciendo en su multiplicidad y anonimato, martirio y agonía, una recóndita consonancia con las botas solitarias del amigo Anselmo Rosa, urbanista que quiso compartir los espacios vitales con sus compatriotas, reforzar relaciones y armonizar lo viejo con lo nuevo.

De inmediato la añejada máscara de vejigante ponceño me remitió irremediablemente al mascarero Alberto González, renovador y aquilatador de ese arte popular llevado a niveles de exquisitez insospechada, cuando casi sin anunciar nos abandonó dejando tras sí su sonrisa afilada, la crizada cornamenta.

Por último, en el archivo fotográfico, la imagen sin firma de un grupo de vecinos en El Barrio capitaneados por los Young Lords y portando prendas de vestir para los necesitados, estableció un eco estrujado por el tiempo de la flamante camisa del pianista y compositor Jorge Córdova, su abrazo protector, brillante ingenio y presencia permanente en el ropero y en mi persona.

Objeto del Ausente, título de una serie que desgraciadamente sigue creciendo con tantas amistades que se van y otros tantos objetos que se quedan, dialoga ahora con obras de arte de la colección de El Museo del Barrio y sobre todo, con ustedes los espectadores.

A.M.

Above right: Rafael Montañez Ortiz
Children of Treblinka, 1962 (*Niños de Treblinka*)
Assemblage of paper, earth, burnt shoes and black paint on wood, 17 x 13 x 6 in.



RAQUELÍN MENDIETA responds to CHANGÓ

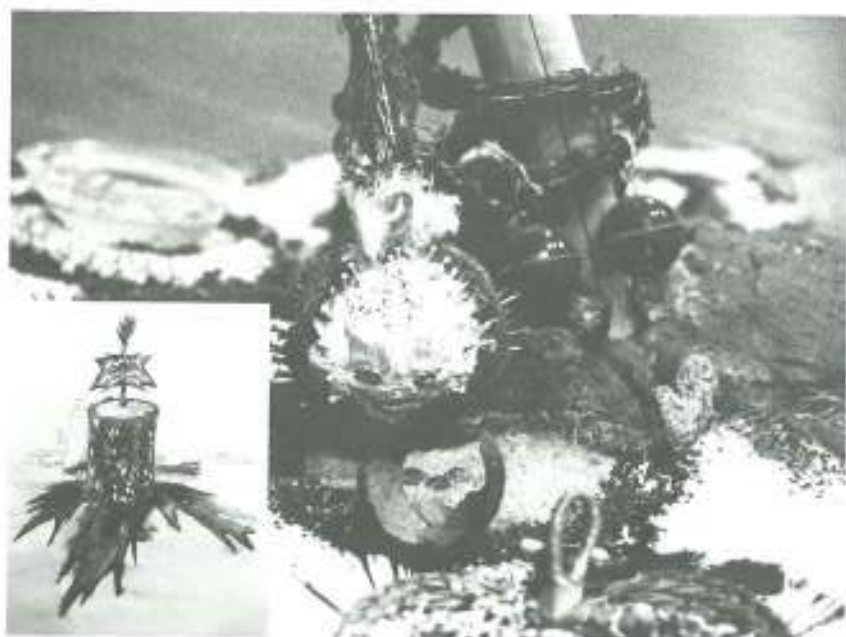
In 1993, while visiting Miami, I collected a group of dried coconuts, whose interesting shapes attracted my attention. These coconuts are slowly becoming a series of small personal amulets or fetishes, which I have envisioned (in essence) as healing charms for the owner. The visual correspondence of one of these coco-fetishes and a large painting in the permanent collection of El Museo del Barrio became evident while visiting the museum recently. When entering the storage area to view the painting, I noticed a series of coconut masks, also part of the collection, which again brought the fetishes to mind.

The painting's title, *Changó*,* has a thematic connection with my work as well. One of my sculptures from 1988, fashioned out of the bark of a tree hit by lightning, carries the same title. I have therefore determined, that my work seems to have been on the same wave length as several objects in the Museo's collection prior to the dialogue proposed by this exhibition.

Changó Ebó: offering to Changó, is a new piece with this dialogue in mind. The mixed media installation will include amongst its elements several of the aforementioned coco-fetishes, sections of the tree trunk hit by lightning in my yard, and a sort of lightning rod -double axe- staff. The elements will come together in the shape of a drum, and will be surrounded by offerings to the orisha. The ritual through which the offering is created, is a result of my own personal syncretism derived from sources which parallel my direct experience.

R.M.

*Changó or Shango is a deity (orisha) from the Yoruba-Nigerian pantheon. A male energy, he has on occasion disguised as female to escape a situation. He is the energy that commands fire, lightning, charm and righteousness, he is symbolized by the colors red and white, and is associated with the number six. Parallel ways of addressing this same energy are St. Barbara, Durga and Mars in the Catholic, Hindu and Roman pantheon respectively.



Raquelín Mendieta
Changó Ebó: Offering to Changó, 1995 (*Changó Ebó: Ofrenda a Changó*)
Mixed media installation, 108 x 108 x 108 in.



Domingo García
Changó: Homenaje a la Raza, 1979
(*Shango: Homage to the Race*)
Acrylic on masonite
96 x 48 in.

En 1993, mientras visitaba la ciudad de Miami, recogí un grupo de cocos secos cuyas formas interesantes me llamaron la atención. Con el tiempo, estos cocos se han ido convirtiendo en una serie de pequeños amuletos o fetiches personales, los cuales en esencia he imaginado como objetos de protección y buena suerte para el dueño.

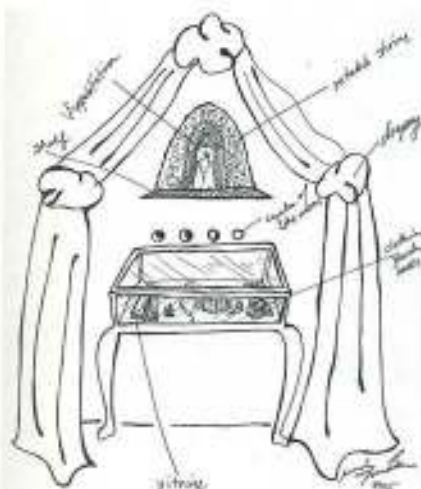
Al visitar El Museo del Barrio recientemente, encontré una relación visual entre una pintura de gran tamaño, parte de la colección permanente del museo, y uno de estos coco-fetiches. El título de la pintura *Changó*, tiene una relación temática con mi obra. Una de mis esculturas realizada en 1988, hecha de la corteza de un árbol desprendido por un rayo, lleva el mismo título. Cuando entramos en la sala que almacena la colección con objeto de ver la pintura, noté una serie de máscaras de coco que también me recordaron a los fetiches. Por esto, considero que mi obra parece haber estado en la misma onda con varias piezas coleccionadas por el museo antes del diálogo propuesto para esta exposición.

Changó Ebó: ofrenda a Changó, trata de una nueva obra con este diálogo en mente. La instalación, de técnica mixta, incluye entre otros elementos, varios de los coco-fetiches ya nombrados, secciones del tronco del árbol desprendido por un rayo en mi patio, y una especie de cetro de doble hacha en forma de pararrayo. Los elementos toman forma de tambor y estarán rodeados de ofrendas al orisha. El ritual, por medio del cual ha sido creada la ofrenda, es resultado de mi propio sincretismo y derivado de fuentes paralelas a mi experiencia directa.

R.M.

*Changó es una deidad (oricha) del panteón Yoruba de Nigeria. Energía masculina, en ocasión se ha disfrazado de mujer para escapar situaciones. Es la energía que manda el fuego, el rayo, el salero y la acción justa; está simbolizado por los colores rojo y blanco y asociado con el número seis. Formas paralelas para nombrar la misma energía son: Santa Bárbara, Durga y Marte, en la los panteones católico, hindú y romano, respectivamente.

AMALIA MESA-BAINS responds to the VIRGIN OF FATIMA



Amalia Mesa-Bains
Museum of Fatima, 1995
(Museo de Fátima)
Mixed media installation
Approx. 108 in. wide

This work is in keeping with the Mexican tradition of dressing the saints, virgins and other sacred icons. This tradition is an aspect of personalizing one's spirituality in an intimate and caring practice of domestic craft and religious devotion. The miniature museum and its contents pay homage to the Virgin of Fatima. The Virgin appeared every month of the thirteenth day between May and October in 1917 in the town of Fatima, Portugal. She appeared to three young children, Lucia, Francisco and Vicenta and was confirmed by the Miracle of the Sun witnessed by 70,000 people. Her prophecies have been a source of mystic revelation in modern times.

Spiritual life has often been tied to the mystic histories of cultures. In this sense Fatima has her antecedents in the Arabian Moongoddess made mortal as Mohammed's daughter and was called the Mother of her Father. Fatima meant Creatress. A Shi' text, Omm-al-Kitab said she appeared "at the creation of the material world" crowned, seated on a throne, holding a sword and ornamented with a million varicolored shimmering lights which illuminated paradise. As a Holy Virgin she was symbolized in the crescent moon which still appears on the Islamic flag. As the great goddess she was part of the ancient matriarchal societies and was also known as the Source of the Sun, Tree of Paradise, the Moon, the Fate, the Night, the World, the Pure Essence of Being and personified the center of the genealogical mystery.

These two figures of Fatima, the Catholic and the Arabic represent the *mestizaje* or mixture of complex cultural histories which are part of contemporary identity. Fatima with her layers of myth and devotion are present in this tiny *bulto* carving that I have chosen to respond to through the miniature museum. Sincere decoration, passion, the feminine and domestic space are all part of my homage to Fatima. The reworking of the museum, with all its implication of colonial domination and misinterpretation, is the perfect vehicle for reuniting the lost ancestry of our little Fatima. In this space the rich layers of her cultural and spiritual genealogy can be presented in all their critical complexity. As artists we serve to redeem our cultural past and to give visual language to our spirituality.

A.M.B.

¹ Campbell, Joseph, *The Mask of God: Oriental Mythology*, New York, Viking Press, 1962 pp. 446.

Este trabajo armoniza con las tradiciones mexicanas de vestir a los santos, vírgenes y otros íconos sagrados. Esta tradición es un aspecto más de la labor de personalizar la espiritualidad individual en términos de una práctica de artesanía doméstica y devoción religiosa. El museo en miniatura y su contenido rinde homenaje a la Virgen de Fátima. La Virgen apareció el día trece de cada mes entre mayo y octubre del año 1917 en el pueblo de Fátima, Portugal. Se les apareció a tres niños, Lucía, Francisco y Vicenta; la aparición fue confirmada por el Milagro del Sol presenciado por 70,000 personas. Sus profecías siguen siendo una importante fuente de revelación mística en nuestros tiempos.

La vida espiritual con frecuencia ha sido vinculada a las historias místicas de los pueblos. En este sentido, Fátima tiene su antecedente en la diosa lunar árabe que cobró vida como la hija de Mahoma y que se conocía como la Madre de su Padre. Fátima significaba Creadora. Según un texto shi', Omm-al-Kitab, Fátima hizo su aparición en el momento de "la creación del mundo material" llevando una corona, sentada en un trono, portando una espada y adornada con un millón de luces intermitentes de múltiples colores que iluminaban el paraíso. Como Virgen Santa su símbolo era la media luna que aún aparece en los emblemas islámicos. Como la gran diosa que era, formaba parte de las antiguas sociedades matriarcales y era mejor conocida como la Fuente del Sol, el Árbol del Paraíso, la Luna, el Destino, la Noche, el Mundo, la Esencia Pura del Ser y personificaba el centro mismo del misterio genealógico.¹

Estas dos figuras de Fátima, la católica y la árabe, representan el mestizaje o mezcla de complejas historias culturales que forman parte de la identidad contemporánea. Fátima, con sus diferentes niveles sobrepuestos de mito y devoción, aparece en esta pequeña escultura de bulto con la que he decidido entablar un diálogo por medio del museo en miniatura. Decoración sincera, pasión, el espacio femenino y doméstico, todo forma parte de mi homenaje a Fátima. La reinterpretación del museo, con todas las implicaciones de la dominación colonial y la representación falseada, es el vehículo idóneo para reunir la antigüedad perdida de nuestra pequeña Fátima. En este espacio los ricos niveles de su genealogía espiritual y cultural pueden ser presentados en toda su complejidad crítica. Como artistas nuestro cometido consiste en redimir nuestro pasado cultural y brindarle un vocabulario visual a nuestra espiritualidad.

A.M.B.

¹ Campbell, Joseph, *The Mask of God: Oriental Mythology*, New York, Viking Press, 1962 pp. 446.



Artist Unknown
La Virgen de Fátima, n.d.
(Our Lady of Fatima)
Carved, painted wood
6 x 2 x 1 in.

OSVALDO MESA responds to RAFAEL COLÓN MORALES

When I saw the painting, *Hueso*, by Rafael Colón Morales, it brought back images of my childhood. A childhood with many surrogate grandmothers. One grandmother in particular, had every corner of her home filled with shrines and mysterious objects. As a child I thought her house was wonderful, I would spend hours trying to unlock the mysteries behind the array of relics.

Fortunately for me, I never outgrew my fascination with the magical. This enchantment has become the catalyst for a personal and artistic journey of discovery and reclaiming my cultural identity.

O.M.



Osvaldo Mesa
Palo, 1995
(Pole)
Mixed media installation
84 x 72 x 42 in.



Rafael Colón Morales
Hueso I, 1973
(Bone I)
Oil on Canvas
41 3/4 x 42 3/4 in.

Al ver por primera vez la pintura *Hueso* de Rafael Colón Morales, me trajo recuerdos de mi infancia... una infancia llena de madres substitutas. Una abuela, en particular, tenía altares y objetos misteriosos en cada rincón de su hogar. De pequeño pensaba que su casa era una maravilla. Me pasaba horas tratando de descubrir los secretos que escondía el arreglo de las reliquias.

Por fortuna para mí, al crecer nunca logré desligarme por completo de esa fascinación con lo mágico. Este encanto se ha convertido en el catalizador del viaje de descubrimiento personal y artístico que se aúna al reclamo de mi identidad cultural.

O.M.

GERMAN PÉREZ responds to LORENZO HOMAR



German Pérez
La Aparición, 1995 (*The Apparition*)
Acrylic on shirttooth scrim, 84 x 120 in.

"Africa doesn't let go of the black person, whichever his/her country, regardless of where he/she is from or to where he/she is going."

—Jacques Stephen Alexis (Haiti)

I was deeply gratified to find a black virgin among the wonderful religious icons of Puerto Rico in El Museo del Barrio's collection, because European religious iconography, predominant on this island as in the rest of the Caribbean and in all of Latin America, is full of racist stereotypes—its imagery consists of white, blond and green- or blue-eyed beings.

