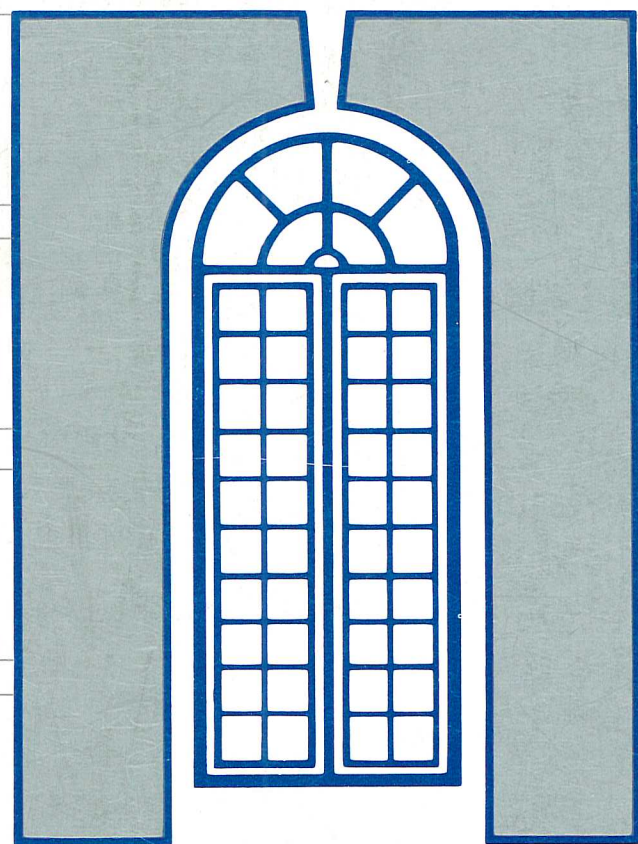


EL MUSEO DEL BARRIO



25th Anniversary Exhibition

Part I **Reclaiming History**

EL MUSEO DEL BARRIO'S
TWENTY-FIFTH ANNIVERSARY EXHIBITION

**ARTISTS TALK BACK:
VISUAL CONVERSATIONS WITH EL MUSEO**
**LOS ARTISTAS RESPONDEN:
CONVERSANDO EN IMAGENES CON EL MUSEO**

**PART I:
RECLAIMING HISTORY
EL RESCATE DE LA HISTORIA**

May 6-August 14, 1994

Curated by Susana Torruella Leval

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 culture in the United States. El Museo's mission is reflected in its permanent collection of over 8,000 objects and in 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 Central Park Conservatory Garden.

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, 1994, contributors include:

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
Metropolitan Life Foundation
AT&T Foundation
New York Council for the Humanities
Anheuser-Busch Companies, Inc.
Banco Popular

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. 1994
Library of Congress Catalog Card Number 94-76404

25TH ANNIVERSARY EXHIBITION

Part I

Reclaiming History

May 6-August 14, 1994

Part II

Recovering Popular Culture

September 9-October 30, 1994

Part III

Reaffirming Spirituality

November 2, 1994-January 15, 1995

ACKNOWLEDGEMENTS

With this 1994 anniversary exhibition, El Museo del Barrio celebrates twenty-five years of achievement and struggle. As its new director, I am more aware than ever of the effort, energy, and organization that perpetuating an institution requires. Thus, I dedicate this twenty-fifth anniversary exhibition to those whose hard work and dedication 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, El Museo del Barrio was named a member of the Cultural Institutions Group, thus acknowledging its importance to the cultural life of this city. We are thankful for this valuable recognition and support from New York City, 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 believed in our mission and helped us realize it. We would also like to give special mention to The Ford Foundation for their sustained and generous project support in recent years.

The three-part twenty-fifth anniversary exhibition would not have been possible without the generous support of the following government agencies, corporations and foundations: 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, Metropolitan Life Foundation, AT&T Foundation, New York Council for the Humanities, Anheuser-Busch Companies, Inc. and Banco Popular. Although many of those listed above are longtime friends of El Museo, they deserve particular

thanks for their support of this special event in our history. 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.

The 25th anniversary exhibition has been a major undertaking. My heartfelt thanks go to El Museo's staff, an extraordinarily joyful group who have shown their dedication through good and difficult times. Whether backstage [Financial, Development, Operations and Theater Departments] or in full view [Public Relations, Curatorial, Education] each of them has been preparing for over a year for this exhibition. Particular thanks go to our skilled Registrar, Marcela Clavijo, and the curatorial staff, who have felt the full burden of the exhibition as I took on the Museo's directorship. Nellie Escalante's talent, tact and attention to detail have made the extraordinarily complex logistics of the exhibition seem easy. Miriam Basilio provided valuable assistance in the early stages of the exhibition. Karen Baji took over the complicated coordination of the catalogue, on short notice, with usual grace and ability. My special thanks also go to Federico Ruiz, Director of Operations, and Gillian Wainwright, Assistant Operations Manager, on whom fell the immense task of overseeing the construction project in addition to their daily operations duties. Thanks to their discerning perseverance and diplomacy, we have beautiful new galleries for our anniversary exhibition.

The three parts of the 25th anniversary exhibition were conceived as steps towards reclaiming El Museo's own history, strands in reweaving the complex narrative of its institutional history. As we recover our history and repossess our past, we at El Museo del Barrio prepare to meet the challenges all museums must face in the twenty-first century.

Susana Torruella Leval
Director

RECONOCIMIENTOS

Con esta exhibición de aniversario de 1994, El Museo del Barrio celebra veinticinco años de logros y de lucha. Como su nueva directora, estoy más consciente que nunca del esfuerzo, la energía y la organización que se requiere para perpetuar una organización. Por lo tanto, dedico esta exhibición del vigésimo quinto aniversario a esos cuya intensa labor y dedicación ha mantenido vivo a El Museo desde el 1969: la visión de sus fundadores—artistas puertorriqueños, educadores, activistas de la comunidad, y padres de familia de El Barrio; los anteriores Directores con su personal; los miembros fundadores, en el pasado y en el presente de la Junta de Síndicos; los artistas latinoamericanos, quienes son la razón de nuestra existencia; y nuestro público—de El Barrio, de los cinco condados de la ciudad de Nueva York, así como del país entero—cuyo apoyo ha sido nuestro aliento vital.

.....

En el 1977, El Museo del Barrio fue elegido miembro del Cultural Institutions Group, reconociendo así su importancia en la vida cultural de esta ciudad. Agradecemos este valioso reconocimiento y apoyo de la ciudad de Nueva York, el cual ha sido crucial para nuestra viabilidad y bienestar. A través de los años, El Museo ha sido también afortunado al recibir apoyo importante del New York State Council on the Arts, y del National Endowment for the Arts, así como también de muchas fundaciones generosas, corporaciones e individuos que creyeron en nuestra misión y nos ayudaron a llevarla a cabo. Queremos también hacerle una mención especial a la Ford Foundation por su sostenido y generoso apoyo al proyecto en los años recientes.

La exhibición en tres etapas del vigésimo quinto aniversario no hubiera sido posible sin el apoyo generoso de las siguientes agencias del gobierno, corporaciones 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, Metropolitan Life Foundation, AT&T Foundation, New York Council for the Humanities, Anheuser-Bush Companies, Inc., y el Banco Popular. A pesar de que muchos de los arriba señalados son viejos amigos de El Museo, merecen las gracias en particular por su apoyo en este evento especial de nuestra historia. Con profundo agradecimiento, El Museo del Barrio desea

darles las gracias a The Rockefeller Foundation y a The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., cuyas contribuciones hicieron posible la creación de este catálogo.

La exhibición del vigésimo quinto aniversario ha sido una tarea de gran envergadura. Mis más sinceras gracias son para el personal de El Museo, un grupo extraordinariamente alegre, que ha mostrado su dedicación tanto en los buenos momentos como en los difíciles. Ya fuera tras bastidores, [Desarrollo Financiero, Operaciones y Departamento de Teatro] o en primer plano [Relaciones Públicas, Curadoría, Educación] cada uno de ellos se ha estado preparando durante más de un año para esta exhibición. Le damos las gracias en particular a nuestra diestra Registradora Marcela Clavijo, y al equipo de asistentes curatoriales, quienes han asumido el peso de la exhibición al yo tomar la dirección de El Museo. El talento de Nellie Escalante, su tacto y atención a los detalles, han hecho que la extraordinariamente compleja logística de esta exhibición parezca fácil. Miriam Basilio proporcionó una valiosa asistencia en las etapas iniciales de la exhibición. Karen Baji asumió la complicada labor de coordinación del catálogo a última hora, con su acostumbrada gracia y capacidad.

Le doy las gracias especialmente a Federico Ruiz, el Director de Operaciones, y a Gillian Wainwright, Asistente del Gerente de Operaciones, sobre quien cayó la inmensa tarea de supervisar el proyecto de construcción además de sus deberes operacionales cotidianos. Gracias a su perspicaz diplomacia y perseverancia, tenemos unas hermosas galerías nuevas para nuestra exhibición de aniversario.

Las tres partes de la exhibición del 25 aniversario fueron concebidas como pasos en pos del rescate de la historia misma de El Museo, hilos entrettejidos en la compleja narrativa de su historia institucional. Mientras recuperamos nuestra historia y recobramos nuestro pasado, nosotros en El Museo del Barrio nos preparamos para encarar, al igual que todos los museos, el reto que representa el siglo veintiuno.

Susana Torruella Leval
Directora

RECLAIMING HISTORY

History, despite its wrenching pain,
Cannot be unlived, but if faced
With courage, need not be lived again....¹

These lines from Maya Angelou's "On the Pulse of Morning" capture the kernel of hope the poet offers as she narrates the conflicted history of the extraordinary experiment that continues to shape this country. The lines also reflect the generating force behind the works in this exhibition, which marks El Museo del Barrio's twenty-fifth anniversary. The exhibition invites contemporary artists of Latin American descent to select a work from El Museo's permanent collection and to create a dialogue between it and a work of their own around the theme of reclaiming history.

The idea for this exhibition originated five years ago².

I was struck by the power and breadth of work created by Latin American artists through their impulse to remember, and thus reclaim, their past. This impulse assumes the freedom and imagination to understand history as a living, changing reality and art as a medium for transmitting it. For these artists, historical memory restores an identity threatened by the past and present erasures and distortions of history. It delineates a presence reclaimed from the margins of "official" history and articulates a form of cultural resistance. These artists' reconsideration, and even revision, of their Latin American past enables us to recontextualize and modify our perception of it.

The post-modernist disposition to question and revise has had profound effects on art production during the past two decades. It has liberated contemporary artists to confront complex, previously avoided, historical issues of gender and race relations, violence and sexuality. Inevitably, the post-modern bent led to conflicting historical perspectives and revisionist views. Cultural historian Arcadio Díaz Quiñones, writing about Puerto Rico during the early seventies, describes the sweep of an international phenomenon relevant to this day:

Life was inclement: the decolonization process during the sixties, the civil rights movement in the US..., the Cuban revolution, the conflicts generated by the war in Vietnam...awoke a new and passionate appetite for a more complex past, and created new rules and other sites of intellectual and political validation. At the beginning of the seventies, history was again a contested territory: it had to create other geographies and instigate a struggle for new meanings.... The reconstruction of traditions became again... a polemical zone of confrontations and new intransigences... The past—and the future—demanded new explorations.³

This exhibition documents some of those "new explorations" by contemporary artists of Latin American descent. In the bicultural context precipitated by their chosen or enforced migration to the United States, these artists rediscover their native culture against

the grain of the dissimilar culture that engulfs them. The Latin American reverence for the past grounds them firmly. The historical past is a rich reservoir from which to draw freely and critically, often in humorous or subversive ways, as they struggle to retain a sense of identity within a fragile, newly-fabricated world. Bearing internal geographies, they must negotiate between an ancient sense of self and the new freedom to reinvent themselves that this country promises.