Generally speaking, Latin American religious symbols (Indian, Mestizo, African) occupy the demeaning status usually associated with witchcraft and the occult powers. It seems as though it weren't enough that we are poor on this earth, but that we must also end up in Hell.

Even today, when someone of European ancestry sees one of us lighting candles and incense at home, he/she perceives this as Devil worship. As if the color of one's skin could betray the color of one's soul!

For many years, our religious hierarchies had to mimic the Catholic pantheon. That's what I sense in the work of the Puerto Rican master Lorenzo Homar, *Our Lady of Monserrate* (patron saint of Hormigueros). I felt as if I had found another one of our African deities hidden under a Catholic cloak.

With the piece I am presenting in this exhibition, I wanted to join the black Virgin with some of its sister deities from Africa.

Ogún—Eleguá—Yeyemá—Ochún—Ochosi—Changó

G.P.

"El África no deja en paz al negro de cualquier país que sea, el lugar donde viene o donde va."

—Jacques Stephen Alexis (Haiti)

Me llenó de admiración encontrar una virgen negra entre el maravilloso mundo de la iconografía religiosa de Puerto Rico en la colección de El Museo del Barrio, ya que en esta isla, al igual que como sucede en el Caribe y toda Latinoamérica, la iconografía religiosa europea—que está llena de estereotipos racistas—es la que predomina, con sus imágenes de seres blancos de pelo rubio y ojos verdes o azules.

Por lo regular los símbolos religiosos de los latinoamericanos (sean éstos indios, mestizos o africanos) ocupan un lugar denigrante asociado a la brujería y a poderes ocultos de maleficio. Como si no fuese suficiente con ser pobres aquí en la tierra, el infierno está también reservado para nosotros.

Aún en estos días encontramos personas de ascendencia europea que cuando ven a uno de nosotros encendiendo una vela o incienso en el hogar asocian estas actividades como una invocación al diablo o a los demonios. ¡Cómo si el color de la piel pudiera describir el color del alma!

Por años nuestras jerarquías religiosas han tenido que sincretizarse con las entidades católicas, y fue eso precisamente lo que sentí al ver la obra del maestro puertorriqueño Lorenzo Homar sobre *Nuestra Señora de la Monserrate* (patrona de Hormigueros). Sentí que encontré una de nuestras deidades africanas escondida bajo el manto católico.

Con la obra que presento en esta exhibición quise reunir a la virgen negra con algunas de sus deidades hermanas de África.

Ogún — Eleguá — Yemayá — Ochún — Ochosi — Oyá — Changó.

G.P.



Lorenzo Homar
La Monserrate: Milagro de Hormigueros, 1955 (*Our Lady of Monserrate: Miracle of Hormigueros*), Silkscreen, 27 x 17 in.

ERNESTO PUJOL responds to PAPO COLO

I found Papo Colo's late 1970 angry piece intriguing. As Jeanette Ingberman wrote then of his work, Colo had been increasingly abandoning the use of color and was experimenting with the use of black in his paintings. Although I am interested in experimenting with the very opposite, that is, the use of white, my study parallels Colo's. Therefore, I have placed a thin gray and white panel next to his thick black and white piece, creating a temporary diptych in order to explore a color relationship which has traditionally been violent, even at the religious level. The Christian evangelization of America is responsible for some of the most brutally cruel chapters of its history. Colo's cruciform piece is confronted with banality, a sort of bourgeois garden with Peter Pan angels.

E.P.



Ernesto Pujol
Untitled, 1995 (Sin título)
Oil wash on unstretched canvas
144 x 53 in.



Papo Colo
Untitled, 1978-80 (Sin título)
Oil stick on unstretched canvas
144 x 53 in.

Me intriga el apasionado trabajo que Papo Colo realizó a fines de los años setenta. Como escribió entonces Jeanette Ingberman acerca de su trabajo, Colo había estado abandonando paulatinamente el empleo de muchos colores y estaba casi exclusivamente comprometido a explorar la imagen y el uso del negro. Aunque me interesa explorar la presencia del blanco en mi trabajo -color opuesto- mi viaje parece ser paralelo al de Colo. Por lo tanto, he colocado un panel gris y blanco en el mismo sitio de su trabajo donde él coloca blanco y negro, creando un diptico fugaz que tiene por meta explorar la relación entre los dos colores que ha sido tradicionalmente violenta, inclusive a nivel de religión. El evangelismo cristiano de América es responsable de algunos de los capítulos brutalmente más crueles de la historia. La pieza cruciforme de Colo está confrontada con la banalidad, una especie de jardín burgués con ángeles de Peter Pan.

E.P.

GLORIA RODRÍGUEZ responds to JORGE SOTO



Gloria Rodríguez
Christ of the Christians, 1995
(*Cristo de los cristianos*)
Acollage
52 x 36 in.

Christ of the Christians

A painting and small jewel by Jorge Soto, in El Museo del Barrio's treasurable collection, depicts Christ as the King of the Jews. Suspended and crucified, He is naked and shown in black human form, sacrificed as the Lamb of God who taketh away the sins of the world. This powerful image of the Son of God, Ruler of man, shows Christ being purified by flames, so that He may be made worthy to meet His Creator.

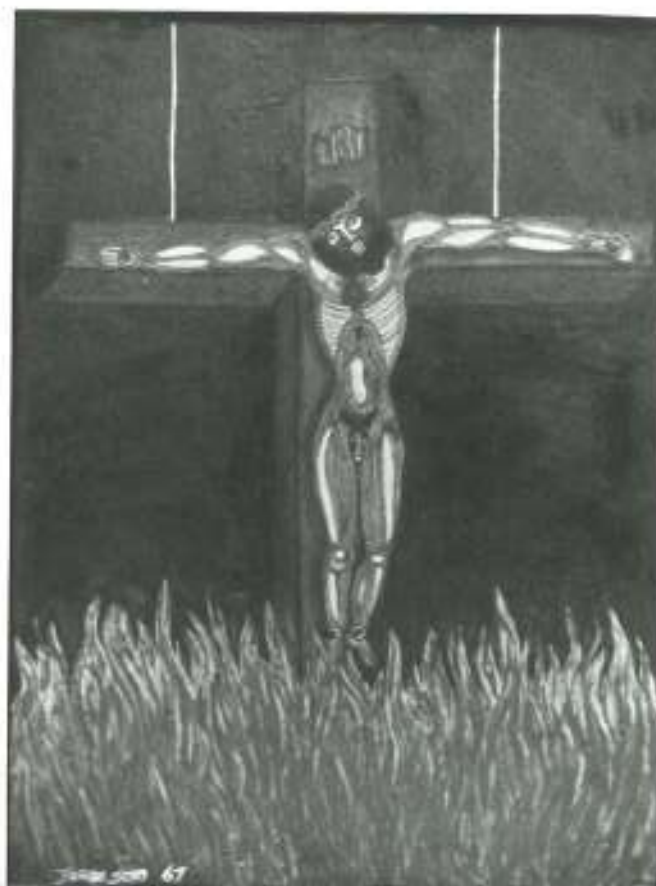
In the union of the Three Divine Persons in one God Head -the Father, the Son, and the Holy Spirit- the crown of thorns transforms befitting the Monarch. The crucifixion is glorified into the one cross form and the flames of fire yield to a golden illumination of branches signifying the Resurrection. The blood is a means for constant remembrance of mankind's salvation from sin through the atonement of Christ. The *elkon* is symbolized in the Image of God and our Universal Saviour and humbly known as Christ of the Christians.

G.R.

El Cristo de los Cristianos

Una pintura de Jorge Soto que es una joya y que se encuentra en el tesoro de la colección de El Museo del Barrio, muestra a Jesucristo como el rey de los judíos. Suspenso y crucificado, está desnudo y ha cobrado la forma negra de un ser humano, sacrificado como el Cordero de Dios que alivia los pecados del mundo. Esta poderosa imagen del Hijo de Dios, Señor de los hombres, muestra a Jesucristo purificado por el fuego de manera tal que pueda hacerse digno de conocer a su Creador. En la unión de las tres personas divinas en un solo Dios -el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo-, la corona de espinas transforma la imagen del Cristo doliente en la imagen de un Monarca. La Crucifixión se glorifica por las formas de la cruz y las flamas del fuego que ceden a una iluminación de ramas que significan la Resurrección. La sangre es un recordatorio constante de la salvación del hombre del pecado a través de la redención de Jesucristo. El icono se simboliza en la imagen de Dios, nuestro salvador universal y humildemente conocido como el Cristo de los cristianos.

G.R.



Jorge Soto
Christ of the Christians, 1967
(*Cristo de los cristianos*)
Acrylic on canvas
28 x 18 in.

FEDERICO RUIZ responds to a CRUCIFIX

Throughout my childhood and for many years of my adult life, I had constantly searched for an answer to the question: Does "God" or a "higher being" exist?

My childhood spiritual experiences exposed me to Catholicism and *Santería* (the merging of ancient African beliefs with Roman Catholic convictions). My adult life has been spiritually eclectic: I veered through Buddhism, the Quaker Friends, Meher Baba, etc. Eventually I realized that I could never study or join all the different religions in existence in order to find God or a higher entity.

Revelations #2 (a revised version of *Revelations #1*) is the end result of my quest for divine truth. I created *Revelations #1* in 1980 for the Bedford Stuyvesant Restoration Corporation's first Black and Hispanic Arts and Humanities Festival. At the opening reception, a wise priest who observed my sculpture gave me the insight to realize that God is always with me. He told me, "The two crosses symbolize you and God by your side." At this moment I experienced my first revelation; God is always connected to me, and together we are one.

I chose El Museo's cross because of its universal spiritual significance. I exhibit *Revelations #2* as a way of sharing with you my spiritual revelation. I invite you, regardless of your beliefs, to sit, kneel, pray or meditate with the hope that you will find comfort with our own spiritual quests.

ER.



Federico Ruiz
Revelations #2, 1995
(*Revelaciones #2*)
Mixed media installation
168 x 156 x 108 ins.



Artist Unknown
Crucifijo, n. d. (*Crucifix*)
Mixed media
48 x 34 x 10 in.

A lo largo de toda mi niñez y durante muchos años de mi vida adulta había buscado una respuesta a la aquejante pregunta: ¿Existe Dios o algún Ser superior?

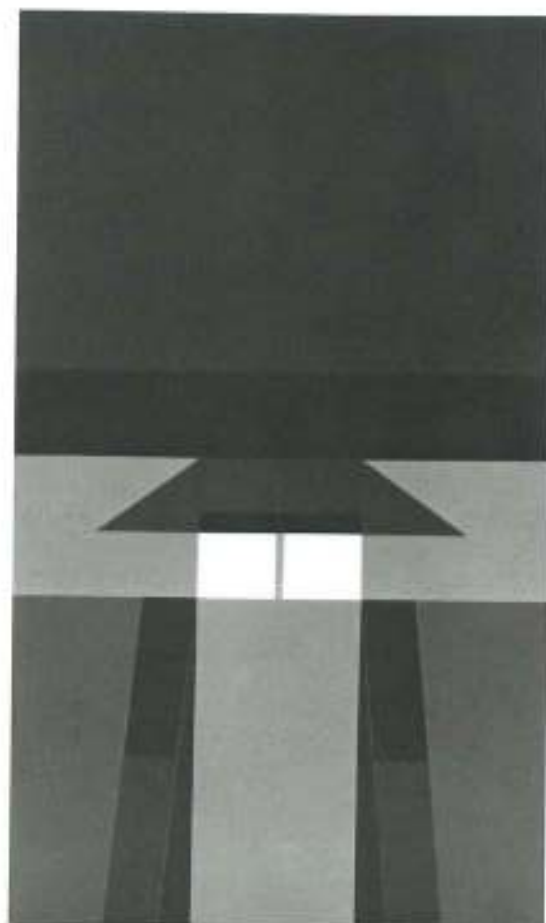
Las experiencias espirituales de mi infancia me revelaron el catolicismo y la santería (la fusión de antiguas creencias africanas y las convicciones católicas romanas). Mi vida adulta ha sido espiritualmente ecléctica; me desvié por el budismo, los amigos cuáqueros, Meher Baba, etc. Por fin me di cuenta que nunca podría estudiar o unirme a todas las diferentes religiones con el fin de encontrar a Dios o a un ente superior equivalente.

Revelaciones #2 (una versión revisada de *Revelaciones #1*) es el resultado final de mi búsqueda de la verdad divina. Cree *Revelaciones #1* en 1980 para el primer festival hispano y afroamericano de artes y humanidades patrocinado por The Bedford Stuyvesant Restoration Corporation. Durante la apertura, un cura muy perspicaz que observaba mi escultura me indicó que Dios se encontraba siempre dentro de mí. Me dijo: "Las dos cruces te simbolizan a ti y a Dios a tu lado". En ese momento experimenté mi primera revelación: Dios está siempre a mi lado, y juntos somos uno.

Seleccioné la cruz de El Museo por su universal significado espiritual. Expongo *Revelaciones #2* como una forma de compartir con ustedes mi revelación espiritual. Les invito, sin importar sus creencias, a sentarse, a arrodillarse, a rezar o a meditar con la esperanza de que encuentren consuelo en sus búsquedas espirituales.

ER.

FANNY SANÍN responds to the SANTOS COLLECTION



Fanny Sanín
Acrylic #5, 1994
(Acrílico #5)
Acrylic on canvas
64 x 72 x in.

To accompany my own work I have selected four pieces from the permanent collection of El Museo del Barrio. They are the *Three Kings* and the *Virgin Mary*. I can relate my own work to this selection in multiple ways. First of all, the composition and structure of my paintings for many years have included three sections defined by the duality of axial symmetry flanking a central portion. The fourth element of my paintings is color, which represents spirituality. Secondly, the relationship between my painting and the *santos* I selected to exhibit is based on my profound admiration of religious folk art, which has always touched me, and reaffirms a spiritual meaning that all these works convey, albeit in a very different manner. Kandinsky, in his book *Concerning the Spiritual in Art*, says: "The artist possesses the right and duty to work with forms and color and make the judgments found necessary to achieve the desired goals... The work of art is born of the artist in a mysterious and secret way. From the artist it gains life and being. Nor is its existence casual and inconsequent, but it has definite and purposeful strength alike in its material and spiritual life. It exists and has power to create spiritual atmosphere..."

ES.