From its inception in 1969, El Museo del Barrio has functioned as the memory reservoir of a Latin American community that has refused to forget its past. Its founders—Puerto Rican artists, educators, community activists and parents from East Harlem's Spanish-speaking El Barrio—wished to establish an institution that would reflect and preserve their culture. Thus, El Museo's profound links to the Latin American passion to remember fused naturally with contemporary artists' impulse to reclaim their history. This fusion provided the perfect ground in which the original idea for the exhibition could take root while celebrating El Museo's own twenty-five year history.

Reclaiming History is the first of a three-part twenty-fifth anniversary exhibition that presents dialogues between contemporary artists and El Museo's permanent collection. The dialogues engage three themes: reclaiming history, recovering popular culture, and reaffirming spirituality. Throughout 1994, one hundred artists will be invited to select a work from the museum's permanent collection and create a dialogue between it and a work of their own. The two works will be shown side by side, with a statement by the artist describing the selection process. This continuing dialogue between contemporary artists and El Museo's collection will both elucidate the museum's past and reveal the historical sensibility of contemporary artists who transform that past into the present.

Strong affinities emerge in the dialogue elicited by *Reclaiming History*. One tendency shared by many artists is a sense of history where present, past and future converge. The past, never static, is but one point in the dynamic cycle beautifully described in T.S. Eliot's lines:

Time present and time past
are both present in time future,
and time future contained in time past.⁴

This cyclical sense of history contributes to the extraordinary persistence and continuity of cultural roots among these artists. It makes possible the whimsical dialogue between the zoomorphic

creatures in Francisco Alvarado Juarez' installation and those that animate the **adornos** of Taíno pre-Columbian vessels. It also transforms the young couple in Charles Biasiny Rivera's photographic **retablo** into a contemporary Taíno couple and enables Rolando Briseño's Aztec lords to sit in front of a TV. Briseño explains his transposition: "We are the same people today as yesterday, 5000 years ago."⁵ Fernando Salicrup, too, transplants his Taíno natives to an urban jungle he knows well. Wrenched from their natural habitat, walled into a graffitied prison, they still retain, in his words, "the restless desire to be free." Perhaps this same desire, in Leandro Katz' poetic fantasy, animates El Museo's Mexican masks to make their way to the Conservatory Garden in a marvelous dance honoring their Honduran elders, the Lords of Copán.

A non-linear sense of history also accounts for the importance of myth and legend for some artists. Marcos Dimas, addressing a work by Jorge Soto, a fellow artist at **Taller Boricua**⁶, recreates the myth of Arawanilí, who liberated his people from colonial oppression through knowledge. Nitza Tufiño, also reconstructs fragments of a mythic world of hybrid gods at the juncture of two cultures, the African and the Christian. Judite Dos Santos recreates a ceremonial boat-shaped vessel that protects "human commonalities" in the passage through life: womb, nest, coffin.

The endurance of cultural roots among these artists can often be related to what Nestor Otero calls "internal reflective...geographies (that) deal with identity and process." For Puerto Ricans like Otero, this internal sense of self is fragmented by multiple displacements at home and abroad: colonization under Spain and the U.S, and the massive migration to the U.S. since the 1920s. This sense of an internal geography is also at the core of Paul Sierra's moving work, which records the isolation and emotional uprooting of his father, a Cuban exile who, "with the passage of time...becomes a stranger even to his own land of birth."

Many artists approached the exhibition's dialogue by selecting works that enabled them to address specific issues and events. Not surprisingly, several Puerto Rican artists alluded to the conflicted, colonializing history between Puerto Rico and the U.S. Lillian Mulero and Juan Sánchez, for instance, chose issues of Pa'lante newspapers⁷ from 1969, the year El Museo was founded. Recapturing the spirit of that time, Mulero commemorates Lolita Lebrón by recreating her prison cell. As a call to action, Juan Sánchez designs a new flag for an independent Puerto Rico. Through self-portraiture, Angel Rodríguez Díaz paints a powerful metaphor of Puerto Rico, bound and gagged by its colonial status, even as it supposedly confronts free choice during a recent plebiscite. Robert Coane's crucifixion commemorates Martín Pérez, who died a brutal, violent death while in police custody in 1974. Coane expands the figure's frame of reference, inserting him in the endless roster of victims of bloody conflicts in Central and South America, inten-

sified and prolonged by North American intervention.

In widening circles, artists in the exhibition expand the geographic references in their works. Freddy Rodríguez' painting remembers the millions of anonymous sugarcane workers in the Caribbean who provide grist for the mill of capitalist economies. Luis Flores' installation alludes to the tragedy of famine throughout the four corners of the world. Josely Carvalho's poignant installation confronts the tragedy and pain that her unflinching journal of war gathers as she continues to document death and bloody conflict from country to country.

Through visual language that alludes to Latin America as a wounded, vulnerable, transparent body, Catalina Parra reminds us of its ancient history before its so-called discovery in 1492. Jorge Rodríguez' remarkable sculpture, pinpoints that date as the beginning of the "cultural reversal of America". It invites us to play the role of the "discoverer" at the helm of the galleon Santa María, yet forces us to consider its devastating consequences. Raphael Montañez Ortiz's⁸ installation urges us to "Dig into the earth of our heritage and find its preciousness." The work mourns "our destroyed heritage", yet the ritual reenactment of the original violating act transforms it into a healing, redeeming action, salvaged through memory. Similarly, Raúl Farco juxtaposes violence and healing through his *Half Angel's* dialogue with a work by Papo Colo. Proposing violence and spirituality as cyclical, motor forces of history, Farco offers a cosmic framework for what Díaz Quiñones, writing about Puerto Rico, has referred to as "the great absence"⁹ in the historical discourse.

Many participating artists chose and created works that allowed them to comment on historical constructions of power. Frank Gimpaya's work ponders conflict between the sexes while Kukuli Velarde's considers women's roles as keepers of tradition in Latin American countries. Jorge Tacla's powerful image personalizes the suffering of those oppressed and displaced by abuses of power, while Paul Sierra's focuses on the dispossessed exile.

The works or statements of another group of artists brought up fascinating questions about relations of power between the artist and the museum and its exhibition practices. Some works represent or comment, directly or indirectly, on the power of the artist as cultural activist [Sánchez, Rodríguez Díaz, Tufiño]; as educator [Dimas, Jorge Rodríguez]; as shaman [Montañez Ortiz]; or as mediator/subverter [Camnitzer] of traditional meanings. Several artists—José Morales, Gillian Wainwright, Luis Flores—expressed concern, within the exhibition's guidelines, about retaining the intrinsic mystery of the work of art and its completion through relation to the viewer. Michael Lebrón's and Nestor Otero's works and statements question traditional exhibition practices and offer alternatives. Leandro Katz's whimsical musings about the secret life of El Museo's masks captures the age-old tension between nature and

culture, the inevitable decontextualization of the work of art in a museum setting.

The focus of all three parts of El Museo's twenty-fifth anniversary exhibition is on the artists' voice. Our intention was to let that voice be heard without mediation or interference, particularly when we found it challenging or puzzling. Even if only the first part is completed, it is clear that the exhibition will accomplish what we at El Museo hoped it would—help us see our collection in a new light. In this context, Sophie Rivera asks a key question for El Museo's future: "How will the younger generation of Latino artists deal with their heritage?"

The exhibition also prompted us to ask hard questions of ourselves, as artists asked them of us. Liliana Porter reminds us of our community roots and Nitza Tufiño asks "Where are we going"? As we face the twenty-first century, we hope to continue to approach Uruguayan writer Eduardo Galeano's inspiring vision of culture:

By culture we understood the creation of a place of common discovery among people....We wanted to talk with people, to give them once again their voice: culture is communication or it is nothing.¹⁰

Susana Torruella Leval
Chief Curator
New York City
March, 1994

¹Poem read at the inauguration of William Jefferson Clinton as President of the United States, 20 January, 1994.

²The concept arose out of the period of research in preparation of "Recapturing History: The (Un) Official Story in Contemporary Latin American Art," paper presented at the College Art Association Conference, New York, 2/15/90.

³Arcadio Díaz Quiñones, "La vida inclemente," in *La memoria rota*, (Puerto Rico: Ediciones Huracán, Inc., 1993), p.66. My translation of original Spanish text.

⁴T.S. Eliot, "Four Quartets," *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* (New York: Harcourt Brace and Company, 1952), p.117.

⁵This and all further quotes from artists in the exhibition are taken from their written statements about their work, which form the main text of this catalogue.

⁶Founded in 1970, Taller Boricua's guiding aesthetic principle was "back to roots," which meant, in its early years, a rediscovery of the Tainos, pre-Columbian inhabitants of Puerto Rico. Taller [Puerto Rican Workshop/Taller Alma Boricua], was conceived as a center for community art education and exchange of ideas among cultural and political workers. It continues to play an active role in the advocacy of artists' rights, led by co-directors Marcos Dimas and Fernando Salicrup.

⁷Organ of the Puerto Rican Young Lords Party, which began publication in New York City in 1969.

⁸Raphael Montañez Ortiz was the first director of El Museo del Barrio. He founded it, in his words, because the "cultural disenfranchisement I experience as a Puerto Rican has prompted me to seek a practical alternative to the orthodox museum...To afford me and others the opportunity to establish living connections with my own culture, I founded El Museo del Barrio...

⁹Díaz Quiñones, op.cit, p.27. In Spanish, "La violencia era la gran ausente del discurso histórico." In this wonderful essay that recounts the politically motivated omissions of his university education in the Puerto Rico of the sixties, Díaz Quiñones names several key "absences" from the historical discourse: violence, spirituality, racial prejudice, and the migration to the U.S.

¹⁰Translation by Wendy Gimbel of lines from Eduardo Galeano, *Días y Noches de Amor y de Guerra*, (Madrid: Alianza Editorial, 1978), p.165.

EL RESCATE DE LA HISTORIA

La historia, aunque dolorosa, no se puede borrar; pero si se la enfrenta con valor, no hay que repetirla...¹

Estas líneas tomadas de "On the Pulse of Morning," de Maya Angelou, captan la semilla de esperanza que la poeta ofrece mientras narra la historia contradictoria del extraordinario experimento que sigue dando forma a este país. Estas líneas también reflejan la fuerza generadora que está detrás de las obras de esta exhibición que celebra el vigésimo quinto aniversario de El Museo del Barrio. La exhibición convoca a artistas contemporáneos de ascendencia latinoamericana a seleccionar una obra de la colección permanente de El Museo para crear un diálogo entre ésta y su propia obra en torno al tema del rescate de la historia.

La idea de esta exposición surgió hace cinco años.² Me conmovió la fuerza y el espíritu que emana de la obra creada por los artistas latinoamericanos, y el empeño que tienen de recordar y recuperar su pasado. Este impulso asume un sentido de libertad e imaginación para comprender la historia como una entidad viva y dinámica, y el arte como un medio para transmitirla. Para estos artistas la memoria histórica restituye una identidad amenazada por el olvido y por la distorsión de la historia del pasado y del presente. La misma esboza una presencia que ha sido marginada por la historia "oficial" y ayuda a articular una forma de resistencia cultural. Al repensar, incluso al hacer una revisión de su pasado latinoamericano, estos artistas lo sitúan dentro de un nuevo contexto que modifica la percepción que hemos tenido de éste.

La tendencia post-modernista de cuestionar y de revisar ha dejado una profunda impresión en la producción artística de las últimas dos décadas. Les ha dado la libertad a los artistas contemporáneos para afrontar los complejos asuntos históricos en torno al género, las relaciones raciales, la violencia y la sexualidad, que habían sido antes eludidos. La inclinación hacia lo post-moderno, condujo inevitablemente hacia perspectivas históricas y puntos de vista revisionistas en conflicto. El historiador cultural Arcadio Díaz Quiñones, al escribir sobre Puerto Rico a principios de los años '70, describe el alcance de un fenómeno internacional pertinente a este momento:

La vida fue inclemente: el proceso de descolonización de los años sesenta, las repercusiones del movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos..., la Revolución cubana, y los conflictos generados por la guerra de Vietnam...despertó una nueva y voraz pasión por un pasado más complejo, y construyó otras reglas y otros espacios de validación intelectual y política. La historia—ya a principios de los años setenta—era de nuevo un campo de debate: tenía que construir otros lugares, y entablar una lucha por nuevas significaciones...La reconstrucción de tradiciones era de nuevo...una zona de polémicas, enfrentamientos, y nuevas intransigencia...El pasado—y el futuro—exigían nuevas exploraciones.

Esta exhibición documenta algunas de esas "nuevas exploraciones" por artistas contemporáneos de ascendencia latinoamericana. En el contexto bicultural precipitado por la voluntaria o forzada emigración a los Estados Unidos, estos artistas redescubren su cultura nativa a contrapelo de la cultura disímil que los abruma. La reverencia que tienen los latinoamericanos por el pasado les permite apoyarse sobre terreno firme. El pasado histórico es una reserva abundante de la cual se puede extraer con toda libertad y de manera crítica, ya sea con sentido del humor o en forma subversiva, mientras luchan para mantener un sentido de la identidad dentro de un mundo frágil, recién construido. Llevando consigo internas geografías, se ven obligados a negociar entre un antiguo sentido de sí mismos, y la nueva libertad para reinventarse que este país promete.

Desde su fundación en el 1969, El Museo del Barrio ha funcionado como el custodio de la memoria de la comunidad latinoamericana que se resiste a olvidar su pasado. Sus fundadores—artistas puertorriqueños, educadores, activistas de la comunidad y padres de familia del Barrio hispano al Este de Harlem—deseaban establecer una institución que reflejara y preservara su cultura. Por lo tanto, los lazos estrechos que unen a el Museo con esa pasión latinoamericana de mantener vivo el recuerdo, se fundió con naturalidad con el impulso de los artistas latinoamericanos de rescatar su historia. Esta función proporcionó el terreno perfecto donde la idea original de la exhibición podía encontrar arraigo, a la par que celebraba los veinticinco años de la historia de El Museo.

El Rescate de la Historia es la primera de una exhibición en tres partes que celebra el vigésimo quinto aniversario, y presenta un diálogo entre los artistas contemporáneos y la colección permanente de El Museo. El diálogo comprende tres temas: el rescate de la historia, la recuperación de la cultura popular, y la reafirmación de la espiritualidad. Durante el año 1994, serán invitados cien artistas para que seleccionen una obra de la colección permanente de El Museo y se den la tarea de crear un diálogo entre ésta y una obra suya. Ambas piezas serán expuestas una junto a la otra, con un enunciado del artista que describa el proceso de selección utilizado. Este continuo dialogar entre los artistas contemporáneos y la colección del Museo, contribuirá igualmente a dilucidar la obra anterior de El Museo y servirá para revelar la sensibilidad de los artistas contemporáneos ante la historia quienes transforman el pasado en el presente.

Unas profundas afinidades emergen en el diálogo que evoca **El Rescate de la Historia**. Una tendencia compartida entre muchos artistas es un sentido de la historia donde el presente, el pasado y el futuro convergen. El pasado, que nunca es estático, no es sino

una referencia en el círculo dinámico bellamente descrito en estas líneas de T.S. Eliot:

El tiempo presente y el tiempo pasado
ambos están presentes en el tiempo futuro,
y el tiempo futuro contenido en el pasado.⁴

Este sentido cíclico de la historia, contribuye a la extraordinaria persistencia y continuidad de las raíces culturales entre estos artistas. Esto hace posible el diálogo caprichoso entre criaturas zoomórficas en la ambientación de Francisco Alvarado Juárez y los que animan los adornos en las vasijas taínas precolombinas. También transforma a la joven pareja en el **retablo** fotográfico de Charles Biasiny Rivera en una pareja taína contemporánea, y les permite a los nobles aztecas sentarse frente a un televisor. Briseño esclarece su transposición: “Somos la misma gente hoy al igual que ayer, hace 5,000 años.”⁵ Fernando Salicrup, también transplanta a sus nativos taínos a una jungla urbana que él conoce muy bien. Arrancados de su habitat natural, prisioneros tras murallas con grafito, aún sostienen, en sus propias palabras, “el deseo impaciente de ser libres.” Quizás, este mismo deseo, manifiesto en la fantasía poética de Leandro Katz, anima a las máscaras mexicanas del Museo, a abrirse paso a través del Jardín del Conservatorio en una danza maravillosa para rendirles honores a los ancianos hondureños, los Señores de Copán.

Un sentido histórico no lineal, también explica la importancia que tiene el mito y la leyenda para algunos artistas. Marcos Dimas, cuando se remite a una obra de Jorge Soto, un compañero artista del Taller Boricua⁶, recrea el mito de Arawanilí, quien liberó a su pueblo de la opresión colonial mediante el conocimiento. Nitza Tufiño, también reconstruye fragmentos de un mundo mítico de dioses híbridos ante la disyuntiva de dos culturas, la africana y la cristiana. Judite Dos Santos recrea una vasija ceremonial en forma de bote, que protege “la humanidad compartida” en el trayecto por la vida: el vientre, el nido, el ataúd.

La tenacidad de las raíces culturales entre estos artistas puede a menudo relacionarse con lo que Néstor Otero llama “geografías internas reflexivas que se ocupan de los procesos de la identidad.” Para los puertorriqueños como Otero, esta interna conciencia del ser está fragmentada por los múltiples desplazamientos en la tierra natal y en el extranjero: la colonización bajo España y los Estados Unidos, y la masiva emigración hacia los Estados Unidos desde 1920. Esta conciencia de una interna geografía está también al centro de la conmovedora obra de Paul Sierra, que da testimonio del estado de desolación y desarraigo emocional de su padre, un cubano exilado quien, “con el paso del tiempo...se convierte hasta en un extranjero en su propia tierra.”

Muchos artistas abordaron lo del diálogo en la exhibición, seleccionando obras que les permitieran remitirse a asuntos y eventos específicos. No fue una sorpresa el que muchos artistas puertorriqueños hicieran alusión a la historia conflictiva de las relaciones

coloniales entre Puerto Rico y los Estados Unidos. Lillian Mulero y Juan Sánchez, por ejemplo, seleccionaron eventos de varios números del periódico *Pa'lante*⁷ del 1969, el año en el que fue fundado El Museo. Volviendo a captar el espíritu de aquella época, Mulero evoca a Lolita Lebrón al recrear su celda en la prisión. Como un llamado a la acción, Juan Sánchez diseña una nueva bandera para un Puerto Rico independiente. Valiéndose de su autorretrato, Angel Rodríguez Díaz pinta una poderosa metáfora de un Puerto Rico encadenado y amordazado por su situación colonial, no obstante éste tuvo supuestamente la opción de escoger con libertad en un reciente plebiscito. Robert Coane en su crucifixión recuerda a Martín Pérez, quien tuvo una muerte brutal y violenta mientras estaba bajo arresto policíaco en 1974. Coane extiende el marco de referencia de esta figura, insertándolo en la lista interminable de víctimas de los sangrientos conflictos en Centro y Suramérica, que se han intensificado y prolongado por la intervención norteamericana.

Como los círculos que se difunden, los artistas en esta exposición expanden las referencia geográficas en sus obras. La obra de Freddy Rodríguez, recuerda a los millones de trabajadores anónimos de la caña de azúcar en el Caribe, quienes proporcionan el alimento para los molinos de las economías capitalistas. La ambientación creada por Luis Flores alude a la tragedia del hambre que se extiende por todos los confines de la tierra. La conmovedora ambientación de Josely Carvalho, afronta la tragedia y el dolor que su resuelto diario de la guerra reúne mientras ella va documentando la muerte y las sangrientas conflagraciones de país en país.

Por medio del lenguaje visual que hace referencia a la América Latina como un cuerpo herido, vulnerable y transparente, Catalina Parra nos trae a la memoria su antigua historia antes del supuesto “descubrimiento” en 1492. Jorge Rodríguez, en su extraordinaria obra, apunta hacia esa fecha como el comienzo del “descalabro cultural de América.” Esta nos invita a hacer el papel del “descubridor” al timón del galeón Santa María, mientras nos fuerza a considerar los devastadores efectos de este hecho. Rafael Montañez Ortiz⁸ nos urge con su ambientación a “Ahondar en la herencia de nuestra tierra y encontrar su hermosura.” El trabajo lamenta “nuestra herencia destruída,” mientras que el ritual reconstruye el acto original de la violación, y a su vez lo transforma en una acción redentora, salvada por medio de la memoria. De manera similar, Raúl Farco yuxtapone la violencia y la curación en su obra *Mitad Angel* en un diálogo con una obra de Papo Colo. Al proponer la violencia y la espiritualidad como las fuerzas motoras cíclicas de la historia, Farco ofrece un marco de referencia cósmico a lo que Díaz Quiñones, al escribir sobre Puerto Rico, ha hecho referencia como “la gran ausente”⁹ en el discurso histórico.

Muchos artistas participantes seleccionaron y crearon obras que les permitieran hacer un comentario sobre la formación de las

relaciones de poder. El trabajo de Frank Gimpaya pondera el conflicto entre los sexos mientras que Kukulí Velarde considera el papel de la mujer como la mantenedora de la tradición en los países de América Latina. La poderosa imagen de Jorge Tacla personifica el sufrimiento de los oprimidos y de los desplazados por los abusos del poder, mientras que Paul Sierra enfoca en el destierro desposeído.