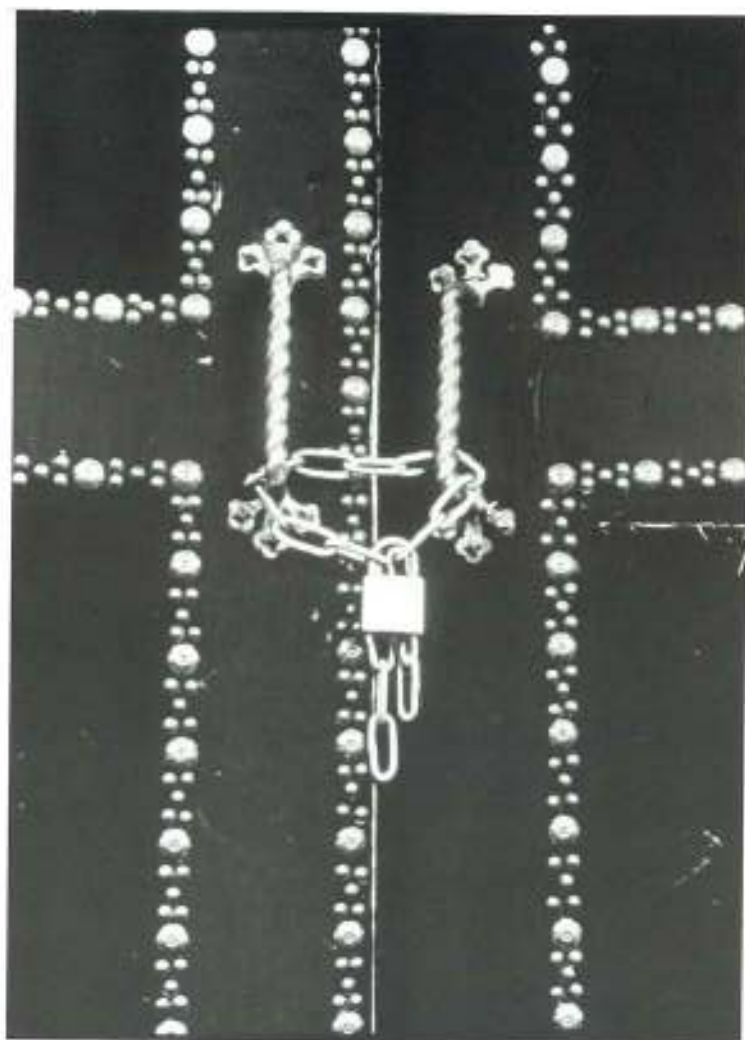
Mi selección de trabajos de la colección de El Museo del Barrio para acompañar mi obra consiste de cuatro piezas: los *Tres Reyes Magos* y la *Santa Virgen*. Relaciono de forma múltiple estas cuatro piezas con mi propio trabajo. En primer lugar, desde hace muchos años la composición y la estructura de mis pinturas ha comprendido tres secciones, definidas por la dualidad de una simetría axial a cada lado de una porción central. El cuarto elemento de mis pinturas es el color, que conlleva un sentido de espiritualidad. En segundo lugar, la relación entre mi pintura y los santos que he decidido exhibir se basa en la profunda admiración que le he tenido al arte folclórico religioso, que siempre me ha conmovido. Mi trabajo comparte con estos santos una reafirmación del significado espiritual que comunican todas estas obras, aunque sea de manera completamente distinta. Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte*, dice: "El artista tiene el derecho y el deber de trabajar con formas y color y de juzgar de manera tal que pueda lograr los objetivos deseados... La obra de arte parte del artista en forma secreta y misteriosa. Del artista brota la vida y el ser. Su existencia tampoco es casual e inconsecuente, sino que a la vez tiene un poder definitivo y un propósito determinado en su vida material y espiritual. Existe y tiene el poder de crear una atmósfera espiritual..."

ES.



Artist Unknown
Virgen de la Monserrate, n.d.
(Our Lady of Monserrat)
Carved, painted, pegged wood
7 3/4 x 2 3/4 x 2 3/8 in.

ANDRÉS SERRANO responds to RAMÓN MARTÍNEZ



Andrés Serrano
St. Clotilde II, Paris, 1991
(*Santa Clotilde II, Paris*)
Cibachrome, silicone, plexiglass
and wood frame
40 x 32 1/2 in.

-The MARVELLOUS thing is it's painless,- he said. -That's how you know when it starts.
-Is it really?
-Absolutely. I'm awfully sorry about the odor though. That must bother you.
-Don't! Please don't!
-Look at them, he said. Now is it sight or is it scent that brings them like that?

(excerpt selected by Andrés Serrano for this exhibit from *The Snows of Kilimanjaro* by Ernest Hemingway)

A.S.

-Lo MARAVILLOSO es que no duele -dijo-. Así sabes cuándo comienza.
-¿Así lo crees?
-Por supuesto. Pero perdona lo del olor. Te debe molestar.
-No! ¡Por favor, no lo hagas!
-Míralos -dijo-. ¿Te parece que es la apariencia o el olor lo que los atrae de esta manera?

(pasaje seleccionado por Andrés Serrano para esta exposición de *Las Nieves del Kilimanjaro* por Ernest Hemingway)

A.S.



Ramón Martínez
Domingo de Ramos, 1973
(*Palm Sunday*)
Oil on canvas
28 x 28 in.

CARLOS ORTIZ SUEÑOS responds to PRE-COLUMBIAN ART



Carlos Ortiz Sueños
Capilla de los sueños, 1995 (Chapel of Dreams)
Mixed media installation with video, 96 x 120 x 72 in.

*"And our dead ones are within us
so none is left behind."*

—Mercedes Sosa

*"Today
the past stopped being
the future here, but no still
Meanwhile...
The Present Rules Implacable."*

—C. Sueños

The Amerindians from the Caribbean (circa 1500 A.D.) were the first ones to succumb to European influence. Their dances, music, poetry, theater and sciences, unknown to us, disappeared without witness or trace. Their routines, their rituals of daily life and death which guided them to the Great Creator-Shaper, we can only imagine.

Today (circa 1995 A.D.) peering into the XXIst century... in order to change reality from within, I rummage through my cultural baggage and survival routines seeking the "EverPresentEnergy," the source of life.

Emulating the priest-architect of our ancestors I have assembled this chapel of "PaperClayDreams." I utilize whatever we have in common - sea forms, clay vessels to eat and paint from, ship clay vessels- astronomical time-keepers linking them/us.

In order to find solace and take refuge... my prayer is:

Never fall to indifference
that blinds the soul into fear and inertia.

The dance of survival... that is, life continues.
Our common bond is future's uncertainty. Open chested,
breathing and moving rhythmically
we train our mind and physique to master our vital forces.
In our quest for the knowledge of survival
we find through the ravages of time, what sustains us...
the essence of life... creativity and the sharing of human warmth.
With this knowledge we offer ourselves to the Great Shaper-Creator, Love.

C.O.S.

*"Y los muertos dentro de nosotros
pa' que nadie quede atrás".*

—Mercedes Sosa

*"Hoy el pasado dejó de existir
el futuro aún no llega...
y mientras...
el presente rige implacable".*

—C. Sueños

Los amerindios caribeños (1500 D.C.) fueron los primeros que sucumbieron ante el oleaje avasallador de los europeos. Sus ciencias, bailes, música y artes teatrales, desconocidos para nosotros, no dejaron testigo ni rastro. Sus ritos de vida, rutina y muerte que guiaban el camino al Gran Creador-Formador, sólo podemos imaginarlos.

Hoy (1995 D.C.) atisbando al siglo XXI
para cambiar la realidad de adentro pa' fuera
rebusco entre mi bagaje cultural y mis rutinas de sobrevivencia
para llegar a la EnergíaSiempreViva, la fuente de la vida.

Emulando al sacerdote-arquitecto de nuestros ancestros, he ensamblado esta capilla de PapelBarroySueños. Para tomar refugio y solaz... mi oración es:

Nunca caer en la indiferencia
que ciega el alma y nos lleva al miedo y a la inercia.

Utilizo lo que conocemos en común: formas marítimas, marcapasos astronómicos, vasijas de barro para comer y pintar, nave-vasijas para navegar uniendo/nos. Compartiendo la incertidumbre de lo futuro la afrontamos a pecho abierto respirando y moviéndonos rítmicamente, entrenando la mente y el físico, amaestrando la fuerza vital en nosotros. Todo esto hecho en el espíritu de compartir dinámica y creativamente los conocimientos y logros de la sobrevivencia, del calor humano, y así ofrecemos al Gran Formador-Creador: el Amor.

C.O.S.



Taino, Dominican Republic
Pre-Columbian boat shaped vessel, ca. 1000-1500 A.D.
(Vasija precolombina en forma de bote)
Fired clay. Length: 9 3/4

FORGE TORO responds to SAN JOSÉ

My family is originally from Hormigueros, in Puerto Rico, a tiny village also home of the *Santuario de Nuestra Señora de la Monserrate* (Shrine of Our Lady of Monserrat). Constructed at the request of the Virgin herself in a miraculous apparition, this church is one of the oldest structures of the New World and was the focus of much family discussion. Catholic family members venerate the shrine, while Protestant relations pointed out that the Virgin made an identical request during a miraculous apparition in Italy.

My own childhood "shrine" was The Cloisters in New York's Fort Tryon Park. There, ancient and anonymous artifacts similar to this *San José* were venerated as "art." The reliquary *I Make All Things New*, draws from the same impulse to create objects that tell a story for reflection. Here my father, beatified, is treated as were medieval saints. His weekend carpentry and home repair are his acts and have been placed in a Biblical context.

ET.

(The title is from Revelations 21:5. The photos were done in collaboration with photosculpturalist Jennifer Sloan).



Artist Unknown
San José, n.d. (Saint Joseph)
Painted wood
7 1/4 x 2 3/4 x 1 3/4 in.
2 tiered irregular base,
1 3/4 x 5 1/8 in.



Forge Toro/Jennifer Sloan
I Make all Things New, 1991
(*Hago todas las cosas Nuevas*)
Mixed media sculpture
20 x 18 x 18 in.

Mi familia es originalmente de Hormigueros, Puerto Rico, un pueblecito donde se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de la Monserrate, construido a petición de la Virgen misma después de una aparición milagrosa. Esta iglesia es una de las estructuras más antiguas del Nuevo Mundo, y nos ha servido de tema de conversación familiar. Mis parientes católicos veneran el santuario, en tanto que los miembros protestantes señalan que la virgen hizo una petición similar durante una aparición en Italia.

El altar de mi niñez fueron Los Claustros, en el parque de Fort Tryon de Nueva York. Allí, artefactos anónimos antiguos similares a este *San José* son venerados como "objetos de arte". El relicario *Yo Hago Todas las Cosas Nuevas*, proviene del mismo impulso de crear objetos que dicen una historia para reflexionar. En esta pieza mi padre es beatificado, de la misma forma como se hacía con los santos medievales. Sus hechos son sus trabajos de carpintería de los fines de semana y sus reparaciones caseras, los cuales han sido colocados en un contexto bíblico.

ET.

(El título proviene de las Revelaciones, capítulo 21, versículo 5. Las fotos fueron hechas en colaboración con la fotoescultrista Jennifer Sloan).

JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ responds to CARLOS RAQUEL RIVERA & JOSÉ ROSA



José Antonio Vázquez

Altar: Break in Case of Emergency, 1994-94
(*Altar: romper en caso de emergencia*)
Mixed media/Film-photos-Latex & Sand
96 x 144 x 120 in.

The llama was never mentioned in the Bible as weren't many other animals and cultures particular to the Caribbean Basin and its Maternal Land: América Latina. *Boriken*, AKA Puerto Rico was inhabited by Arawak language groups known as Igneri, Taínos and probably other variants of this stock we'll never know. Interestingly, all of North and South America weren't mentioned in the Bible; a book that is ethnocentrically and politically incorrect. Bible politics has by means of colonization implemented its religio-political forms of repression into the syncretized lives of the *Mestizaje*; that so-called New World people were forced to violently accept. The political power of the Church and State through the vehicle of biological genocide, the demographic displacement of cultures, the repression of indigenous values and morality, have all contributed historically to the shaping of the Puerto Rican *spirit* in league with the ten-thousand other nations that once inhabited the grand cultural Diaspora of the Western Hemisphere as well as Africa.

The spiritual in my work occurs subtly and is biased by this concept. Photographs appear mysteriously, acute heard stories manifest themselves, birthing music, film or photo concepts. Objects and subject get rendered or reflected in a *new light*.

Being exposed to a life filled by cosmopolitan chaos, a tropical culture, colonialism, emotional angst, religion, wilderness back country experiences, marriage, death and the Arts has yielded and Archive of private visual memories, unproduced music and a developing film craft.

Filmmaking has taken a precedence in my broader exploration of Human Nature. Film allows me to re-generate my sub-conscious, to more broadly explore the empathy I feel towards our species and the planet. By incorporating many years writing, still photography and music I hope to reach some glimpse of any cosmic meaning at all.

J.A.V.

La llama es uno de los tantos animales que no se mencionan en la biblia; tampoco son mencionadas las culturas de la cuenca caribeña y su tierra madre: América Latina. *Boriquen*, también conocido como Puerto Rico, fue habitado por los grupos lingüísticos arawak tales como igneris, taínos y otras variantes del mismo linaje que nunca se conocerán. Un dato interesante es que la biblia no hace mención de América del Norte ni de América del Sur: por lo tanto es un libro etnocéntrico y políticamente inapropiado. La política de la biblia ha sido implementada a través de la colonización y sus formas religiopolíticas de represión y ha cobrado una vida sincrética en el *Mestizaje*. Los pueblos del llamado Nuevo Mundo no tuvieron más remedio que aceptarlo por medio de la violencia. El poder político de la iglesia y el estado, el vehículo del genocidio biológico y el desplazamiento demográfico de las culturas, la represión de los valores y morales indígenas, son algunos de los elementos que han contribuido, históricamente hablando, a la formación del *espíritu* de Puerto Rico. Este es un proceso histórico similar al de los diez mil pueblos que habitaban la gran diáspora cultural del hemisferio occidental y del África.

Lo espiritual en mi trabajo ocurre de manera sutil y está un tanto pre-dispuesto por estas consideraciones. Las fotografías aparecen misteriosamente, cuentos y un oír agudo se ponen de manifiesto, dando lugar a conceptos de música, de cine, de fotografía. Los objetos y los sujetos son representados o reflejados bajo una *nueva luz*.

El haber estado expuesto a una vida llena del caos cosmopolita, a una cultura tropical, al colonialismo, a la angustia existencial, a la religión, a las experiencias de la vida silvestre, al matrimonio, a la muerte y a las artes, ha rendido sus frutos: un archivo privado de memorias visuales, música que aún no ha sido producida y un oficio cinematográfico que voy desarrollando.

La creación cinematográfica ha cobrado particular relevancia en mi amplia exploración de la Naturaleza Humana. El cine me permite regenerar mi subconsciente. Para explorar de manera más profunda lo que siento por nuestra especie y por el planeta. Al tratar de incorporar a través de muchos años los procesos de la escritura, la fotografía y la composición musical espero poder alcanzar una visión aunque sea parcial del significado cósmico.

J.A.V.



José Rosa
El encuentro, 1972
(*The Encounter*)
Silkscreen
26 x 20 in.