Los trabajos o pronunciamientos de otro grupo de artistas trajeron a colación el fascinante tema sobre las relaciones de poder entre el artista y el museo y la práctica o criterio para las exhibiciones. Algunas representan o comentan, directa o indirectamente, sobre el poder del artista como activista cultural [Sánchez, Rodríguez Díaz, Tufiño]; como educador [Dimas, Jorge Rodríguez]; como shamán [Montañez Ortiz]; o como mediador/subversivo [Camnitzer] de los significados tradicionales. Varios artistas—José Morales, Gillian Wainwright, Luis Flores—expresaron su preocupación, dentro de las directrices de la exposición, sobre la retención del misterio intrínseco de la obra de arte y su fin último al entrar en relación con el espectador. Las obras y enunciados de Michael Lebrón y de Néstor Otero, ponen en tela de juicio la práctica de hacer exhibiciones de un modo tradicional al ofrecer alternativas. Las meditaciones fantásticas de Leandro Katz sobre la vida secreta de las máscaras de El Museo, captan la vieja tensión entre la naturaleza y la cultura, el hecho inevitable de que una obra de arte está fuera de contexto con el ámbito de un museo.

El enfoque general de los tres segmentos de la exhibición del vigésimo quinto aniversario de El Museo, está puesto en la expresión del artista. Nuestra intención fue la de permitir que esa voz pudiera ser oída sin mediación o interferencia, particularmente cuando la encontramos retadora o enigmática. Si aún sólo llegamos a completar la primera parte, está claro que la exhibición logra lo que nosotros en El Museo esperábamos que lograra—ayudarnos a ver nuestra colección bajo una nueva luz. Es en este contexto que Sophie Rivera hace una pregunta clave respecto al futuro de El Museo: “¿Cómo bregará la nueva generación de artistas latinos con su herencia cultural?”

La exhibición también nos forzó a hacernos las preguntas decisivas, a la par que los artistas nos cuestionaban. Liliána Porter nos recuerda que nuestras raíces están en la comunidad y Nitza Tufiño inquiriere “¿A dónde vamos?” Mientras encaramos el siglo veintiuno, esperamos seguir la pauta del escritor uruguayo Eduardo Galeano en su inspiradora visión de la cultura:

Entendíamos por cultura la
creación de cualquier espacio
de encuentro entre los hombres...
Queríamos conversar con la gente,
devolverle la palabra: la cultura
es comunicación o no es nada.¹⁰

Susana Torruella Leval
Curadora Principal
Ciudad de Nueva York
marzo de 1994

¹Poema leído en la inauguración de William Jefferson Clinton como Presidente de los Estados Unidos, el 20 de enero, de 1994.

²El concepto surgió durante la etapa de investigación para la preparación del ensayo “Recapturing History: The (Un) Official Story in Contemporary Latin American Art,” presentado en el College Art Association, New York, 2/15/90.

³Arcadio Díaz Quiñones, “La vida inclemente,” en *La memoria rota*, (Puerto Rico: Ediciones Huracán, Inc., 1993) p. 66.

⁴T.S. Eliot, “Four Quartets,” *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* (New York: Harcourt Brace and Company, 1952), p. 117.

⁵Ésta y las citas subsiguientes de los artistas en la exhibición están tomadas de las manifestaciones sobre su trabajo, que constituyen el texto principal de este catálogo.

⁶Fundado en el 1970, El Taller Boricua se guió por los principios estéticos del “retorno a las raíces,” lo cual significó en sus primeros años, un redescubrimiento de los taínos, los habitantes pre-colombinos de Puerto Rico. Taller [Puerto Rican Workshop/Taller Alma Boricua], fue concebido como un centro de arte educativo para la comunidad y como lugar de intercambio de ideas entre trabajadores de la cultura y de la política. Este continúa en su papel de defensor de los derechos de los artistas, co-dirigido por Marcos Dimas y Fernando Salicrup.

⁷Órgano del Puerto Rican Young Lords Party, el cual se comenzó a publicar en la ciudad de Nueva York, en el 1969.

⁸Rafael Montañez Ortiz fue el primer director del Museo del Barrio. Lo fundó, según sus palabras, porque “el despojo del derecho a mi cultura que sufro como puertorriqueño me ha movido a buscar una alternativa práctica a la ortodoxia del museo...Que me proporcione a mí y a los otros la oportunidad de establecer una conexión vivencial con mi propia cultura, yo fundé El Museo del Barrio...”

⁹Díaz Quiñones, op.cit, p. 27. “La violencia era la gran ausente del discurso histórico.” En este maravilloso ensayo que recuenta las omisiones políticamente motivadas de su educación universitaria en el Puerto Rico de los sesenta, Díaz Quiñones señala varias “ausencias” claves del discurso histórico: la violencia, la espiritualidad, el prejuicio racial, y la emigración hacia los Estados Unidos.

¹⁰Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, (Madrid: Alianza Editorial, 1978), p. 165.

FRANCISCO ALVARADO JUAREZ responding to PRE-COLUMBIAN ART

I am interested in how elements of the past resurface themselves into creations of today.

My installation contains strong visual icons borrowed loosely from pre-Columbian and European art. In the process of reclaiming these images, I mesh them with contemporary ideas and materials. Subsequently, they are transformed and modernized, capturing their essence in my own style and media.

When the demons and icons of yesterday are introduced into a room filled with mundane brown paper bags, a newly discovered organic environment is realized. This unique reality becomes possible when there exists a mutually dependent relationship between past and present. It is the culmination of such a relationship that informs us of the timeless and universal language of art. This language has the power to vitalize the present and future. As such, today's artist is forever indebted to the art and artists of the past.

EAJ.



Francisco Alvarado Juarez, Detail from the installation, *Untitled (Sin título)*, total floor space app. 84 x 84 inches.



Taíno pre-Columbian Adornos from the Dominican Republic (Adornos precolombinos de los Taínos de la República Dominicana).

Me interesa cómo los elementos del pasado resurgen en las creaciones del presente.

La ambientación contiene íconos que tienen tremenda fuerza visual, tomados prestados al azar del arte precolombino y europeo. Durante el proceso de recuperar estas imágenes, las entretrejo junto a las ideas y materiales contemporáneos. Por lo tanto se transforman y se modernizan, al capturar su esencia en mi propio estilo y medio artístico.

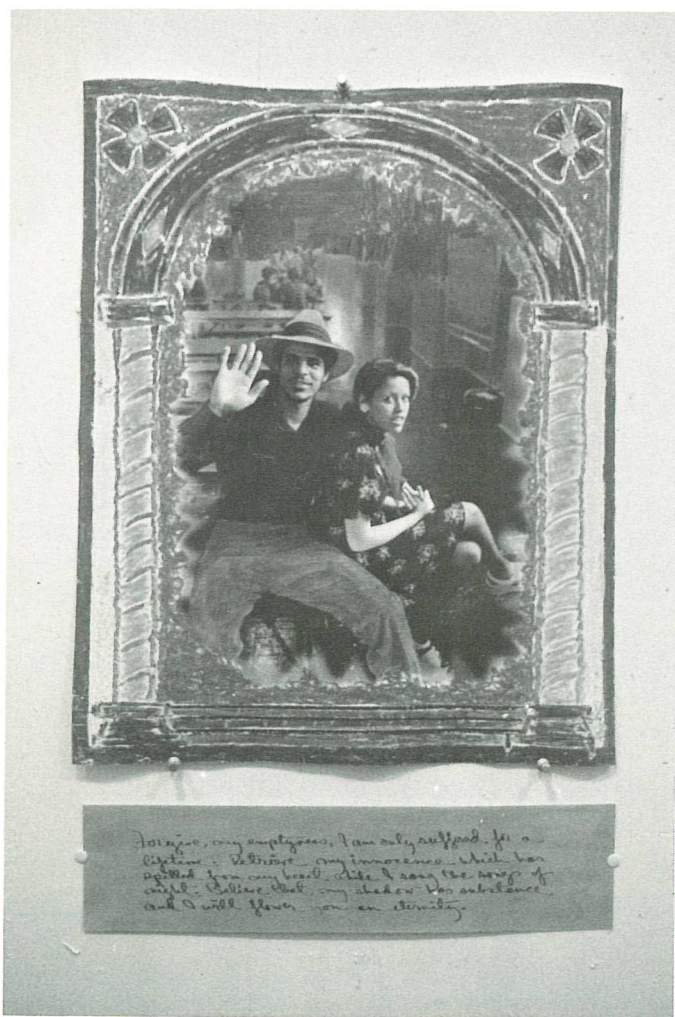
Cuando los demonios e íconos del pasado se colocan en una sala repleta de bolsas de papel de estraza un recién descubierto mundo orgánico cobra forma. Esta realidad particular se hace posible cuando existe una relación de mutua dependencia entre el pasado y el presente. Es la culminación de tal relación la que nos informa sobre la cualidad atemporal y universal del lenguaje artístico. Dicho lenguaje tiene el poder de revitalizar el presente y el futuro. De tal modo, el artista contemporáneo, tiene una deuda eterna con el arte y los artistas del pasado.

EAJ.

CHARLES BIASINY RIVERA responding to NITZA TUFIÑO

I knew immediately when I saw Nitza Tufiño's painting of *Pareja Taína*, that my own photo based, mixed media piece from the *Love Poems* series was related by time and purpose. I saw at once our eternal journey that has, for centuries, guided our path. What an incredible passage it has been, from that tiny magic island of Puerto Rico that sings to you at night with the voice of *el coquí* to the savagery of modern life here on an even smaller island where the only night voices are those of demons. Regardless, we are entering a new century with even stronger minds and hearts and a population of brave artists who have weathered repeated aggression against their souls. *Love Poems* speaks to that strength; it celebrates our victory over those forces that would have denied our capacity to hear the songs of *el coquí*.

C.B.R.



Charles Biasiny Rivera, *We are the Beginning of Our Love (Somos el comienzo de nuestro amor)*, 1993.
Photo-based mixed-media with text, 34 x 26 inches. From the series *Love Poems*.



Nitza Tufiño, *Pareja Taína (Taíno Couple)*, 1972.
Acrylic, charcoal, pastel and polyurethane on masonite,
48 x 28 inches.

Cuando vi la pintura *Pareja Taína*, de Nitza Tufiño, supe inmediatamente que mi fotografía, basada en una obra en medio mixto de la serie de los *Poemas de amor*, estaba relacionada por el tiempo y la intención, con su obra. Observé de momento el eterno viaje que ha sido el guía en nuestro camino. Qué pasaje tan increíble ha sido éste, desde la pequeña isla mágica de Puerto Rico, que te canta en la noche con la voz del coquí, hasta la salvaje vida moderna aquí en una isla más pequeña aún donde las únicas voces nocturnas son las de los demonios. A pesar de esto, nos encontramos en los albores de un nuevo siglo, con una mentalidad y un corazón más sólidos, y una población de valientes artistas que han sabido superar la constante agresión a sus espíritus. *Poemas de amor* habla de esa fortaleza; celebra nuestra victoria sobre esas fuerzas que nos hubieran negado nuestra capacidad para oír el canto del coquí.

C.B.R.

ROLANDO BRISEÑO responding to PRE-COLUMBIAN ART

I have selected a pre-Columbian pestle from the Dominican Republic that is in El Museo's Collection to demonstrate a relationship between past and present. *Chicken Mole*, 1992 emphasizes this relationship even in the title: chicken being from Europe and *mole* being from Mexico. This piece is also painted on a plastic tablecloth, a product of contemporary industry. Included in the iconography is a chicken in dark color which represents one of the hundreds of sauces made in the *molcajate*, a pre-Columbian pestle and mortar. The *molcajate* was first used around 3000 B.C. in Veracruz and is still in use today. I was raised in a household where the *molcajate* was used regularly. Some form of the *molcajate*, or *pilón* is used throughout Meso-America and the Caribbean.

Other iconography in the painting includes three tomatoes, the pre-conquest fruit called *tomatl* in Nahuatl, which forms the symbol for a primary structure, the proton. The remote control commands the T.V. with ancient Mayan glyphs while circling bananas reflect the passing of time, and in their center, eternity. The Indian headresses become intermingled with the T.V. antenna to communicate that our ancient past is as inescapable as life's basic structures, and is definitely relevant to contemporary quotidian life. The faces of the two Mayan Indians intermingle on T.V. and reverberate with the consciousness that we are the same people today as yesterday, 5000 years ago.

R.B.



A Carved Stone Pestle (Mano de mortero), ca. 1000-1500 A.D., app. height 5¼ inches, and A Carved Stone Grater (Mortero), ca. 1200-1500 A.D., app. height 16 inches.



Rolando Briseño, *Chicken Mole*, 1992. Enamel on plastic tablecloth, 50 x 70 inches.

He seleccionado un pilón precolombino de la República Dominicana entre la colección de El Museo, para demostrar la relación entre el pasado y el presente. *Chicken mole* 1992, pone énfasis en esta relación, sobre todo en el título: el pollo, que vino de Europa, y el mole que se origina en México.

Esta pieza está pintada además sobre un mantel de plástico, un producto industrial contemporáneo. Incluido en la iconografía aparece un pollo en un color oscuro, que representa una de las cientos de salsas hechas en el molcajate, un pilón o mortero precolombino. El molcajate se comenzó a usar en Veracruz del 3,000 años antes de Cristo, y todavía está en uso. Un tipo de molcajate o pilón se usa a través de meso-América y el Caribe.

Otra iconografía de la pintura incluye tres tomates, la fruta de la pre-conquista llamada *tomatl* en lengua nahuatl, que compone la simbología para una estructura primaria, el protón. El telecontrol lanza una señal a la televisión para que aparezcan antiguos glifos mayas, mientras los guineos que van circulando reflejan el paso del tiempo, y en su centro, la eternidad.

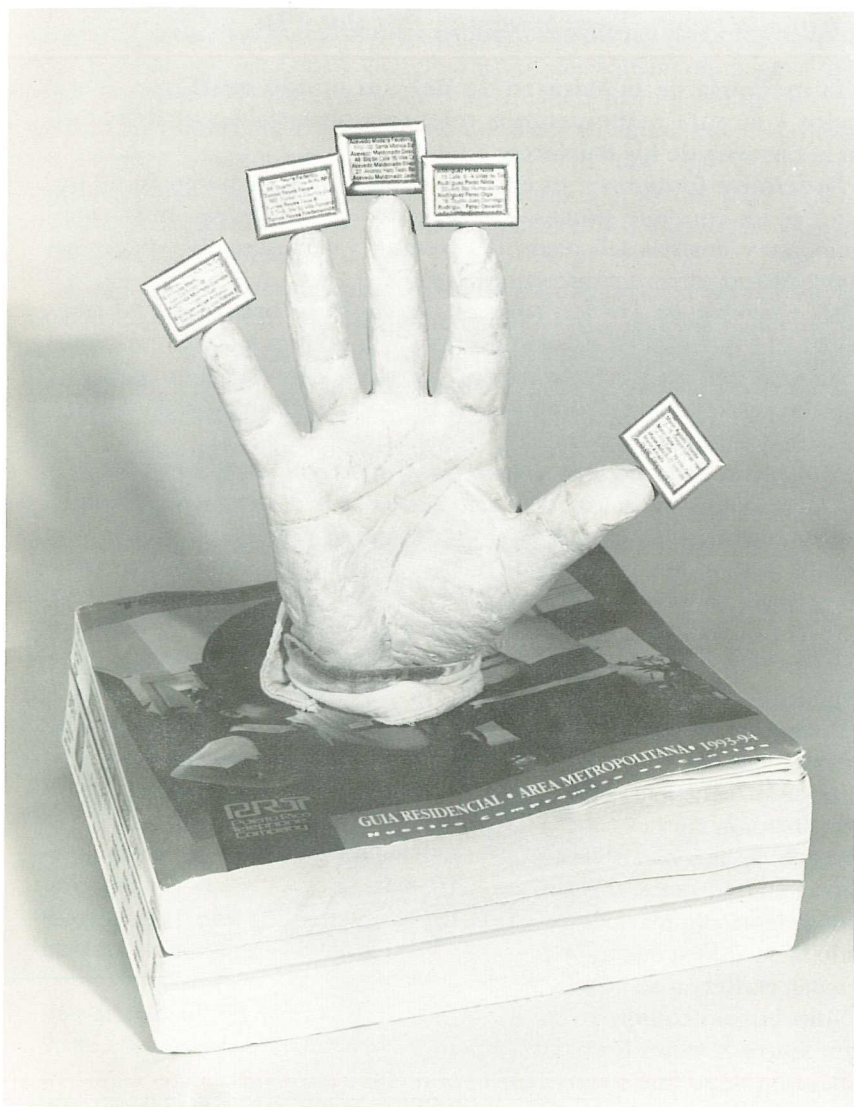
Los tocados indígenas entrelazan con la antena del televisor para comunicarnos que nuestro pasado ancestral es ineludible, así como las estructuras básicas de la vida que son definitivamente pertinentes a la vida cotidiana. Los rostros de los dos indios mayas, se entremezclan en la televisión y repercuten en la conciencia, al establecer que somos la misma gente, hoy como ayer, hace 5,000 años.

R.B.

LUIS CAMNITZER responding to NORBERTO CERDEÑO

The Powerful Hand can be seen as a political symbol—The *santero*, apparently bending under colonizing pressure, uses his own hand and thus reasserts his power. I wanted to take this one step further. The holiness of what originally is the family of Christ, now extends to a random set of names taken from the phone book of Puerto Rico.

L.C.



Luis Camnitzer, *La mano todopoderosa* (*The All-Powerful Hand*), 1994. Gesso sculpture with mixed-media, app. height 12 inches.



Norberto Cerdeño, *La mano poderosa* (*The Powerful Hand*), ca. 1950. Carved, painted and nailed wood, app. height 11¼ inches.

La Mano Poderosa puede interpretarse como un símbolo político. El *santero*, aparentemente inclinado por el peso del sistema colonial, utiliza su propia mano para de ese modo reafirmar su poder.

Yo deseaba llevar este proceso un paso adelante. La santidad que emana de la Sagrada Familia, se extiende ahora sobre un puñado de nombres tomados al azar de la Guía Telefónica de Puerto Rico.

L.C.

JOSELY CARVALHO responding to ROBERT COANE

It's Still Time to Mourn: Día Mater III

In Memory of the Hebron Massacre when Forty Muslims were killed inside the mosque at the Cave of the Patriarchs during the holy Ramadan period.

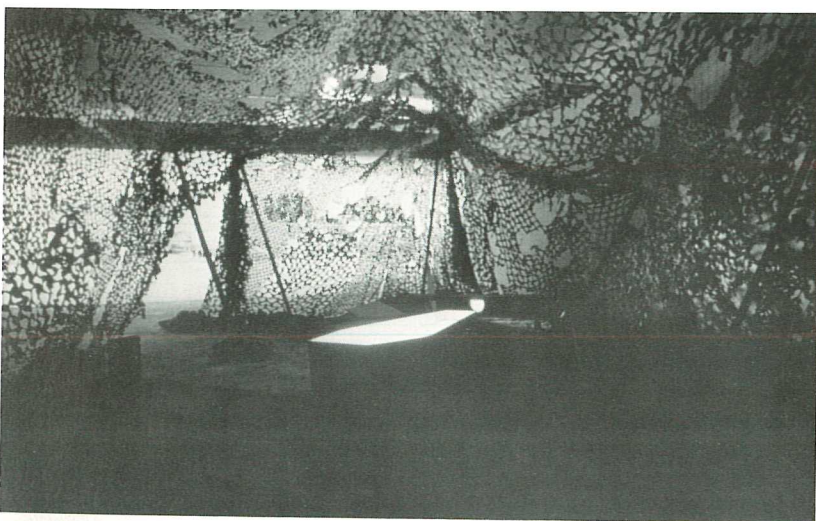
Diary of Images, the name I give to the body of my work, is an ongoing process recording events, ideas, issues, memories and fantasies from the past, present and future. This diary is shaped by interconnected chapters.

My Body is My Country, an early chapter of my work (1989-1991) acted as a political response to my own cultural separation and struggles to preserve my cultural identity in this country. It shaped the ground for new works which also examine the extermination of "other" cultures by other cultures.

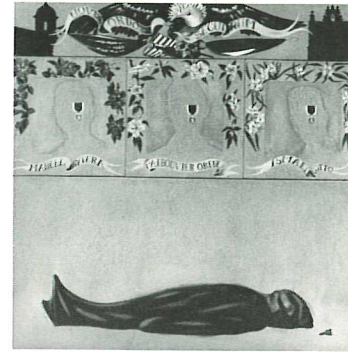
The following chapter, *It's Still Time to Mourn*, (1991-93) was my response to the Persian Gulf War. It was directly inspired by the stories, the video and photographic images proliferated by the mass media. At that time, we sat and watched, day after day, through a glass box, a Theater of War, in its most antiseptic form. We saw no blood, no agony, no death. We only saw the glare of the "Fireworks" falling over Baghdad—the camouflage of war—the censorship of pain. This chapter consisted of four installations and a book during a mourning period of two years. Today, I see the need to re-extend the period of mourning. In the last year, we have seen the eradication of the long history of mingling cultures in the Balkans. We have forgotten the devastation that men, women and children continue to suffer in the aftermath of the war in Iraq. We have ignored the slow elimination of the Shiites in Southern Iraq. We have disregarded the need of the Palestinians to have a territory to shield their culture.

It's Still Time to Mourn: Día Mater III includes Robert Coane's painting *On Mistaken Sands*, a work I chose from El Museo del Barrio's collection which also condemns the Persian Gulf War. Both this painting and my own installation recreate a sanctuary in which to remember all the men, women and children victims of the absurdity of wars.

J.C.



Josely Carvalho, Detail from the installation, *It's Still Time to Mourn: Día Mater III (Aún queda tiempo para lamentar: Día Mater III)*, 1991-4.



Robert Coane, [Detail] *Sobre Arenas Equivocadas (On Mistaken Sands)*, 1991. Oil and sand on canvas, 90 x 60 inches.

Aún queda tiempo para lamentar: Día Mater III

A la memoria de la Masacre de Hebrón donde murieron asesinados cuarenta mahometanos mientras observaban el Ramadán en la Caverna de los Patriarcas.

Diario de Imágenes, es el nombre que le doy al cuerpo de mi trabajo; es un continuo proceso de registrar eventos, ideas, problemas, memorias y fantasías del pasado, del presente y del futuro. Este diario está moldeado por capítulos que van enlazados.