MANNY VEGA responds to JOSÉ ALICEA

When I first read *Río Grande de Loíza*, my life was very different from where I am today. Back in the early 70's, there was so much activity that it was difficult for me to comprehend such a piece. My own way of thinking and living seemed like a desperate rush to exist in the moment. As an artist, my greatest struggle was to seek a sense of identity out what life had presented to me. Although New York is my place of origin, something very special happened to me "internally" when I visited the mountains of my parents' homeland in Puerto Rico.

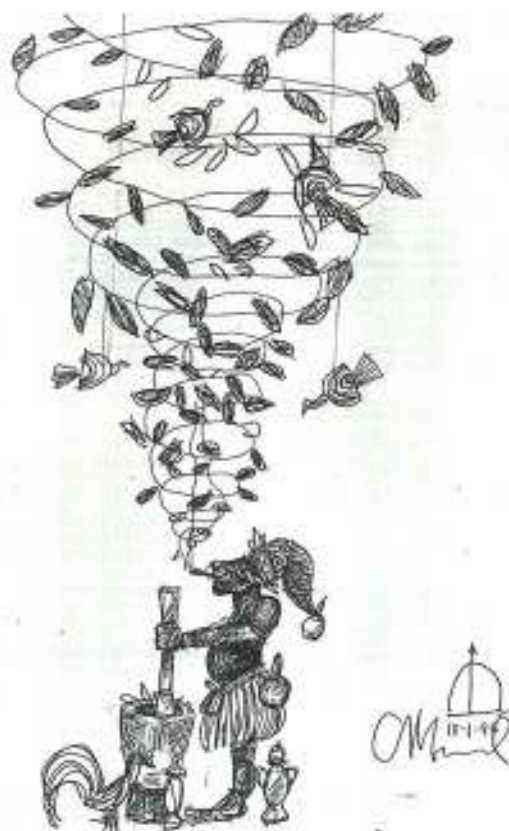
That encounter with the earth raised a whole new series of questions and discoveries about "who" I am.

In 1984 I made the first of many trips to Salvador, Bahia, Brazil, where I found a "path" that made me walk laps around myself. It was through these long journeys that I was able to come back to where I started, to "see with my soul," and to realize that all I've been looking for has been there before me all along.

To Julia, my salutations...

Kansure. OO.

M.V.



IBÁ OSSAÍN, ALAŞE ATÍ EWE (SALUTATIONS TO OSSAÍN)
(GIVER OF THE FISH)

Manny Vega
Señora das águas, 1995
Watercolor
22 1/2 x 30 in.



José Alicea
Río Grande de Loíza #63, n.d.
(Great River of Loíza #63)
Intaglio print
16 3/4 x 22 3/8 in.

Cuando leí por primera vez *Río Grande de Loíza* mi vida era muy distinta a la que gozo hoy en día. A principios de los años setenta había tanta actividad que me era difícil comprender esta obra. Mi manera de pensar y de vivir parecían un desesperado intento por existir en el momento. Como artista, la lucha más importante consistía en tratar de establecer un sentido de identidad dentro de los parámetros que la vida me había deparado. Aunque soy oriundo de la ciudad de Nueva York, algo muy especial me ocurrió, internamente, al visitar las montañas de la patria de mis padres, Puerto Rico. Ese encuentro con la tierra desencadenó toda una serie de cuestionamientos y permitió otros tantos descubrimientos acerca de mí mismo.

En 1984 hice el primero de muchos viajes a Salvador, Bahía, Brasil, donde encontré un "sendero" que me condujo a lo inesperado dentro de mí mismo. A lo largo de estos extensos viajes, pude regresar al lugar donde empecé, cosa que me permitió "ver con el alma" y darme cuenta de que todo lo que he estado buscando allí se encontraba desde el principio.

A Julia, mis saludos...

Kansure. OO.

M.V.

PABLO YGLESIAS responds to RUBEM VALENTIM & NÉSTOR OTERO



Pablo Yglesias
Cuban Passage, 1991
(*Pasaje cubano*)
Mixed media installation
43 x 27 x 6 in.

My shrine is built on the strength of faith. It is formed by the narrative of memory, and infused with a futile obsession with resurrecting a lost Home that can only be recreated in a space for ritual evocation.

It is dedicated to my Cuban grandfather, a doctor. Like many shrines, it tells stories, conceals then reveals, heals, and is constructed so as to give off discharges of electricity. Both Valentim's Yoruba shrine prints and the santo figure perform in a similar manner. All three also resonate with the vibrant and powerful impulse in Caribbean religious culture, indeed in everyday life, to juxtapose or mix seemingly disparate elements into a harmonious and meaningful whole.

I act on this urge to put together the ancient and the modern, the afro/Euro/Indo, to build a structure to withstand the natural and psychic elements of chaos, to withstand the subjectivity of memory, to endure great far voyaging distances; I do this by placing the santo in front of the prints, and by juxtaposing them both with *Cuban Passage*.

It is an act echoing the ebb and flow, the swirling mix of eddying elements that suspend and sustain, like a raft shrine, the narratives of the Americas on their own cosmic passage through time.

P.Y.

Mi altar está construido con el poder de la fe. Está formado por la narrativa de la memoria e imbuido de la obsesión fútil de revivir un Hogar perdido que solamente puede ser recreado en un espacio con el fin de una evocación ritual.

Está dedicado a mi abuelo cubano, un doctor. Al igual que tantos otros altares, éste cuenta historias, esconde y después descubre, cura; está construido de manera tal que emite descargas eléctricas. Tanto las serigrafías de altares yoruba de Valentim como la figura del "santo" actúan de igual forma. Las tres obras resuenan con el poderoso y vibrante impulso en la cultura religiosa del Caribe, así como en la vida cotidiana, de contraponer o mezclar elementos aparentemente dispares dentro de una armoniosa y significativa totalidad.

Me guió a partir de este apremiante deseo de juntar lo antiguo con lo moderno, lo afro/euro/indo, de construir una estructura que resista los elementos naturales y psíquicos, que tolere la subjetividad de la memoria, que aguante viajar grandes distancias; todo esto lo logro al poner el "santo" frente a las serigrafías, y al yuxtaponer ambos con *Pasaje cubano*.

Es un acto que refleja el ir y venir, la mezcla espiral de elementos remolnantes que suspenden y sostienen, como un relicario flotante, las narrativas de las Américas en su propio paso por el tiempo.

P.Y.



Néstor Otero
Santo Santa, ca. 1979
Modern assemblage using wood,
nails and a plaster figurine
of Saint Martha
14 1/2 x 9 x 4 3/8 in.

ARTISTS' SELECTED BIOGRAPHIES

RAY ABEYTA (b./n. 1956, Española, NM) is a multi-media and performing artist, who currently lives and works in NY.
Education/Educación: 1982 B.F.A. University of New Mexico.
Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1991 XOXO, NY; 1985 Bow Wow, Albuquerque, NM; 1984 Calaveras, Albuquerque, NM; (Group) 1993 Right Bank, Brooklyn, NY; 1992 Elston Gallery, NY; 1991-90 Max Fisch, NY; 1986 Maxwell's, Hoboken, NJ; 1985 Albuquerque United Artists, ALA Benefit Art Auction, Albuquerque, NM; 1984 Club Reck, Albuquerque, NM; 1983 Conceptions Southwest, Albuquerque, NM; 1980 Armory for the Arts, Statewide Juried Exhibition, Santa Fe, NM.

RODOLFO ABULARACH (b./n. 1933, Guatemala) is a painter and graphic artist whose work ranges from mystical explorations of the eye to more abstract reflections on the forces of nature.

Education/Educación: 1962-4 Pratt Graphic Art Center, NY; 1958 Art Students League, NY; 1954 School of Architecture, San Carlos University, Guatemala City; 1953 Pasadena College, Los Angeles, CA; 1950 School of Engineering, San Carlos University, Guatemala City.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Museo de Arte Contemporáneo, PAN; 1992 Rayo Museum, Roldanillo, COL; 1992 Brattleboro Museum, Art Center, VT; 1991 and 1989 El Tunnel Gallery, Guatemala City; (Group) 1991 "Today's Painting in Latin America," Nagoya Museum of Art, Jap; 1991 "Latin American Drawing Today," San Diego Museum of Art; 1989 "Mira," El Museo del Barrio, NY; 1988 "The Latin American Spirit," Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY.

Awards/Premios: 1991 Best of Show, Miniature National Exhibition, Laramie Art Guild Inc., WY; 1990 First Prize in Graphics, International Miniature Exhibition, The Miniature Society of Georgia; 1987 Silver Medal, Latin American Biennial, Buenos Aires, ARG; 1966 Tamarind Lithography Workshop, Los Angeles, CA; 1962-4 Printmaking grant, Pan-American Union, Washington DC; 1960 and 1959 Simon Guggenheim Foundation, NY.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, Metropolitan Museum of Art and Museum of Modern Art, NY; Museum of Modern Art, Guatemala City; Museum of the Americas, Washington, DC; Museum of Fine Arts, Caracas, VEN; Museum of Contemporary Art, Sao Paulo, BRA; Museum of Modern Art, Bogota, COL; The Royal Museum of Fine Art, Copenhagen, DEN.

CÁNDIDA ÁLVAREZ (b./n. 1955, NY) is an artist whose interest has expanded from diptych and triptychs to polyptychs.
Education/Educación: 1981 Skowhegan School of Painting and Sculpture, ME; 1977 B.A., Fordham University, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993 "Polyptychs," June Kelly Gallery, NY; 1993 "Paintings 1990-1992," Kenyon College, Gambier, OH; 1992 "Recent Paintings," Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY; 1991 Queens Museum, Flushing, NY; 1990 "John Street Series," Galerie Schneider, Cologne, GERM; 1985 Exit Art, NY; (Group) 1993 "Contemporary Public Art in the Bronx," Lehman College Art Gallery, Bronx, NY; 1990 "Working on Paper," High Museum of Art, Atlanta, GA.

Awards/Premios: 1991-3 Percent for Art Commission; 1992 Visiting Artist Fellow, Brandywine Workshop, Philadelphia, PA; 1989 Art Matters Fellowship; 1988 Mid Atlantic-NEA Regional Fellowship.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, NY; The Studio Museum in Harlem, NY; American Telephone and Telegraph, NY; Bellevue Hospital Center and Cumberland Hospital, NY; The Printmaking Workshop, NY; University of Delaware, MD.

DIÓGENES BALLESTER (b./n. 1956, Playa de Ponce, PR) is an abstract figurative painter, draftsman and printmaker as well as a teacher of art. He currently lives and works in NY City.

Education/Educación: 1986, M.E.A., University of Wisconsin at Madison; 1978 B.A. in Fine Arts, Catholic University of Puerto Rico.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Carib-Art Gallery, NY; 1993 "Spiritual Celebration," The Museum of the Americas, Old San Juan, PR; (Group) 1995 "Shades of the Spirits," Painted Bride Art Gallery, Philadelphia, PA; 1994 "Ystas," Hostos Art Gallery, Bronx, NY; 1993 "The Sixth International Biennial of Prints and Drawings," ROC, Taipei Fine Arts Museum, Taiwan, ROC; 1993 "Another Perspective," Bronx Museum for the Arts, Bronx, NY; 1992 "Recent Acquisitions," El Museo del Barrio, NY.

Awards/Premios: 1991-2 NY Foundation for the Arts Fellowship in Printmaking/Drawing/Artist's Books; 1988 Artist-in-Residence, NYSCA Longwood Arts Project, Bronx, NY; 1986 Medal Winner, International Art Competition, NY; 1983 Honorable Mention, VI San Juan Biennial of Latin American Printmaking, Old San Juan, PR; 1983-6, Advanced Opportunity Fellowship, University of Wisconsin at Madison, WI.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, NY; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan, PR; Latino Institute, Inc., Chicago, IL; The Bronx Museum for the Arts, Bronx, NY; Ponce Museum of Art, Ponce, PR.

TONY BECHARA (b./n. 1942, San Juan, PR) is an abstract painter, who lives and works in NY City.

Education/Educación: School of Visual Arts, NY; Graduate studies, School of International Relations, NY University and Georgetown University School of Law; B.A., Georgetown University, Washington, DC.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993 Artists Space, NY; 1989 Alternative Museum, NY; 1985 "Paintings 1980-1985," El Museo del Barrio, NY; 1984 Georgetown Artist's Space, Washington, DC; 1982 and 1981 Gallery Yves Arman, NY; 1980 Bild & Rahmen Gallery, Munich; (Group) 1992 Museo Cautino, PR; 1990 "A Force of Repetition," New Jersey State Museum, Trenton, NJ.

Awards/Premios: 1980 National Endowment for the Arts Fellowship.

Collections/Colectones: Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, CT; Albright Museum, Reading, PA; El Museo del Barrio, NY; Harlem Art Collection, NY State Office Building, NY; Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA; Mobil Corporation; AETNA Corporation, Hartford, CT; Southeast Banking Corporation, Miami, FL.

NORMA BESSOUET (b./n. Buenos Aires, ARG) is a multi-media artist, who lives and works in NY City since 1981. Her recent sculptures mirror the porcelain figures of her paintings and combine elements of the *santero* and doll-making crafts.

Education/Educación: Teachers College, Columbia University, NY; The Slade School of Fine Arts, University College, London, ENG; Escuela de Bellas Artes, Buenos Aires, ARG; Academia de Artes Visuales, Buenos Aires, ARG.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1992 Arden Gallery, Boston, MA; 1991 Pindar Gallery, NY; 1989 Arden Gallery and Harvard University, Boston, MA; 1987 Museu do Arte do Sao Paulo, BRA; Aussis Chateaubriand, Sao Paulo, BRA; 1978 Museum of Fine Arts, Caracas, VEN.

Awards/Premios: 1992 Grant, Hillwood Art Museum; 1991 and 1989 grants, Pollock-Krasner Foundation; 1986 Edition Purchase Award, Cartón de Venezuela, Caracas, VEN.

Collections/Colectones: Museum of Modern Art, NY; Art Institute of Chicago, IL; Cabinet des Estampes Bibliothèque Nationale, Paris, FRA; Oxford University, ENG.

JUAN BOZA† -In Memoriam- (b./n. Camaguey, CUB, d./m. 1991, NY) painter, printmaker, designer and installation artist who lived and worked in NY, since his arrival from Cuba in 1980, until his death. His paintings and installations were full of ritual symbols related to the Afro-Cuban culture, most particularly, the Abacua Society.

Education/Educación: Experimental Art Printmaking Workshop, NY; Art Students League, NY; M.E.A. National Academy of San Alejandro, Cuba; B.F.A. National School of Arts, Cuba.

Exhibitions/Exhibiciones: 1990 (Solo) "Juan Boza's World," Ollantay Gallery, Jackson Heights, NY; 1988 "Juan Boza: Monumental Symbols," Hostos Art Gallery, Bronx, NY; 1987 Taller Boricua Gallery, NY; 1986 John Jay College Wall Gallery, NY; 1990 (Group) "Ceremony of Memory," travelling exhibition: The Meadows Museum, Dallas, TX; The contemporary Arts Center, New Orleans, Louisiana; The Yuma Art Center, Yuma, AZ; Centro Cultural de la Raza, San Diego, CA; The Lannan Museum, Lake Worth, FL; Museum of Contemporary Hispanic Art, NY; Center for Contemporary Arts of Santa Fe, NM; Museum of Art, University of Arizona, Tucson, AZ.

Awards/Premios: 1985-86 & 1983-84 Cintas Fellowship, 1981 Jerome Foundation Fellowship for Printmaking, 1970 Nicolás Guillén, 70th Anniversary, UNEAC, Havana, CUB; 1965-66 National Drawing Exhibition, National Library of Havana, CUB.

TONY CAPELLÁN (b./n. 1955, Tamboril, DOM REP) is an installation artist, who utilizes his talents as a painter, sculptor and printmaker. He lives and works in the Dominican Republic.
Education/Educación: Universidad Autónoma de Santo Domingo, DOM REP; Art Students League of NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, DOM REP; (Group) 1994 XXII International Biennial of Art of Sao Paulo, BRA 1993 "Pintura del Caribe y Centroamérica Hoy," Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States, Washington, DC; 1992 "Africa en América," Vigo, SPA.

Awards/Premios: 1994 Grant, Unesco-Aschberg; 1993 Grant, Middle America Art Alliance; 1992 Gold medal, First Painting Biennial of the Caribbean and Central America, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, DOM REP; 1991 First prize, Biennial of Latin American Printmaking of San Juan, PR.

Collections/Colectones: Museo de las Américas, Managua, Nicaragua; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan; Ministerio de Cultura y Unión de Artistas Plásticos de Nicaragua; House of the Young Creator, Moscow, RUSS; Galería de Arte Moderno, Santo Domingo, DOM REP.

RIMER CARDILLO (b./n. 1944, URUG) is a printmaker and installation artist, who lives and works in NY. His work is in several public and private collections throughout the United States and Latin America.

Education/Educación: 1971 Leipzig School of Graphic Arts, Germany; 1970 Weissensee School of Art & Architecture, Berlin; 1968 M.E.A., National School of Fine Arts, Uruguay.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 "Charrías y Montes Criollos," Permanent Installation, Museo Fernando García, Montevideo; 1989 "Altares," Intar Gallery, NY; (Group) 1994 "Rejoining the Spiritual: The Land in Contemporary Latin American Art," Maryland Institute College of Art, Baltimore, MD; 1994 outdoor installation, "Site 94," (a binational exhibition of site specific art), San Diego/Tijuana; 1993 outdoor installation in "Revelations/Revelaciones," Johnson Museum, Cornell University, Ithaca, NY; 1991 "Ceremony of Memory" (1989-1991), Visual Arts Center, California State University, CA.

Awards/Premios: 1993 & 1992 National Endowment for the Arts; 1993 Arts International, Travel Grants Pilot and Institute of International Education; 1991 NY Foundation for the Arts Fellowship; 1990 Pollock-Krasner Foundation Fellowship.

Collections/Colectones: Art Museum, Porto Alegre, BRA; Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris, FRA; Chicago Art Institute, Chicago, IL; Cincinnati Art Museum, Cincinnati; Fine Arts Museum, Santiago, CHIL; Fine Arts Museum, Bogota, COL; Fine Arts Museum and The Museum of Visual Arts, Montevideo, URUG; Prints Cabinet of Berlin, GER; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan, PR.

ESPERANZA CORTÉS (b./n. 1957, Bogota, COL) is a sculptor and installation artist, who lives and works in NY. She is currently an artist in residence at El Museo del Barrio.

Education/Educación: 1981 B.A. in Sculpture, Queens College.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Jamaica Arts Center, NY; 1993 SoHo 20, NY; 1992 "No hay olvido," El Taller Boricua, NY (Group) 1994 "Artistas colombianos en el exterior," Laura López Museum, Periera. Traveled to Instituto de Arte Contemporáneo in Bogotá and to Barranquilla, COL; 1994 "Iconography, Conversation with the Spirits," Longwood Arts Gallery, NY; 1992 "China: June 4, 1989," The Cleveland Institute of Art, OH.

Awards/Premios: 1993 "Sustained Achievement in the Visual Arts," The Arts in Education Roundtable, NY; 1990 National Studio Program, P.S.1 Museum, NY.

GEORGE CRESPO (b./n. NY) works primarily as a sculptor creating wood carvings and wall-mounted reliefs.

Education/Educación: 1993 Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, PR; 1984 B.F.A., Parsons School of Design, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 "Ceremony of Spirit: Nature and Memory in Contemporary Latino Art," The Mexican Museum, San Francisco, CA; 1992 "By Our Hand: An Exhibition of Poetry by Native Americans," Works on Paper, Hopkins Hall Gallery, Ohio State University, Columbus, OH; 1992 "First Invasion," Galería de la Raza, San Francisco, CA; 1991 "Syncretism: The Art of the 21st Century," Alternative Museum, NY.

Awards/Premios: 1992 Pollock-Krasner Foundation Grant; 1989 Consejo de Empresarios Pro Arte (CEPA) Travel Grant, PR.

JAIME DAVIDOVICH (b./n. 1936, Buenos Aires, ARG) is a mixed-media and installation artist whose work incorporates the aesthetics of television and video. He currently lives and works in NY City.

Education/Educación: 1963, School of Visual Arts, NY; 1959-61 University of Uruguay, URUG; 1954-8 National College, Buenos Aires, ARG.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1987 Diane Brown Gallery, NY; 1991 "Forces/Farces," Exit Art, NY; 1989-90 "The Live!" Show Retrospective, American Museum of the Moving Image, NY; 1982 "The Live!" Show, MCTV, NY; (Group) 1976 Whitney Museum of American Art, NY.

Awards/Premios: 1990, 1984 and 1978 National Endowment for the Arts (NEA) Visual Arts Fellowship; 1982 and 1975 Creative Artists Public Service Program (CAPS); 1982 and 1975 Grant, NY State Council on the Arts (NYSCA).

Collections/Colecciones: Dayton Art Institute, OH; Museum of Modern Art, Buenos Aires, ARG; Everson Museum of Art, Syracuse, NY; H. Abrams Collection; Akron Art Institute, Akron, OH.

JUAN DOWNEY[†] -In Memoriam- (b./n. 1940, Santiago, CHIL - d./m. 1993) was a multi-media artist, whose work ranged from videotapes, drawing and installations to performances. Most known for his video productions he was credited to be an individual "whose work helped establish his medium as as serious art form."

Education/Educación: 1967-69 Pratt Institute, Brooklyn, NY; Stanley Hayter's Ateliers 17, Paris, FRA; 1961 B.A. Architecture, Universidad Católica de Chile, CHIL;

Exhibitions/Exhibiciones: 1991 & 1975 Biennial Exhibition at the Whitney Museum of American Art, NY; International Center of Photography, NY; The University Art Museum, Berkeley, CA; The Contemporary Art Museum in Houston, TX.

Awards/Premios: Rockefeller Foundation Video Fellowship, NY; Solomon Guggenheim Fellowship, NY; NY State Council on the Arts, NY; National Endowment for the Arts.

Collections/Colecciones: Museum of Modern Art, NY; The

Whitney Museum of American Art, NY; The Stedelijk Museum, Amsterdam, HOL.

RICO ESPINET (b./n. 1949, NY) is an artist raised in Spanish Harlem. He currently lives and works in NY.

Education/Educación: 1975 B.F.A. Rhode Island School of Design.

Exhibitions/Exhibiciones: (Group) 1995 Installation, Apex Gallery, NY; 1993 Installation, Alcove Project/Sculpture Center, NY; Installation, Munson Williams Proctor Institute Utica, NY; (Solo) 1992 Rathbone Project/Sculpture Center, NY.

Awards/Premios: 1992 *Jurors Prize*, "Selections 92," Dutchess County Council on the Arts; 1990 *Jurors Prize*, "Mohawk-Hudson Regional," Albany Institute of History & Art, Albany, NY; 1971 Full scholarship, Rhode Island School of Design, RI.

ANA FLORES (b./n. 1956, Havana, CUB) works primarily as a sculptor, but is also known for her three-dimensional murals decorating walls throughout her home state of Rhode Island.

Education/Educación: 1995 M.A., Art Education Candidate, Rhode Island School of Design, Providence; 1994 1982 Art history course work, The New School, NY; 1979 B.F.A., Painting major, Rhode Island School of Design; 1976 Certificate of Stagecraft, Banff School of Fine Arts, Alberta, Canada; 1974-5 University of Connecticut, Storrs CT.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1992 South County Art Association, N. Kingstown, RI; 1992 Sarah Doyle Gallery, Brown University, Providence, RI; 1989 Lenore Gray Gallery, Providence, RI; 1987 Art Galaxy, NY; (Group) 1994 "New England Artists," Barnart Gallery, Rockville, RI; 1994 "Serious Fun," Warwick Museum, Warwick, RI; 1993 "International Spring Show," Florida Museum of Latin American and Hispanic Art, Miami, FL; 1993 "Sculpture Invitational," Lyman Allen Museum, New London, CT.

Awards/Premios: 1990 Artists Project Grant, Rhode Island Council on the Arts, Providence, RI; 1989 Fellowship for sculpture, Ruth Chenven Foundation, NY.

Collections/Colecciones: Anheuser-Busch Corporation, St. Louis, MO; Connecticut Historical Society, Hartford, CT; Rhode Island Historical Society, Providence, RI; Hartford Architectural Conservancy, Hartford, CT; Children's Museum, Pawcatuck, RI.

EDGAR FRANCESCHI (b./n. 1948, Humacao, PR) is a mixed-media artist, who has also worked alternately in painting, sculpture, printmaking and stage design. He lives and works in NY City.

Education/Educación: M.F.A., George Washington University, Washington, DC; Corcoran School of Art, Washington, DC; B.A., University of Puerto Rico; Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan, ME.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1990 Ratner Gallery, Chicago; 1989 Waddington and Shiell Galleries, Toronto; 1988 El Museo del Barrio, NY; 1988 Paula Allen Gallery, NY.

Awards/Premios: 1987 NY State Council on the Arts (NYSCA) Sponsored Project Award; 1982-3 National Endowment for the Arts Fellowship Grant in Sculpture; 1981 CAPS Sculpture Fellowship; 1980-1 National Endowment for the Arts Fellowship Grant in Painting.

Collections/Colecciones: El Museo del Barrio, NY; Housatonic Museum, Bridgeport, CT; Museo Casa Roig, PR; AT&T Corporation, NY; Gray Art Gallery & Study Center, NY University, NY; George Washington University, Washington, DC.

ÁLVARO GARCÍA (b./n. 1957, Havana, CUB) is a sculptor and installation artist, whose work makes symbolic use of recycled materials, such as discarded tires and sheet metal. He lives and works in NY City.

Education/Educación: 1984 M.F.A. in Painting, Yale University School of Art; 1981 M.F.A. in Printmaking, University of Pennsylvania, PA; 1979 B.F.A. in Painting, Philadelphia College of Art, PA; 1978 Painting and Printmaking, Birbeck College of

London University; 1976-7 Painting and Printmaking, Louisiana State University, LA.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 "Dirt," Helen M.Z. Cevern Gallery, NY; 1994 "I94:3," Installation, Miami-Dade Community College Kendall Campus Art Gallery, Miami, FL; 1993 "Shelf Life," Sculpture, Helen M.Z. Cevern Gallery, NY; 1993 "Aftermath," Sculpture, Humphrey Gallery, NY; (Group) 1993 "Ceremony of Spirit," Mexican Museum, San Francisco, CA.

Awards/Premios: 1993 NY Foundation for the Arts Sculpture Grant; 1991 and 1989 Art Matters, Fellowship; 1991 Artists Space, Individual Artist Grant; 1989 Pollock-Krasner Foundation Grant; 1988 NY State Council on the Arts (NYSCA).

Collections/Colecciones: Amorbach Museum of Art, Amorbach, GER; NABI Inc., Miami, FL; Newark Museum of Art, Newark, NJ; Cintas Foundation, United Nations Plaza, NY; Museum of Contemporary Hispanic Art, NY; The Morris Museum, Morristown, NJ.

JOANNE GOVER YOSHIDA (b./n. 1960, Freeport, NY) is a painter and printmaker. She is a former Director of Education at El Museo del Barrio and resides in NY City.

Education/Educación: 1988-9 National Academy of Design School of Fine Art, NY; 1986 Master of Architecture, Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, PA; 1982 B.A., University of Pennsylvania, PA.

Exhibitions/Exhibiciones: 1994 "Partial to Paper," Henry Street Settlement, NY; 1993 "Artist in the Marketplace XIII," Bronx Museum of the Arts, Bronx NY; 1992 "Prints/Positive," P.S. 122, NY; 1992 "167th Annual," National Academy of Design, NY.

Awards/Premios: 1993-4 Pollock-Krasner Foundation Grant; 1993 Printmaking Residency, MacDowell Colony, Peterborough, NH.

Collections/Colecciones: Ernst and Young, NY.

CARLOS GUTIÉRREZ SOLANA (b./n. 1947, Havana, CUB) is a multi-media artist that currently resides in NY.

Education/Educación: 1970 B.F.A. Kansas City Art Institute, MO; 1972 M.A., University of California at Berkeley, CA.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) "Cocktales," Bookstore and Bindery Gallery, Point Reyes, CA; (Group) 1994 "The AIDS Cure Project Art Show," Kingl Plow Arts Center, Atlanta, GA; 1993 "Projects: in memory of..." Museum of Modern Art, NY; 1993 "Night of 1,000 Drawings," Artists Space, NY; "Queer," Wessel-O'Connor Gallery, NY.

Awards/Premios: 1991 NY Dance and Performance Award (Bessie), Special Citation; 1988 Art Matters, Inc.; 1974-5 Cintas Foundation Fellowship.

MIRIAM HERNÁNDEZ (b./n. 1947, Santurce, PR) is a painter and graphic artist. She currently resides in NY City.

Education/Educación: 1978 M.F.A. Maryland Institute, Graduate School of Painting, Baltimore; 1969 B.A. in Fine Arts, Queens College, CU NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993 Augusta Savage Gallery, University of Massachusetts, Amherst, MA; 1991 SoHo 20 Gallery, NY; 1990 Taller Boricua, NY; (Group) 1992 "Adios Columbus," Art in General, NY.

Awards/Premios: 1992 NYS Council on the Arts Artist's Residency Grant.

ARTURO LINDSAY (b./n. Colón, PAN) painter, printmaker, and installation artist who has a strong interest in ethnography and cultural anthropology.

Education/Educación: 1990 Ph.D NY University; 1975 M.F.A. Painting, University of Massachusetts; 1970 B.A. Central Connecticut State University.