Mi Cuerpo Es Mi Nación, es un capítulo previo de mi obra (1989-91), que está en función de respuesta política frente a mi propia separación cultural y la lucha para preservar mi identidad cultural en este país. Preparé el terreno para futuras obras donde examinó el exterminio de ciertas culturas por otras.

El siguiente capítulo *Aún queda tiempo para lamentar* (1991-93), fue mi respuesta a la guerra del Golfo Pérsico. Fue directamente inspirada por las historias, los videos y las imágenes fotográficas que proliferaron por los medios de comunicación. En aquella ocasión, estuvimos sentados día y noche, mirando a través de una caja de cristal, el Escenario de la Guerra, en su forma más antiséptica. No vimos sangre, ni agonía, ni muerte. Sólo vimos el reflejo de los "fuegos artificiales" cayendo sobre Baghdad—el encubrimiento de la guerra—la censura del dolor. Este capítulo consiste de cuatro ambientaciones y un libro que recoge un período de luto de dos años. Pero hoy, me he visto en la necesidad de extender el período de lamentación. Durante el año pasado hemos sido testigos de la erradicación de la larga historia de los Balcanes, fruto de culturas diversas. Se nos han olvidado las consecuencias de la devastación de la guerra en Iraq, que sufren todavía hombres, mujeres y niños. Hemos ignorado la lenta eliminación que sufren los shiitas al sur de Iraq. Hemos ignorado la necesidad que tienen los palestinos de poseer un territorio donde puedan conservar su cultura.

Aún queda tiempo para lamentar: Día Mater III, incluye la pintura *Sobre Arenas Equivocadas* de Robert Coane, seleccionada de la colección de El Museo Del Barrio, obra que también condena la guerra del Golfo Pérsico. Ambas obras recrean un santuario a la memoria de todos los hombres, mujeres y niños que han sido víctimas del absurdo de las guerras.

J.C.

ROBERT COANE responding to MARTIN (TITO) PEREZ

"...And with Tales of Freedom...—An Allegory of the Americas."

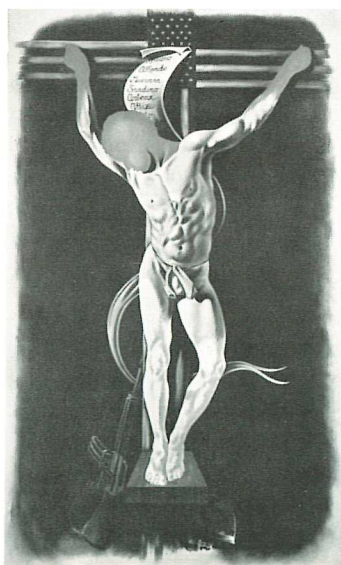
As early as 1829, only six years after the proclamation of the so-called *Monroe Doctrine*, the South American liberator Simón Bolívar, suspecting ulterior motives in United States President James Monroe's interventionist edict, prophetically warned us of a United States of North America which is "omnipotent and terrible and with tales of freedom will plague us all with misery."

Debunking the publicist's tale of a benevolent United States protecting its hemispheric "backyard" from outside aggression, "...And, with Tales of Freedom..." points to a danger within: the United States as sole aggressor and suppressor.

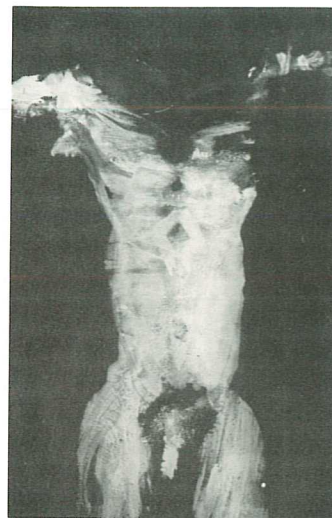
An allegorical southern America is portrayed on a symbolic cross. Armed violence and death, the instrument and consequence of the *pax americana*, are displayed at its feet. The figure's bright colors represent blood, the turquoise waters of the Caribbean and the hemisphere's natural wealth. They are also a nostalgic reference to the brilliant plumage of the *guacamayo* or wild parrot of Puerto Rico which, like Puerto Rican culture under permanent U.S. occupation, is close to extinction. Overhead there unfurls an accounting of the casualties of "freedom" and, barely discernible in the background, all U.S. interventions since the 1823 enactment of the "doctrine" are listed chronologically by country. The legend at the base quotes Bolívar.

In addition to formal similarities, "*Untitled*," Martín Pérez's 1973 worked body imprint, is a fitting metaphor for the cultural violence of empire over colony, and ominously forebodes his own tragic end. Musician as well as painter, Pérez was arrested in 1974 for playing his music in New York City's 125th Street subway station. His untimely and suspicious death by hanging while in police custody reeks of colonial brutality.

R.C.



Robert Coane, "...Y los cuentos, cuentos son..."—Una alegoría de las Américas ("...And with Tales of Freedom..."—An Allegory of the Americas), 1992. Oil on canvas, 75 x 45 inches.



Martín (Tito) Pérez, *Untitled (Sin título)*, 1972. Acrylic on canvas, 36 x 24 inches.

"...Y los cuentos, cuentos son—Una alegoría de las Américas," 1992

Tan temprano como en el 1829, apenas seis años después de la proclamación de la llamada Doctrina Monroe, el libertador suramericano, Simón Bolívar, habiendo sospechado de los motivos posteriores del edicto intervencionista, advierte proféticamente sobre unos Estados Unidos de Norteamérica "omnipotentes y terribles y con el cuento de la libertad nos dejarán plagados de miseria."

Desenmascarando el cuentecito bobo publicitario de unos Estados Unidos benévolos, protegiendo el "traspatio" de su hemisferio de la agresión extranjera, "...Y con el cuento de la libertad..." apunta sobre un peligro interno: los Estados Unidos como único agresor y represor.

Una Suramérica alegórica aparece en una cruz simbólica. La violencia armada y la muerte, el instrumento y la consecuencia de la *pax americana*, están desplegadas a sus pies. Los colores brillantes de la figura representan la sangre, el turquesa de las aguas del Caribe y la riqueza natural del hemisferio. Son también una nostálgica referencia al brillante plumaje del guacamayo o de la cotorra nativa de Puerto Rico, que está a punto de extinción al igual que la cultura puertorriqueña ha estado bajo la dominación permanente de los Estados Unidos. En la parte superior se hace despliegue de la totalidad de las bajas por causa de "la libertad," y apenas discernible en el trasfondo, todas las intervenciones de los Estados Unidos desde que entró en vigencia, la "doctrina," aparecen en una lista en orden cronológico por país. La leyenda al pie es una cita de Bolívar.

Además de las similitudes formales, (*Crucifixión*) *Sin título*, las huellas impresas en el cuerpo golpeado de Martín Pérez, son una metáfora apropiada de la violencia cultural del imperio impuesta sobre la colonia, y que ominosamente presagia su propia muerte trágica. Músico así como también pintor, Pérez fue arrestado en el 1973, en la parada de la calle 125, por tocar su música en el tren subterráneo de la ciudad de Nueva York. Su muerte prematura y sospechosa hiede a brutalidad colonial, fue encontrado ahorcado mientras permanecía bajo arresto en el cuartel de la policía.

R.C.

RAFAEL COLON MORALES responding to FELIX BONILLA NORAT

I have selected the painting *House of the Hanged Man* (Auvers, France, 1937) by Félix Bonilla Norat from the collection of El Museo del Barrio. My interpretation of this painting has its same title, just as this painting has the title of a work by the French artist, Paul Cézanne (*La Maison du pendu á Auvers*, ca. 1872, Musée d'Orsay, Paris). My observation of the landscapes, *The House of the Hanged man*, brings the viewer to the centrum of a controversy in the development of a history of modern art. The artists—Oller, Cézanne, Bonilla Norat—and their paintings, are merged visually in my landscape.

The painting by Bonilla Norat has a similar vantage point to the landscape by Cézanne. Due to the Civil War in Spain, Bonilla Norat had to leave Madrid in 1936, where he was studying art. On his way to Paris he did several small landscapes in Auvers, France. His admiration and interest in Cézanne's formal constructions led him to do his own version of this particular scene. Bonilla Norat was also aware of the controversial relationship between the Puerto Rican nineteenth century artist, Francisco Oller, and Cézanne. Oller had been an innovator along with the French impressionist in the use of light and plein-air painting techniques. He is purported to have been one of the teachers who introduced Cézanne to the theories and techniques of Impressionism.

In selecting Bonilla-Norat's painting for developing my own work, it has been my intention to explore the stylistic and historical controversy relating to the quarrel between Oller (*The Ceiba Tree of Ponce, French landscapes I and II*). I worked in my technique on glass. The scale of my work is larger in format than that of Bonilla or Cézanne, but maintains similar structural and color relationships.

R.C.M.



Rafael Colón Morales, *House of the Hanged Man* (*La casa del ahorcado*), 1994. Acrylic skin on canvas, 30 x 38 inches.



Félix Bonilla Norat, *House of the Hanged Man* (*La casa del ahorcado*), ca. 1930s. Oil on panel, 8½ x 13 inches.

He escogido de la colección de El Museo del Barrio la pintura *La casa del ahorcado* (Auvers, Francia-1937) por Félix Bonilla Norat con quien estudié en la Universidad de Puerto Rico. Mi interpretación de esta pintura lleva el mismo título, así como la suya lleva el título de una pintura del pintor francés, Paul Cézanne (*La maison du pendu á auvers—c-1872*, oleo sobre lienzo-Musée d'Orsay, Paris). Mi observación de los dos paisajes, *La casa del ahorcado*, lleva al observador al corazón de una polémica en el desarrollo de una historia del arte moderno. Los artistas—Oller, Cézanne, Bonilla Norat—y sus pinturas se funden visualmente en mi propio paisaje.

La pintura de Bonilla Norat tiene una perspectiva similar a la del paisaje de Cézanne. Debido a la Guerra Civil en España, en 1936 Bonilla Norat tuvo que salir de Madrid, ciudad en donde hacía estudios de arte. De camino a Paris, hizo varios paisajes pequeños en Auvers, Francia. Su admiración e interés por la construcción formal en el trabajo de Cézanne lo llevó a crear su propia versión de esta escena en particular. Bonilla Norat también sabía de la polémica relación entre Cézanne y el pintor puertorriqueño del siglo diecinueve, Francisco Oller. Oller había sido un innovador a la par con el impresionista francés en uso de la luz y las técnicas de pintura al aire libre. Se supone que fue uno de los maestros que introdujeron a Cézanne a las teorías y las técnicas del Impresionismo.

Al seleccionar la pintura de Bonilla Norat para desarrollar mi propio trabajo, he tenido la intención de explorar la polémica histórica y estilística que existió a raíz de la pendencia entre Oller y Cézanne. Mi trabajo hace paralelo con los paisajes de Oller (*La ceiba de Ponce—Paisajes franceses I y II*). Trabajé con mi propia técnica sobre vidrio. La escala de mi trabajo es más grande que la de las pinturas de Bonilla y Cézanne pero a la vez mantiene las relaciones estructurales y de color.

R.C.M.

MARCOS DIMAS responding to JORGE SOTO

The Artist's Legend

One motivating element driving my passion for art has been the notion of reclaiming history, a crucial element of progressive contemporary art. For the **Reclaiming History** exhibit I chose to establish a dialogue with the work of my fervent colleague Jorge Soto Sánchez, who also carried his banner into the arena of historical reclamations.

The piece I chose is Jorge's *El Señor Gobernador*, 1977. In this work Jorge makes fun of Borikén's Spanish colonials. The piece is based on José Campeche's 1789 portrait of *Gobernador Don Manuel Antonio de Ustáriz*, who is credited with building San Juan. Behind and below the governor in Campeche's painting is a view of the streets of San Juan, where there is construction activity. Jorge Soto and I discussed this picture as it relates to the slavery issue: the workers first being the Taínos, and later the Africans.

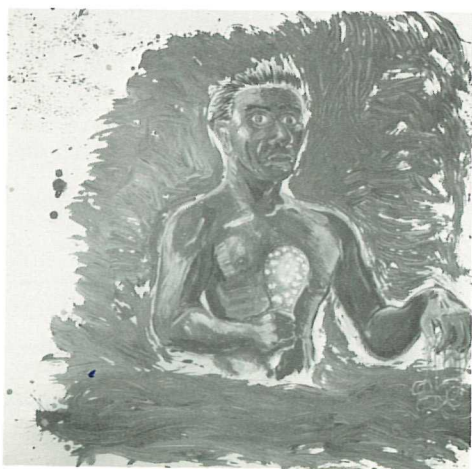
As a continuum to the dialogue in 1994, I chose to represent in my work what I call the legend of the "ARAWANILI."

The legend, as recorded by Frai Ramón Pané in 1495, states that one day a man called Arawanilí walked along the beach anguished by the ignorance and the suffering of his people. Suddenly the spirit of the waters, the woman called Orehú, came forth from the sea and she showed him the mysteries of the Zemíes (gods), and the magical rituals that appease and control Yauhahu, the god of oppression. Orehú gave him the Maraca, the sacred rattle with white pebbles that the people of Borikén play at their incantations. The sound of the Maraca summons the essence of the invisible world.

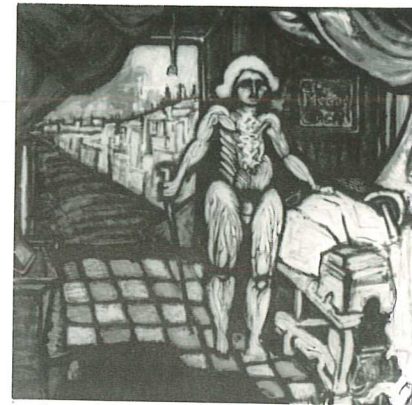
Arawanilí translated the teachings of Orehú, the spirit of the sea, to all his people and by doing so saved his nation from their misfortune.

I believe the teachings of Orehú were the beginnings of culture and art. The teachings of rituals gave birth to music, drama, literature, and visual arts. Jorge Soto's piece comments on Campeche's painting. It speaks about the spoils of oppression. The legend of Arawanilí refers to being led from oppression through education. This legend is allegorical to a contemporary tale; like Arawanilí, the 'artist' teaches his people to elevate their intellect to become free from ignorance and suffering.

M.D.



Marcos Dimas, *Arawanilí*, 1993. Acrylic on canvas, 48 x 48 inches.



Jorge Soto, *El señor gobernador (Mister Governor)*. Acrylic on canvas, 36 x 36 inches.

La leyenda del artista

Un elemento que motiva mi pasión por el arte ha sido la idea de reclamar la historia, un elemento decisivo del arte contemporáneo progresista. Para la exposición del rescate de la historia, decidí establecer un diálogo con la obra de mi ferviente colega Jorge Soto Sánchez, quien también portó una bandera en el territorio de las reivindicaciones históricas.

La obra de Jorge que seleccioné es *El Señor Gobernador 1977*. En esta obra Jorge se burla de los colonizadores españoles. La pieza está basada en una pintura de José Campeche de 1789, *El Gobernador Don Manuel Antonio de Ustáriz*, a quien se le acredita la construcción de San Juan. En la pintura de Campeche, abajo en el trasfondo, hay una vista de una calle de San Juan, donde está en proceso una construcción. Jorge Soto y yo discutimos este cuadro en relación al problema de la esclavitud: los primeros peones fueron los taínos, y los últimos fueron los africanos.

Al darle continuidad al diálogo en 1994, decidí representar en mi trabajo lo que llamo la leyenda de "ARAWANILI."

La leyenda, como fue recogida por Fray Ramón Pané en 1495, narra que un día un hombre llamado Arawanilí caminaba por la playa, muy afligido por la ignorancia y el sufrimiento que padecía su pueblo. De súbito el espíritu de las aguas, una mujer llamada Orehú, salió del mar y le mostró los misterios de los cemíes (los dioses), y de los ritos sacromágicos que aplacan y dominan a Yauhahú, el dios de la opresión. Entonces Orehú le dio la maraca, la sonaja sagrada llena de piedrecitas blancas que los habitantes de Borikén hacen sonar en sus conjuros. Al sonido de la maraca se invoca a las potencias del mundo invisible.

Arawanilí le transmitió a su pueblo las enseñanzas de Orehú, el espíritu del mar, para así salvar a su nación de la desgracia.

Creo que las enseñanzas de Orehú fueron el comienzo de las artes y la cultura. El inicio en los ritos dio vida a la música, al areíto, a la literatura y a las artes visuales. La obra de Jorge Soto hace un comentario sobre la pintura de Campeche. Hablo del daño causado por la opresión. La leyenda de Arawanilí alude al hecho de ser liberados del oprobio por medio de la inteligencia. Esta leyenda es una alegoría de un relato contemporáneo; como Arawanilí, el artista le enseña a su pueblo cómo desarrollar la inteligencia para liberarse de la ignorancia y el sufrimiento.

M.D.

JUDITE DOS SANTOS responding to PRE-COLUMBIAN ART

The materials as well as the form of the vessel have been part of my work for some years. The first time I utilized similar forms, I did so with canvas and acrylic, using newspapers as surface. That was a work titled *Slaughter Scene* 1985-86. Newspaper has been an important element in my work since 1983.

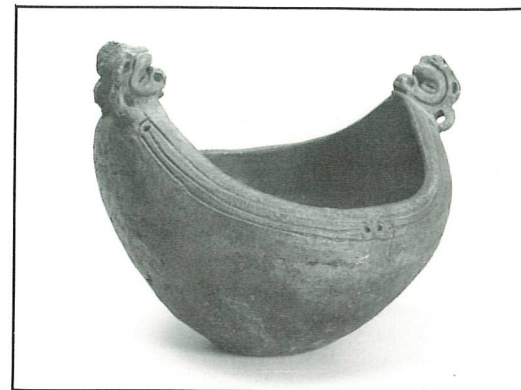
The *Vessel-Nau* is one of the elements in a number of recent works. The form of the *Vessel-Nau* is very similar to that of a boat, but also carries a number of associations and metaphors that have been present in my work. This vessel has strong symbolic meaning to me. It speaks to me of the womb, the protecting vehicle towards life. It speaks to me of the coffin, protecting the remains of the dead. It speaks of the nest that carries the human body through many journeys. Journeys that can be thought of as passages in human experience. Passages that can speak of transitions and growth. Passages that in my work have addressed transitions in the life condition of women in particular. Women who have carried themselves from conditions of silence and oppression into spaces of dialogue and liberation. The form of the *Vessel-Nau* leaves open all associations that can be brought to mind of the place this form has occupied throughout human history. It is a space which we can enter into or exit from, in simple and complex forms. This is a form that has lent itself to ritual as well as functional tasks. It can travel easily between usefulness and poetry.

It is very meaningful for me to show my *Vessel-Nau* side by side with the Taíno vases. The form of the Taíno vase is very close to the *Vessel-Nau*, in spite of the difference in scale. The element of time, which to me, is also of great importance in my pieces, becomes emphasized as they stand side by side. Memory, collective memory, human, historical and cultural memory can be shared in a spirit of celebration and communion due to the presence of these objects in one space. Objects that in themselves speak of human commonalities while celebrating cultural diversity.

J.D.S.



Judite Dos Santos, *Vessel-Nau*, a mixed-media installation recreating a Pre-Columbian vessel.



Taíno pre-Columbian vessel from the Dominican Republic (Vasija precolombina de los Taínos de La República Dominicana).

Tanto los materiales como la forma de la nave han sido parte de mi trabajo por varios años. La primera vez que utilicé formas similares lo hice en tela y acrílico, con periódicos como superficie. Ese trabajo se titulaba “*Escena de la Matanza*” hecho en el 1985-86. Los periódicos han sido un elemento importante en mi obra desde 1983.

Vasija-Nau es una de mis piezas fundamentales en una serie de obras recientes.

La forma de *Vasija-Nau* es muy parecida a la de un bote, pero conlleva una serie de asociaciones y metáforas manifiestas en mi obra. Esta nave tiene para mí un profundo significado simbólico. Me habla de la matriz, el envoltorio que protege la vida. Me habla del ataúd, el que protege los restos de los muertos. Me habla del nido que conduce el cuerpo a través de numerosas travesías. Viajes que pueden ser interpretados como etapas vividas dentro de la experiencia humana. Jornadas que pueden hablar de las transiciones y del crecimiento. Jornadas que en mi trabajo han abordado las transiciones de la vida vinculada a la condición de la mujer en particular. De mujeres que han aguantado etapas de silencio y opresión y las han podido vencer al iniciar el camino hacia el diálogo y la liberación.

La forma de *Vasija-Nau* se puede interpretar también como una exaltación de la forma de la vagina. *Vasija-Nau* deja abierto el espacio para todas las asociaciones que se puedan hacer sobre el lugar que esta forma ha ocupado en el curso de la historia de la humanidad. Es un espacio por el cual podemos entrar o salir; hecho a la vez de formas simples y complejas. Esta es una forma que se ha prestado tanto para tareas rituales como funcionales. Puede viajar cómodamente dentro del ámbito de lo utilitario como del poético.

Tiene mucha trascendencia para mí el mostrar mi *Vasija-Nau* al lado de las vasijas taínas. La forma de la vasija taína se asemeja a la de *Vasija-Nau* a pesar de la diferencia en escala. El elemento del tiempo, que para mí juega un papel importante en mi obra, va a adquirir énfasis al aparecer una al lado de la otra. La memoria, la memoria colectiva, la memoria histórica y cultural se puede compartir dentro de un espíritu de celebración y comunión por la presencia de estos objetos en un mismo espacio. Objetos que hablan de la solidaridad humana mientras celebran la diversidad cultural.

J.D.S.

RAUL FARCO responding to PAPO COLO

Since the beginning of time, History has relied on a two-stroke engine: the search for power and the need to transcend death. Violence and Religion are the two pistons that drive History. The Knife and the Angel are its tools, they choreograph History in its dance of death and redemption. We have no choice but to follow in the footsteps of crowds. But the secret of this mystery dance lies somewhere between the Knife's point and the Angel's last feather.

Our own small, private History places us from time to time before an endless web woven with threads of possible futures. At that point, we make choices according to forgotten coordinates. Today I choose the Knife of PAPO COLO and build half an angel with bricks. Let them dance. once again, the same forgotten dance.

R.F.