Exhibitions/Exhibiciones: 1994 "Canto a la Libertad de Africa y América," PAN; "Congo Spirits," Chassie Post Gallery, Atlanta, GA; 1993 "El Monte: A Tribute to Lydia Cabrera," Franklyn Furnace, NY; "Las Siete Potencias Africanas," Chastain Gallery,

Atlanta, GA; (Group) 1991 "Southern Expressions: Tales Untold," High Museum of Art, Atlanta, GA.

Awards/Premios: 1994 Lila Wallace-Reader's Digest International Artist Award; 1993 Scholar in Residence, NY University; Individual Artist Fellowship from Georgia Council for the Arts; Panelist, National Endowment for the Arts; 1993-1991 Bush Faculty Development Grant, Spelman College.

Collections/Colecciones: City of Gavi, Sardinia, Italy; Museo de Arte Contemporáneo, Panama; Slater Memorial Museum, Norwich, CT; Royal-Athena Galleries, NY/Beverly Hills; Barnett-Aden Collection, Washington, DC; King and Spalding, Attys, Atlanta, GA.

ANTONIO MARTORELL (b./n. 1939, San Juan, PR) is a draftsman, printmaker, installation artist and poet. In 1968 he founded the artist cooperative, *Taller Alacrán* (Scorpion Workshop) in Santurce, PR, which operated until 1971, providing free instruction for young people in graphic design. He currently resides alternately in Puerto Rico and New York City.

Education/Educación: 1962-65 Graphics with Lorenzo Homar at the Institute of Puerto Rican Culture; 1961-62 Painting and Drawing Scholarship in Madrid from the Ferré Foundation.

Exhibitions/Exhibiciones: 1994 "Arte del Caribe," GER; Museo de Arte e Historia, San Juan, PR; 1978 Colegio de Mayagüez, PR; 1977 XII Bienale Grafike Moderna, Galeria Ljubjana, YUG; 1975 XI Bienale Grafike Moderna, Galeria Ljubjana, YUG; 1974 Galeria Santiago, San Juan, PR; 1973 X Bienale Grafike Moderna, Galeria Ljubjana, YUG; 1972 "Salmos," Colegio de Mayagüez, PR; 1970 "El Cartel en Puerto Rico," Centro Nacional de las Artes, CUB; 1968-71 "Juego de Manos," Galería Colibrí, San Juan, PR.

Awards/Premios: (selected) 1986 Prize winner, Biennial of Latin American Graphic Art, Museum of Contemporary Hispanic Art; 1980 Medal Winner, International; Biennial of Graphic Arts, Frechen, Germany; 1975 Prize Winner, International; Biennial of Graphic Arts, Florence, Italy; 1964 NY Art Directors' Club.

Collections/Colecciones: Institute of Puerto Rican Culture, PR; Ponce Museum of Art, Ponce, PR; La Casa del Libro, PR; El Museo del Barrio, NY; The Metropolitan Museum of Art, NY; Library of Congress, Washington, DC; Princeton University Library, Princeton, NJ; Institute of Technology, Rochester, NY; House of the Americas, Havana, CUB; Chicago Art Institute, Chicago, IL; Museum of Fine Arts, Caracas, VEN.

ANA MENDIETA[†] -In Memoriam (b./n. 1948, CUB-d./m. 1985, NY) painter, printmaker, performer and installation artist who lived and worked in NY.

Education/Educación: M.F.A. Multimedia, University of Iowa; M.F.A. in Painting, University of Iowa, B.F.A. University of Iowa, IO.

Exhibitions/Exhibiciones: 1992 (Solo) Cleveland Center for Contemporary Arts, Cleveland, OH; 1991 Galerie Lelong, NY; 1990 Aspen Art Museum, Aspen, CO; Pat Hearn Gallery, NY; 1989 Carlo Lamagna Gallery, NY; 1987-88 The New Museum of Contemporary Art, NY; 1985 Galleria AAM, Rome, ITAL; 1984 Primo Piano, Rome, ITAL; 1983 Museo Nacional de Bellas Artes, Havana, CUB; 1981 A.I.R. Gallery, NY; 1980 Museo de Arte Contemporáneo, São Paulo, BRA; 1995 (Group) "Reaffirming Spirituality," El Museo del Barrio, NY; 1994 "Ante América," Queens Museum, NY; 1991 "Cuba-EUA," Fondo del Sol Visual Arts Center, Washington, DC, traveling exhibition; "Signs of Life-Process and Materials 1960-1990," Institute of Contemporary Art, Philadelphia, PA.

Awards/Premios: Guggenheim Fellowship in Sculpture, NY; 1983 Scholarship from The American Academy in Rome.

RAQUELÍN MENDIETA (b./n. 1946, Havana, CUB) is a mixed-media installation artist whose work evokes ritualistic processes and feminine experience. She resides in Chestnut Ridge, NY.

Education/Educación: 1977 M.A., Education and 1970 B.A., Painting, University of Iowa, IO.

Exhibitions/Exhibiciones: 1995 "Antiwoman: Women of the African Diaspora," Artspace, New Haven, CT; 1994 "Women of Power," Fondo del Sol, Washington, DC; 1994 "Pasando la mano (Six Women of Color)," SoHo 20, NY; 1993 (Solo) Caldwell College, NJ; 1993 "Living Rites," Carla Stellweg Gallery, NY; 1992 "Barro de América: I Bienal de Caracas," Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imber, Caracas, VEN.

Awards/Premios: 1993 Award for contribution to American Art in Sculpture, Fondo del Sol, Washington, DC; 1992 AAH! Artist Residency, Havestraw NY

Collections/Colecciones: Addison Gallery of American Art, Andover, MA; Art Institute of Chicago, Chicago, IL; Hans Breder, Iowa; Jay Chiat, Los Angeles, CA; First Chicago National Bank, Chicago, IL; Metropolitan Museum of Art, NY; University of Iowa; John Perrault, NY; The Toledo Museum of Art, Toledo, OH.

AMALIA MESA-BAINS (b./n. 1943, Santa Clara, CA) is a mixed-media artist whose altar installations interpret Chicano popular devotional art forms. She lives and works in San Francisco, CA.

Education/Educación: 1983 Ph.D., Wright Institute, Berkeley, CA; M.A. Psychology School of Clinical Psychology, Wright Institute, Berkeley, CA; 1966 B.A. Painting, San José State University, CA.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993 "Venus Envy Chapter One," Whitney Museum of American Art at Philip Morris, NY; 1990 M.A.R.S., Phoenix; 1987 Intar Gallery, NY; 1981 The Mexican Museum, San Francisco, CA; (Group) 1992 "Ante América," Biblioteca Luis Angel Arango, Bogota, COL; 1991 "The Interrupted Life," The New Museum of Contemporary Art, NY; 1989 "Le Demon des Anges," CRDC, Nantes, FRA; 1988 "Monument and Memorial," New Langston Arts, San Francisco, CA; 1987 "El Día de los Muertos," Galería de la Raza, San Francisco, CA;

Awards/Premios: 1991 "The Golden Palm," Intar, NY; 1990 Distinguished Working Women Award, The Chicano Foundation of Northern California, CA; 1989 Mission Cultural Cental Award, San Francisco Arts Comission, CA.

OSVALDO MESA (b./n. 1960, Havana, CUB) is a mixed-media artist, whose work fuses modern techniques of painting, installation and sculpture with found objects. He lives and works in Baltimore, Maryland.

Education/Educación: 1985 M.F.A. in painting, Mount Royal School of Art, Maryland Institute, College of Art, Baltimore; 1983 B.F.A. in General Fine Arts, University of Miami, Coral Gables; 1981 A.A. in Fine Arts, Miami-Dade Community College, Miami, FL.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) "Fetish," Arts Alliance of Haverstraw, Haverstraw, NY; (Group) 1993 "Living Rites," Carla Stellweg Gallery, NY; "Altars, Divinations and Icons," The Painted Bride Art Center, Philadelphia, PA; 1991 "Cuba-USA. The First Generation," The Museum of Contemporary Art, Chicago, IL. Traveled to Minnesota Museum of Art, Florida International University and Contemporary Art Museum of the University of South Florida; 1987 "Ofrendas: Spirituality and Celebration in Latin American Life," Temple Gallery at Temple University, Philadelphia, PA.

Collections/Colecciones: Baltimore Museum of Art, MD.

GERMAN PÉREZ (b./n. 1956, Castillo, Dom REP) is a mixed media and installation artist who lives and works in NY.

Education/Educación: 1993 Techniques in Animation, School of Visual Arts, NY; 1991 Techniques on Paper Mache, Museum of Natural History, NY; 1981 B.A. in Architecture and Arts, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, Santo Domingo, Dominican Republic.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993 "History of the Devil

and the Sea," Museum of Modern Arts, DOM REP; "Myths," Step Gallery, NY; 1986 "Bisuterías," Nouveau Gallery, DOM REP; 1983 "Interiors," Cayman Gallery, NY; (Group) 1994 "Realism, Abstraction and Magic," CaribArt Gallery, NY; 1993 "Caracas Art Fair," Eugenia Cucalon Gallery, Caracas, VEN.; "The News," Galería sin Fronteras, Austin, TX.

Awards/Premios: 1985 Anniversary of the United Nations. *Second Place*, DOM REP; 1984 Anniversary of Casa de Teatro. *Second Place*, DOM REP; 1982 Nuclear Disarmament. *First Place*, DOM REP; 1982 Posters of National Biennial. *First Place*, DOM REP.

Collections/Colecciones: AT&T, USA, Museum of Modern Art, DOM REP; Museum of Modern Art, Budapest; Museum of Modern Art, NOR; Museum of Modern Art, Ibiza, SPA; Gulf & Western, NY.

ERNESTO PUJOL (b./n. 1957, Havana, CUB) is a mixed media artist, who lives and works in NY.

Education/Educación: 1987 Graduate course work in art therapy, Pratt Institute, NY; 1980 B.A., Visual Arts major, Magna Cum Laude, University of Puerto Rico, Río Piedras, PR.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Intar Gallery, NY; 1993 Cavin-Morris, NY; 1984 Galería d'Jevarez, San Juan, PR; (Group) 1994 "Paper Visions V," Housatonic Museum of Art, Bridgeport, CT; 1994 "Artists Select," Artists Space, NY; 1993 "Works on Paper," and "Animal Body," Cavin-Morris, NY; 1992 "Religion in Contemporary Art," Hausart Gallery, Washington, DC; 1992 "Material Revisions," Brattleboro Art Museum, VT.

Awards/Premios: 1994 Mid-Atlantic Arts Foundation; 1994 NEA Regional Fellowship in Painting; 1993 Pollock-Krasner Foundation Visual Arts Fellowship, NY; 1991 Cintas Foundation Fellowship; 1991 Arts International; 1991 Institute of International Education, NY.

Collections/Colecciones: Spencer Throckmorton Fine Arts, NY; Ramis Barquet Gallery, Monterrey, MEX; The Cintas Foundation Fellows Connection, Art Museum, Florida International University, Miami, FL; The Bronx Council on the Arts, Longwood, NY.

GLORIA RODRÍGUEZ (b./n. Arecibo, PR) studied with Lorenzo Homar, who has greatly influenced her career.

Education/Educación: 1982-1973 Art Students League of NY, NY; Printmaking Workshop, NY; 1975 B.F.A. Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura de Puerto Rico, PR; Pratt Institute, Brooklyn, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: 1995 "Albizu Vive," The Jersey City Museum, NJ; "Reaffirming Spirituality," El Museo del Barrio, NY; 1994 "Yslas, En Tránsito" Hostos Art & Cultural Center, NY; "The Puerto Rican Embassy Show," Kenkeleba Gallery, NY; 1993 "The League at the Cape," The Provincetown Art Association and Museum, Provincetown, MA; 1992 "Signature of the Soul/Paintings by Gloria Rodríguez," Maurice M. Pine Free Public Library Gallery, Fair Lawn, NJ; 1991 "Forces Unseen," Taller Boricua, NY.

Awards/Premios: 1989 NYSCA Grant, Kenkeleba House, NY; 1987 NAWA Medal of Honor in Painting, National Association of Women Artists 98th Annual Exhibition; 1986 Milton Avery Assistanship, Provincetown Art Association and Museum, Provincetown, MA; 1982-1979 Monitor Scholarships, Leo Manso, Art Students League of NY; 1981 Jerome Foundation Scholarship, Printmaking Workshop, NY.

FEDERICO RUIZ (b./n. 1952, Ponce, PR) is a sculptor, who currently resides in Walden, NY. He joined the staff of El Museo del Barrio in 1974 and has exhibited here since 1976. He is presently Director of Facility Operations.

Education/Educación: 1978 B.F.A. with Honors, N.Y.S. Certification, Pratt Institute, NY; 1971-4 Queens College, Sculpture; Brooklyn College, CUNY Post-Graduate, Special Education.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 "P.D.D.E.R. First Regional Hispanic Conference and Art Show," Orange County Community College Extension Center; 1992 "Grand Opening," Latino Cultural Center at Rutgers University, New Brunswick, NJ; 1990 "El Barrio Summer Benefit Art Exposition," NY; El Barrio International Gallery; NY; 1987 "Americanos," Cork Gallery at Lincoln Center, NY; 1987 "Hispanic Heritage Celebration," Jacob Javits Center, NY; 1987 "Second Coming," Dramatis Personae Gallery.

Collections/Colecciones: El Museo del Barrio, NY; Chino Garzia, Charas (El Bohío); Queens College, NY; Pratt Institute, NY; NY Health and Hospital Corporation, NY; Thomas Tirado, PR; Lower East Side Printshop, NY; Isabel and Julio Nazario; Hilda and Fred Santiago, PR; Anna Martínez Collection.

FANNY SANÍN (b./n. 1938, Bogota, COL) is a painter whose geometric patterns vary constructivist and minimalist traditions. She has lived and worked in Bogota, Mexico, London, and since 1971 in NY City.

Education/Educación: Graduate Studies in printmaking and art history, University of Illinois at Urbana, Chelsea School of Art and Central School of Art; 1960, Degree in Fine Arts, University of the Andes, Bogota, COL.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1990 Greater Lafayette Museum of Art, Lafayette, IN; 1987 "Retrospective Exhibition," Museum of Modern Art, Bogota, COL; 1982 Phoenix Gallery, NY; 1979 Museum of Modern Art, Mexico City; 1967 Museum of Fine Arts, Caracas, VEN.

Awards/Premios: 1993 Colombia Award, presented by Calvani Productions and Lea Magazine, Miami; 1985 Canadian Club Award; 1970 Medellín Award, Second Coltejer Art Biennial; 1963 VIII November Salon, Monterrey, MEX.

Collections/Colecciones: Minnesota Museum of Art, St. Paul, MN; Everson Museum of Art, Syracuse, NY; Museum of Modern Art, NY; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC; New Orleans Museum of Art, LA; Museum of the Art of the Americas, Washington, DC; Museum of Art, Popayán, COL; Museum of Fine Arts, Caracas, VEN; National Institute of Fine Arts, Mexico City, DF.

ANDRÉS SERRANO (b./n. 1950, NY) specializes in cibachrome photography. His large-scale prints often show a fascination with religious iconography and unconventional materials.

Education/Educación: 1967-9 Brooklyn Museum of Art School, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, PA. Travels to The New Museum of Contemporary Art, NY; Center for the Fine Arts, Miami, FL; Contemporary Art Museum, Houston, TX; Museum of Contemporary Art, Chicago, IL; 1993 Paula Cooper Gallery, NY; 1992 Yvon Lambert Gallery, Paris, FRA; 1992 Institute of Contemporary Art, Amsterdam, HOL; (Group) 1994 "Black Male," Whitney Museum of American Art, NY; "After Art: Rethinking 150 Years of Photography," Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle.

Awards/Premios: 1990 NY State Council on the Arts Sponsored Project; 1989 Lous Comfort Tiffany Foundation; 1989 Cintas Foundation; 1988 Awards in the Visual Arts; 1988 and 1987 Art Matters, Inc.

Collections/Colecciones: Institute of Contemporary Art, Amsterdam; Baltimore Museum of Art; Cape Musée d'Art Contemporain, Bordeaux; Institute of Contemporary Art, Boston; Art Institute of Chicago; Israel Museum, Jerusalem; New Museum of Contemporary Art, NY; Allen Art Museum, Oberlin, OH.

JENNIFER SLOAN (b./n. USA) is a photosculturalist artist who resides and works in NY.

Education/Educación: 1981-83 International Center for

Photography, NY; 1977-79 University of Paris at Nanterre; 1975-78 B.A. major in Photography/Archeology, Empire State College, SUNY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1994 AIDS Forum, Artists Space, NY; 1993 Kean College, Union, NJ; 1992 Society of Contemporary Photography, Kansas City, MO; 1991 Center for Photography in Woodstock, Woodstock, NY; 1989 Photographic Resource Center, Boston, MA; (Group) 1995 Markers of Identity, Gallery Korea, NY; Mass Exposure, Art Initiatives, NY; 1994 Artist in the Market Place, Bronx Museum, NY; About Faces, Houston Center for Photography, Houston, TX; Wall to Wall, Art Initiatives, Tribeca 148 Gallery, NY; 1992 Sculpture, Hallwalls, Buffalo, NY.

Awards/Premios: 1994 Artist in the Marketplace program, Bronx Museum of the Arts, NY; 1993 Artist in Residence, Kean College, funded by the Mid-Atlantic Arts Foundation; Villa Montalvo Arts Center Residency; 1992 Ucross Foundation Residency; 1991 Money for Women/Barbra Demming Memorial Fund; 1989 Finalis Ruttenberg Foundation Award, Friends of Photography.

Collections/Colecciones: Brooklyn Museum, NY; Elizabeth Egbert; National Museum of Women in the Arts; NY Public Library, Media Library; Dexter Paine; Photographic Resource Center; Reader's Digest; Saint Vincent's Medical Center.

CARLOS ORTIZ SUEÑOS (b./n. 1952, San Juan, PR) is a mixed media artist, who resides and works in NY City. He is a former Registrar of El Museo del Barrio.

Education/Educación: 1992-194 Fuster's Ceramic Studios, Briarwood, NY; 1988-92 Garrison-Reiss Ceramic Studios, Hicksville, NY; 1987-88 Atelier Gravure, under Christian Guerin, NY; 1979-90 Blackburn's Printmaking Workshop, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1993-94 Artists and Entrepreneurs Network Gallery, Jackson Heights, NY; 1992 "Sueños Danzantes," Rojo/Negro Gallery, San Juan, PR; 1983 "Metamorphosis of a Landscape," Leonhardt Center/Linder Theater, American Museum of Natural History, NY; (Group) 1994-95 "Rainbow: Prints from Blackburn's Printmaking Workshop," traveling exhibition through Central Africa; 1992 "45 Years of Puerto Rican Graphic Expression," Puerto Rico's Pavillion, Seville International Expo, SPA; 1992 "Artists of Color," Hillwood Art Museum, L.I.C.; Brookville, NY; 1981 "Latin American Printmakers," Museum of Modern Art, Mexico City, DF.

Awards/Premios: 1994, Silver Medal, French Academy of Arts, Sciences and Letters, Paris, France; 1991 IX Latin American and Caribbean Print Biennial, San Juan, PR; 1990 N.E.A. Minority Artists Fellowship, sponsored by Blackburn's Printmaking Workshop, NY;

Collections/Colecciones: National Libraries, Paris, FRA; Madrid, SPA; Institute of Fine Arts, Mexico City, DF; Fine Arts Museum, Caracas, VEN; Omar Rayo Museum, Roldanillo, COL; Printmaking Workshop Collection, NY; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan, PR; Ponce Art Museum, Ponce, PR.

FORGE TORO (b./n. 1954, NY) is a mixed-media artist who resides in Caguas, Puerto Rico. His constructions are inspired by medieval sacred art, often employing colored stones, medals and embroideries to evoke the ecclesiastical arts of Byzantium in a contemporary way.

Education/Educación: Parsons School of Design, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: (Group) 1990 "Sacred Arts," Honorable Mention, Billy Graham Museum Center, Wheaton, IL; 1989 "Contemporary Hispanic Shrines," Freedman Gallery, Albright College, Reading, PA; Sawhill Gallery, James Madison University, Harrisonburg, VA; 1988 "The Codex Veritas After The Book of Kells," NY City Library; Museum of Modern Art, Film/Video Arts retrospective; 1987 "Sacred Arts IX," Billy Graham Museum Center, Wheaton, IL.

Awards/Premios: "Sacred Arts XI," Honorable Mention; 1988, 1986 Artist Space Grant, 1987 The Ruth Chenven Foundation; The McCormick Memorial Award; 1974 Creative Artists Project Service (CAPS).

Collections/Colecciones: The Billy Graham Museum Center, IL; The NY Public Library.

JOSÉ ANTONIO VÁZQUEZ (b./n. 1955, NY) is a photographer who works alternately with film. He lives and works in NY City.

Education/Educación: B.A., Music and Anthropology, Lehman College, CUNY.

Collections/Colecciones: 1992 The Schomburg Center for Black-American Research, NY; 1991 Catskills Center for Photography, NY; 1987 The New Museum, NY; 1989 The Bronx Museum, NY.

Awards/Premios: 1985-90 Film and Video Arts Scholarship.

MANUEL VEGA (b./n. 1956, NY) is a mixed-media artist, stage and costume designer of Puerto Rican heritage, who lives and works alternately in NY City and Bahia, Brazil. He is currently a teacher for the Guggenheim Museum Learning to Read Through Art Program.

Education/Educación: 1993 Dance Brazil, NY; 1979-84 El Taller Boricua, NY; 1974 High School of Art and Design, NY.

Exhibitions/Exhibiciones: 1989-90 "25th Anniversary," Taller Boricua, NY; 1988 "Up Tiempo," El Museo del Barrio, NY; 1987 "Mod Dupé Orisha Mi," Caribbean Cultural Center, NY; 1989 Bronx Council on the Arts Artist in Residence Show.

Awards/Premios: 1990 Penny McCall Foundation Fellowship; 1988-90 Artist-in-Residence, Printmaking Workshop; 1989-90 Artist in Residence, Bronx Council on the Arts.

Collections/Colecciones: The Smithsonian Museum, Washington, DC; The Fowler Museum of Natural History, University of California at Los Angeles.

PABLO YGLESIAS (b./n. CUB) is a painter and mixed-media installation artist, whose recent work explores the altar format. He lives and works in NY City.

Education/Educación: 1987 B.A. in Art/Semiotics Brown University, Providence, RI. Magna Cum Laude; 1986 study abroad, Fine Arts at the Sir John Cass School of Art, London Polytechnic, ENG.

Exhibitions/Exhibiciones: 1994 Florida Museum of Hispanic and Latin American Art, Miami, FL; 1993 Commission for New Yorker Magazine (Art Section); 1992-3 Five paintings commissioned for album covers, Capitol/Bluenote Music, Inc., NY.

Awards/Premios: 1990 Grant, Art Matters, NY; 1990 Grant, Artists Space, NY.

Collections/Colecciones: Collection of Paul Ramírez.

CHECKLIST / LISTA DE OBRAS

Collection Works in green

1. **Ray Abeyta**
San Antonio, 1994
(*Saint Anthony*)
Oil on canvas
58 x 34 in.
Courtesy of the artist
1. **Artist Unknown**,
San Antonio, n.d.
(*Saint Anthony*)
Painted wood
9 1/8 x 3 1/2 x 3 3/8 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**, Puerto Rico
San Antonio, n.d.
(*Saint Anthony*)
Painted wood
6 7/8 x 3 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Attributed to Juanito Cartagena**
[Orucovis, Puerto Rico]
San Antonio, n.d.
(*Saint Anthony*)
Painted wood
6 1/4 x 2 1/4 x 1 1/8 in.
Collection El Museo del Barrio
2. **Rodolfo Abularach**
Aparición, 1992
(*Apparition*)
Acrylic on canvas
90 x 72 in.
Courtesy of the artist
2. **Artist Unknown** [Ciales, Puerto Rico]
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
8 1/4 x 3 3/4 x 5 5/8 in.
Collection El Museo del Barrio
3. **Cándida Álvarez**
*I Could Hear Her Passing Through/
Este santo me velaba*, 1986
(*Podía oírlo pasando/This Saint
Was Watching me*)
Diptych, acrylic on canvas with
modeling paste
38 x 76 in.
Courtesy of the Artist
3. **Artist Unknown**
Arcángel Rafael, ca. 1890
(*Archangel Raphael*)
Polychromed wood with tin
7 1/2 x 11 x 3 1/4 in.
Collection El Museo del Barrio
4. **Diógenes Ballester**
The White Table, 1993
(*La mesa blanca*)
Encaustic on linen
80 x 144 in.
Courtesy of the artist
4. **Taino, Dominican Republic**
Taino Petaloid Axe Head
(*Punta de un bache petaloide*)
Polished green stone
7 x 2 5/4 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Tomás Cabo**
Once mil vírgenes, ca. 1940s
(*Eleven Thousand Virgins*)
Polychromed wood
Each virgin c. 5 1/2 x 2 x 6 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Norberto Cedeño**
La Mano Poderosa, ca. 1950
(*The Powerful Hand*)
Painted wood
11 1/4 x 4 3/4 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**, Puerto Rico
Crucifijo, ca. 1940s
(*Crucifix*)
Painted wood
14 3/8 x 7 7/8 x 2 1/8 in.
Base: 1/4 x 4 1/2 x 3 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Lucille and Walter Fillin
- Attributed to the Cabán Family**
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Carved and painted wood
11 1/2 x 6 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**
Rag Doll (Muñeca de trupo)
Mixed media
20 x 15 x 5 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Dr. Manuel Alberto Auli
5. **Tony Bechara**
Tele-Snow, 1994
(*Tele-Nieve*)
Triptych, acrylic on linen
60 x 186 in.
Courtesy of the artist
5. **Artist Unknown**, Puerto Rico
Unidentified Saint, n.d.
(*Santo anónimo*)
Painted wood
6 3/4 x 3 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
6. **Norma Bessouet**
The Infanta's Dream, 1993
(*El sueño de la infanta*)
Oil on linen on wood
54 x 92 in.
Courtesy of the artist
6. **Carlos Raquel Rivera**
Paisaje, 1963
(*Landscape*)
Oil on masonite
24 x 28 in.
Collection El Museo del Barrio
7. **Tony Capellán**
Mercado de órganos, 1994
(*Organ Market*)
Mixed media installation
Approx. 192 in. sq.
Courtesy of the artist
7. **Zoilo Cajigas**
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
7 x 3/8 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**, Puerto Rico
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Polychromed wood
7 1/4 x 3 5/8 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Zoilo Cajigas**
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
8 x 3 1/4 x 2 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
- Carlos Cabán**
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
8 x 3 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Attributed to the Cabán Family**
Virgen de la Monserrate, ca. 1940s
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
8 x 3 3/4 x 4 in.
Collection El Museo del Barrio
8. **Rimer Cardillo**
Cachibabero, 1990-95
Zinc, wood, Amazonian rainforest
trunk, rope and soil
103 x 48 x 22 in.
Courtesy of the artist
8. **Artist Unknown**, Costa Rica
San Lázaro con el corazón sangrante,
n.d. (*Saint Lazarus with a bleeding
Heart*)
Painted wood and plaster
16 3/4 x 9 1/2 x 6 in.
Collection El Museo del Barrio
9. **Esperanza Cortés**
Lo Adornado, 1995
Clay, gold leaf, paint,
water, and metal
84 x 84 x 84 in.
Courtesy of the artist
9. **Juan Sánchez**
Bleeding Reality: Así estamos, 1988
(*Realidad sangrienta: As We Are*)
Oil, laser print and mixed media on
canvas
44 1/4 x 108 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
10. **George Crespo**
Migración, 1995
(*Migration*)
Wood, burlap, oil, polymer,
sand, and stones
144 x 48 x 48 in.
Courtesy of the artist
10. **Marcos Dimas**
Spirit Trap, 1974
(*Trampa de espíritus*)
Mixed-media object
56 x 15 3/4 x 22 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
11. **Jaime Davidovich**
When We Die, We Take Nothing, 1995
(*Cuando morimos, no llevamos
nada*)
Mixed media installation
Approx. 168 x 180 in.
Courtesy of the artist
11. **Artist Unknown**, Puerto Rico
Crucifijo, ca. 1940s
(*Crucifix*)
Painted wood and plaster
13 1/2 x 8 1/4 x 3 1/4 in.
Collection El Museo del Barrio
12. **Rico Espinet**
The Wound and the Eye, 1995
(*La herida y el ojo*)
Gesso on wood and blue slate
84 x 84 x 84 in.
Courtesy of the artist
12. **Artist Unknown**, Puerto Rico
Santa Lucía, n.d.
(*St. Lucy*)
Wood
5 3/8 x 1 3/4 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
13. **Ana Flores**
Pietà, 1993
Wood, stone and metal
68 x 18 x 17 in.
Courtesy of the artist
- Stoic*, 1995
(*Estolico*)
Wood and stone
Approx. 68 x 18 x 17 in.
Courtesy of the artist
- Martyr*, 1995
(*Mártir*)
Wood and metal
Approx. 68 x 18 x 17 in.
Courtesy of the artist
13. **Artist Unknown**, Aguadilla, P.R.
Santo de vestir, n.d.
(*A Dressing Saint*)
Painted wood
12 1/4 x 6 x 6 in.
Collection El Museo del Barrio
14. **Edgar Franceschi**
The Souls of Men at Night, 1995
(*Las almas de los hombres por la
noche*)
Mixed-media on canvas
80 x 64 in.
Courtesy of the artist
14. **Genaro Rivera**
El santo niño de Praga, ca. 1940s
(*The Holy Child of Prague*)
Polychromed wood
6 7/8 x 2 3/8 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
15. **Álvaro A. García**
Lockers (Sibelf-Life #3), 1993
Metal, silk and beads
72 x 42 x 18 in.
Collection of Mr. and Mrs. Bernard Abi,
Munich, Germany
15. **Artist Unknown**, Puerto Rico
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Painted wood
6 x 5 3/4 x 2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Flores Cabán**
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Painted mahogany
9 1/2 x 6 1/2 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**, [Corozal, Puerto
Rico]
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Painted wood
8 x 7 x 2 1/4 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**
La Santísima Trinidad, n.d.
(*The Holy Trinity*)
Painted wood
8 1/2 x 6 x 2 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
16. **Joanne Gover Yoshida**
*Hotojima, Slowly through the
Harbor*, 1993 (*Hotojima, lentamente
por el puerto*)
Drypoint
4 x 80 in.
Courtesy of the Artist
16. **Cándida Álvarez**
Johns Street Series No.2, 1988
(*Serie no.2 de la calle Johns*)
Charcoal on paper
38 x 50 in.
Collection El Museo del Barrio
- Cándida Álvarez**
Johns Street Series No.12, 1988
(*Serie no.12 de la calle Johns*)
Charcoal on paper
38 x 50 in.
Collection El Museo del Barrio
17. **Carlos Gutiérrez Solana**
*Where Have All the Guardian Angels
Gone? San Rafael y Tobias: A
Contemporary*
Metaphor for AIDS Today, 1995
(*¿Adónde han ido a parar los ángeles
guardianes? San Rafael y Tobias:
Una metáfora contemporánea para
el SIDA hoy*)
Mixed media installation
variable dimensions
Courtesy of the artist
17. **Artist Unknown**
San Tobias y el ángel, n.d.
(*Saint Tobias and the Angel*)
Painted wood
5 3/4 x 4 1/4 x 1 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio

18. **Miriam Hernández**
La Boringueña, 1995
Mixed media installation
144 x 108 x 72 in.
Courtesy of the artist
18. **Juan Sánchez**
Bleeding Reality: Así estamos, 1988
(*Realidad Sangrienta: As We Are*)
Oil, laser print and mixed media
on canvas
44 1/4 x 108 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
19. **Arturo Lindsay**
Ancestral Fathers, Known and Unknown, 1994 (*Padres ancestrales, conocidos y desconocidos*)
Mixed media installation
120 x 90 x 72 in.
Courtesy of Chussey Post Gallery, Atlanta, GA
19. **Artist Unknown**
Black Christ of Esquipulas, 1930
(*Cristo negro de Esquipulas*)
Painted wood, tin fabric and wall paper
16 1/2 x 7 3/4 x 5 in.
Collection El Museo del Barrio
20. **Antonio Martorell**
Objeto del ausente, 1995
(*Object of the Absentee*)
Crayon on paper
456 x 600 in.
Courtesy of the artist
20. **Raphael Montañez Ortiz**
Children of Treblinka, 1962
(*Niños de Treblinka*)
Assemblage of paper, earth, burnt shoes and black paint on wood
17 x 15 x 6 in.
Collection El Museo del Barrio
- Juan Aludato**
Veigante mask, ca. 1975-85
(*Máscara de veigante*)
Papier maché
21 x 14 x 11 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
- Artist Unknown**
Young Lolo, c. 1970
B/w photograph
20 x 28 in.
Collection El Museo del Barrio
21. **Raquelín Mendieta**
Changó Ebo: Offering to Changó, 1995
(*Shang Ebo: ofrenda a Shangó*)
Mixed media installation
108 x 108 x 108 in.
Courtesy of the artist
21. **Domingo García**
Changó: Homenaje a la Raza, 1979
(*Shangó: Homage to the Race*)
Acrylic on masonite
96 x 48 in.
On loan from the artist
22. **Amalia Mesa-Lains**
Museum of Fatima, 1995
(*Museo de Fátima*)
Mixed media installation
Approx. 108 in. wide
Courtesy of the artist
22. **Artist Unknown**
La Virgen de Fátima, n.d.
(*Our Lady of Fatima*)
Painted wood
6 x 2 x 1 in.
Collection El Museo del Barrio
23. **Oswaldo Mesa**
Palo, 1995
(*Pole*)
Mixed media installation
84 x 72 x 42 in.
Courtesy of the artist
23. **Rafael Colón Morales**
Hueso I, 1973
(*Bone I*)
Oil on canvas
41 3/4 x 42 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
24. **German Pérez**
La aparición, 1995
(*The Apparition*)
Acrylic on sharktooth scrim
72 x 120 in.
Courtesy of the artist
24. **Lorenzo Homar**
La Monserate: Milagro de Hornigueros, 1955 (*Our Lady of Montserrat: Miracle of Hornigueros*)
Silkscreen
27 x 17 in.
Collection El Museo del Barrio
25. **Ernesto Pujol**
Untitled, 1995
(*Sin título*)
Oil wash on unstretched canvas
144 x 53 in.
Courtesy of the artist
25. **Papo Colo**
Untitled, 1978-80
(*Sin título*)
Oil stick on unstretched canvas
144 x 53 in.
Collection El Museo del Barrio
26. **Gloria Rodríguez**
Christ of the Christians, 1995
(*Cristo de los cristianos*)
Acrologie
52 x 36 in.
Courtesy of the artist
26. **Jorge Soto**
Christ of the Christians, 1967
(*Cristo de los cristianos*)
Acrylic on canvas
24 x 18 in.
Collection El Museo del Barrio
27. **Federico Ruiz**
Revelations #2, 1995
(*Revelaciones #2*)
Mixed media installation
168 x 156 x 108 in.
Courtesy of the artist
27. **Artist Unknown**
Crucifijo, n.d.
(*Crucifix*)
Mixed media
48 x 34 x 10 in.
Collection El Museo del Barrio
28. **Fanny Sanin**
Acrylic No. 5, 1994
(*Acrílico, No. 5*)
Acrylic on canvas
64 x 72 in.
Courtesy of the artist
28. **Artist Unknown**, Puerto Rico
Virgen de la Monserrate, n.d.
(*Our Lady of Montserrat*)
Painted wood
7 3/4 x 2 3/4 x 2 3/8 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Lucille and Walter Hillin
- Attributed to the Cabán Family**, Puerto Rico
Three Kings, n.d.
(*Los tres reyes*)
Polychromed wood
8 x 8 1/2 x 6 in.
Collection El Museo del Barrio
29. **Andrés Serrano**
St. Clotilde II, Paris, 1991
(*Santa Clotilde II, Paris*)
Cibachrome, silicone, plexiglass and wood frame
40 x 32 in.
Courtesy of Paula Cooper Gallery
29. **Ramón Martínez**
Domitro de Ramos, 1973
(*Palm Sunday*)
Oil on canvas
28 x 28 in.
Collection El Museo del Barrio
30. **Carlos Sueños**
Capilla de los sueños, 1995
(*Chapel of Dreams*)
Mixed media installation with video
96 x 120 x 72 in.
Courtesy of the artist
30. **Taino**, Dominican Republic
Pre-Columbian silhouette bowl, 1000-1500 A.D. (*Cuenco de silueta precolombina*)
Fired clay
Height: 6 1/4 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Brian and Florence Mahony
- Taino**, Dominican Republic
Pre-Columbian High Complex Beaker, 1000-1500 A.D. (*Jarra precolombina del período Complejo Alto*)
Fired clay
Height: 16 1/2 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Brian and Florence Mahony
- Taino**, Dominican Republic
Pre-Columbian carinated bowl, 1000-1500 A.D. (*Cuenco precolombino en forma de quilla*)
Fired clay
4 1/2 x 6 1/2 x 5 1/8 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Brian and Florence Mahony
- Taino**, Dominican Republic
Fragment of Pre-Columbian pottery, ca. 1000-1500 A.D. (*Fragmento de cerámica taina*)
Collection El Museo del Barrio
- Taino**, Dominican Republic
Lid of a Pre-Columbian vessel, ca. 1000-1500 A.D. (*Tapa de una vasija precolombina*)
Fired clay
5 1/4 x 5 1/4 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Margaret and Vincent Fay
- Taino**, Dominican Republic
Pre-Columbian boat shape vessel, ca. 1000-1500 A.D. (*Vasija precolombina en forma de bote*)
Fired clay
Length: 9 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Brian and Florence Mahony
31. **Forge Toro/Jennifer Sloan**
I Make All Things New, 1991
(*Hago todas las cosas nuevas*)
Mixed media sculpture
20 x 18 x 18 in.
Courtesy of the artists
31. **Artist Unknown**
San José, n.d.
(*Saint Joseph*)
Painted wood
7 1/4 x 2 3/4 x 1 3/4 in.
2 tiered irregular base,
1 3/4 x 5 3/8 in.
Collection El Museo del Barrio
32. **José Antonio Vázquez**
Altar: Break in Case of Emergency, 1994-95
(*Altar: rompa en caso de emergencia*)
Mixed media installation
96 x 144 in.
Courtesy of the artist
32. **José Rosa**
El encuentro, 1972
(*The Encounter*)
Silkscreen
26 x 20 in.
Collection El Museo del Barrio
- Carlos Raquel Rivera**
Doña Fulana, 1955
(*Madam What's Her Name*)
Linocut
19 3/4 x 17 3/4 in.
Collection El Museo del Barrio
33. **Manny Vega**
Señora das aguas, 1995
Watercolor
22 1/2 x 30 in.
Courtesy of the artist
- Eve OOO*, 1995
(*Oh, the Plants!*)
Mixed media installation
168 x 60 x 60 in.
Courtesy of the artist
- Eleké*, 1995
(*Ritual Necklace for the River Deity Osun*)
Bead work
Approx. 52 in.
Courtesy of the artist
33. **José Alicea**
Rio Grande de Lotza #63, n.d.
(*Great River of Lotza #63*)
Intaglio print
16 3/4 x 22 3/8 in.
Collection El Museo del Barrio
34. **Pablo Yglesias**
Cuban Passage, 1995
(*Pasaje Cubano*)
Mixed media installation
43 x 27 x 6 in.
Courtesy of the artist
34. **Néstor Otero**
Santo Santa, ca. 1979
Modern assemblage using wood, nails and a plaster figurine of Saint Martha
14 1/2 x 9 x 4 3/8 in.
Collection El Museo del Barrio
- Rubem Valentim**
Untitled, ca. 1979
(*Sin título*)
Four silkscreen prints (from a series of seven)
Each print 15 3/4 x 12 in.
Collection El Museo del Barrio

IN MEMORIAM

35. **Ana Mendieta**
Burial of the Nantigo, 1976
(*Entierro del Nantigo*)
Installation with voodoo candles
79 x 39 x 10 in.
Courtesy of Galerie Lelong

36. **Juan Downey**
About Cages, 1987
(*Sobre jaulas*)
Installation with live birds
72 x 48 x 36 in.
Courtesy of Marilyns Downey

37. **Juan Boza**
Prophecy of the King,
(*Portrait of Shangó/Saint Barbara*),
1983-91 (*Profecía del rey: retrato de Changó/Santa Bárbara*)
Mixed media installation
115 x 110 x 27 in.
Courtesy of Fondo del Sol

STAFF OF EL MUSEO DEL BARRIO

Lizcett Amill, *Education Intern*
Walter Antepara, *Support Staff*
Jorge Azabache, *Support Staff*
Fátima Bercht, *Curator*
Jhovanny Camacho, *Catalogue Editor*
Leslie Carlson, *Membership Coordinator*
Jeanette Castillo, *Finance Intern*
José Castillo, *Guard*
Marcela Clavijo, *Registrar*
Alyshia Clawson, *Education Intern*
Edgar Colón, *Support Staff*
Verasino Cruse, *Art Handler Assistant*
Grace de Almeida, *Visitor Services Coordinator*
María Domínguez, *Community Outreach Coordinator*
Marcia Donaldson, *Bookkeeper*
Álvaro Duque, *Support Staff*
Nellie Escalante, *Curatorial Assistant*
Barbara Goldner, *Public Relations Consultant*
Tasha Hanna, *Curatorial Intern*
Vivian James, *Registrar Intern*
Marlon Joseph, *Volunteer*
Anita Leach, *Director of Finance and Personnel*
Susana Torruella Leval, *Director*
Michael Martínez, *Guard*
Neyda Martínez, *Public Relations Manager*
Noah Matalon, *Theater Manager and Technical Director*
Ofelia Medina, *Support Staff*
María Millares, *Registrar Intern*
Pedro Ospina, *Artist-in-Residence*
Katherine Papadopoulos, *Education Intern*
Donna Perkins, *Guard*
Miguel Ramos, *Maintenance Supervisor*
Doreen Rivera, *Education Assistant*
Marisa Rivera-Rodríguez, *Museum Educator*
Carmen Rodríguez, *Support Staff*
Jorge Rodríguez, *Artist-in-Residence*
Teófilo Rodríguez, *Support Staff*
Akira Ruiz, *Art Handler Assistant*
Federico Ruiz, *Director of Facility Operations*
Alan Siege, *Director of Development*
Marvin Tyson, *Support Staff*
Haydée Verdia, *Administrative Assistant*
Ignacio Villeta, *Assistant to the Director*
Pedro Villarini, Jr., *Guard*
Gillian M. Wainwright, *Operations Manager*

BOARD OF TRUSTEES

Tony Bechara
Angela Cabrera
John Carro, Esq.
Emelda M. Cathcart
Patricia O'Donnell Ewers, *Treasurer*
Warren A. James, *Secretary*
Paul LeClerc
Irvine MacManus
Manuel Martínez, Esq.
Carmen Nelson - *Vice Chairman*
Carlos Ramírez
Rosemary Ravinal
Jaime Rúa
Helen Salichs
Carmen Ana Unanue

EX-OFFICIO

Honorable Schuyler Chapin
Commissioner, Department of Cultural Affairs
Lorie Davies
Representative, Capital Program Manager

ADVISORY BOARD

Ricardo Alegría
David Castro-Blanco
Miriam Colón Valle
Carmen A. Culpeper
Olga C. Duke
Margaret Fay
Terence Gallagher
Alberto Ibarguen
Idelisse Malavé
Josephine Nieves
Carlos Romero Barceló
Carlos L. Santiago
José E. Torres
Hector Willems, Esq.

PHOTO CREDITS

Lisa Marchese - Page 32
George Hirose - Page 37
Steven Tucker - Page 41
Jennifer Sloan - Page 46
J. Marcotte - Page 28
Ken Showell - Collection El Museo del Barrio - Pages 16, 17,
23, 26, 28, 29, 31, 32, 37, 42, 47, 48, 49