Raul Farco, *Medio angel (Half Angel)*, 1994. Brick and cement sculpture, app. height 53 inches.



Papo Colo, *Artifact for Keeping Secrets (Artefacto para guardar secretos)*, 1977. Assembled object, app. height 8¾ inches.

Desde el comienzo de los tiempos, la Historia contó con un motor de dos tiempos: La búsqueda de Poder y la necesidad de trascender la muerte. Violencia y Religión son los dos pistones que conducen la Historia. El puñal y el Angel son sus herramientas, ellos dictan la coreografía de la Historia, en su danza de muerte y redención.

No podemos más que recorrer casi los mismos pasos de multitudes sin tiempo. Pero el secreto de este baile del misterio se encuentra en algún lugar entre la punta del puñal y la última pluma de un Angel.

Nuestra pequeña historia particular nos cobra de tanto en tanto, frente a la red interminable tejida con hebras de futuros posibles. Entonces elegimos de acuerdo a coordenadas olvidadas.

Elijo el puñal de Papo Colo y construyo con ladrillos un medio Angel. Dejémoslos bailar una vez más la misma danza olvidada.

R.F.

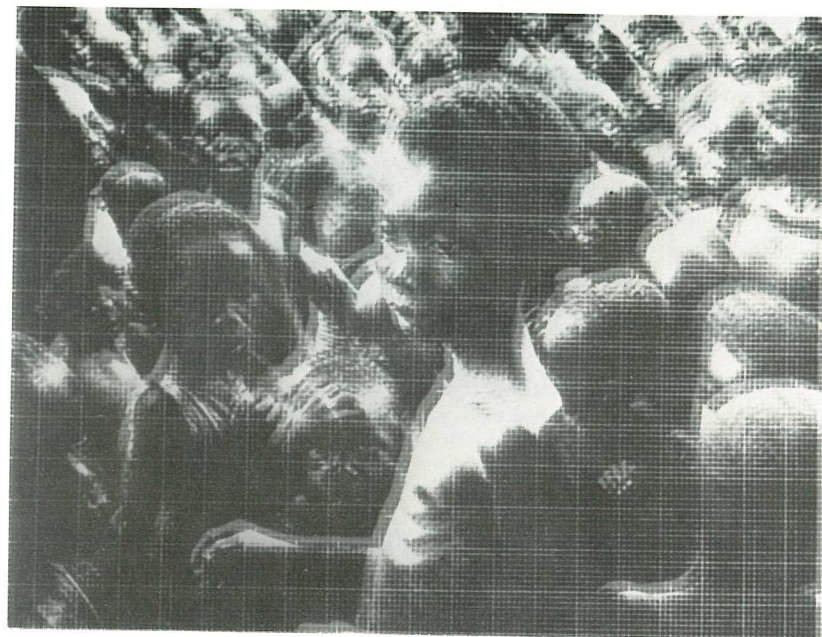
LUIS FLORES responding to CARLOS IRIZARRY

Soon after being invited to participate in this exhibition, I began to consider what form of dialogue I could establish with the work of another artist. Rediscovering Carlos Irizarry's print *Biafra* (1970) simplified my task, as there are formal and thematic concerns in our work that serve as a foundation for dialogue.

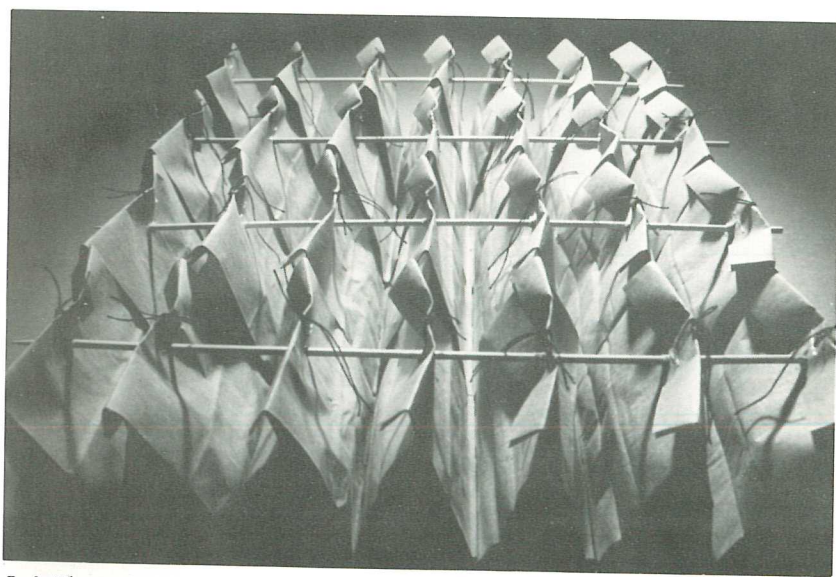
I decided to create a new work, that would explore the physical boundaries between my and Irizarry's work. I sought to create a "meeting place" where a dialogue could occur, each work lending meaning to the other and, more importantly, a place where the viewer can join in the discussion.

Despite being created nearly a quarter of a century apart, *Biafra* and *Four Corners* raise questions that have present-day relevance in a world full of conflict.

L.F.



Carlos Irizarry, *Biafra*, 1970. Photo silkscreen, 31 x 40 inches.



Luis Flores, Detail from his installation, *Cuatro Esquinas (Four Corners)*, 1994. Mixed-media installation, total floor space app. 48 x 49 inches.

Tan pronto como recibí la invitación a participar en esta exposición, comencé a considerar qué tipo de diálogo podía establecer con la obra de otro artista. Simplifiqué mi tarea el redescubrir *Biafra (1970)*, una serigrafía de Carlos Irizarry, ya que hay en nuestro trabajo un interés por aspectos formales y temáticos, que bien se prestan para establecer una base para el diálogo.

Decidí crear una obra nueva. Al explorar los linderos físicos entre las dos obras, intenté crear "un punto de reunión," donde pudiera darse un diálogo, donde cada obra le diera sentido a la otra, y sobre todo, un espacio donde el público se puede integrar a ese intercambio.

A pesar de haber sido concebidas con una diferencia de casi un cuarto de siglo, *Biafra* y *Cuatro esquinas*, presentan unas interrogantes que son pertinentes en la actualidad: un mundo sumido aún en los conflictos vitales.

L.F.

FRANK GIMPAYA responding to AUGUSTO MARIN

The appeal of Augusto Marín's *La Borrasca* is that it elicits the questioning of assumptions which form the basis for the manner in which males and females relate to one another. In this painting the couple is placed in a landscape, in nature: raw, turbulent, coarse. The title means a storm or tempest, or it can also mean an orgy or revelry. The couple become characters in a version of a universal myth. We are prodded to return to the beginning, to Genesis. Marín's interpretation of this proximity of opposites reveals the fragile truce imposed by concepts of beauty and civilization.

The photograph I have chosen to dialogue with Marín's painting depicts a couple in "civilization." Nature has been tamed. Architecture protects; however, for all of that, there is a hint of foreboding. At this point, I am reminded of a passage from Susan Minot's short story, "The Knot":

'Something rose up between them and bound them there.

The awkwardness was not gone, but for a moment, they could not move. They stared into each other's eyes, fascinated by what they saw.' In spite of the "arts," the primordial condition resurfaces with a furtive glance.

I'd like to suggest the perusal of the following:

Susan Minot's *LUST AND OTHER STORIES*

Camille Paglia's *SEXUAL PERSONAE*

John A. Phillips' *EVE, THE HISTORY OF AN IDEA*

EG.



Augusto Marín, *La Borrasca (The Tempest)*, 1963.
Oil on masonite, 56¼ x 48 inches.

La atracción de *La borrasca* de Augusto Marín, consiste en que provoca a cuestionar las presunciones en las que se basa la manera en que los hombres y las mujeres se relacionan mutuamente. En esta pintura la pareja está colocada en un paisaje; en la naturaleza, en su forma más cruda, turbulenta, ordinaria. El título significa tormenta o tempestad, o puede también significar orgía bacanal. La pareja se torna en protagonista de una versión de un mito universal. Nos fuerza a volver a los comienzos, al Génesis. La interpretación de Marín de esta proximidad de los opuestos, nos revela la fragilidad de la tregua impuesta por los conceptos de belleza y de civilización.

La fotografía que he seleccionado para dialogar con la pintura de Marín, representa a una pareja en estado de civilización. La naturaleza ha sido domesticada. La arquitectura los protege; a pesar de ello, se insinúa un presagio. En este punto recuerdo un pasaje del cuento "El nudo" (The Knot), de Susan Minot:

'Algo sugió entre ambos que los mantuvo allí, atados.

La torpeza no había desaparecido, pero por un instante, no se podían mover. Se miraron a los ojos, quedando fascinados por lo que vieron' A pesar del "arte," la condición primordial resurge con una mirada furtiva.

Me gustaría sugerir una lectura detenida de estos libros:

"Lust and Other Stories" por Susan Minot

"Sexual Personae" por Camille Paglia

"Eve, The History of an Idea" por John A. Phillips

EG.



Frank Gimpaya, *Untitled (Sin título)*. Photograph,
13¾ x 19¾ inches.

LEANDRO KATZ responding to TRADITIONAL ARTS

Eight Lords from Copán

These faces emerge from the dense jungle of symbols carved on the monolithic monuments of Copán. They are evidence of beings who look out from the interior of a complex universe charged with mysteries. During the last few hours of 1987, in the midst of a balmy Honduran night, these monumental stone carvings suddenly turned more beautiful and more expressive as I concentrated upon discerning their features with the help of a small flashlight. Upon coming closer to the faces on these stelae, I had the intense impression of sensing movement in their expressions and in their figures. It was New Year's Eve, there was a splendid moon, and I was in the middle of a clearing in the Plaza Mayor surrounded by cases of photographic equipment. Midnight approaching, I decided to relate my observations to the two guards in charge of the place. They, in turn, began to tell me chilling stories counterpointed with gun shots into the air. "Just to celebrate," they said. We were all terrified—they, by the ghosts, and I, by their guns—and we hurried to finish the work. After a while it began to drizzle and as we made our way back to the road, they begged me to move quietly when passing under the gigantic ceiba tree, in which it seems the spirits reside. Out of the corner of my eye, and like someone leaving a feast, I could see the idols dancing in the middle of the Plaza Mayor. A few years later, when I saw the Museo del Barrio Collection, I thought, surely there must be some nights (not all) on which these beautiful masks from Northern Mexico gather life, like the carvings of Copán. Nights on which, full of courage, incorporeal, they risk crossing Fifth Avenue, dodging the vertiginous onslaught of yellow taxicabs, to enact a marvelous dance on a clearing in Central Park.

L.K.



Leandro Katz. *Eight Lords from Copán (Ocho Señores de Copán)*, Detail from *The Catherwood Project (El Proyecto Catherwood)*, 1987. Cibachrome photograph, 51¼ x 28¼ inches.



Decorative Mask from Guerrero, Mexico (Máscara decorativa de Guerrero, México). Painted wood, app. height 13 inches.

Ocho señores de Copán y las máscaras de El Museo del Barrio

Estos rostros emergen de una densa maraña de símbolos tallados en los monumentos monolíticos de Copán y son la evidencia de seres que se asoman desde el interior de un complejo universo cargado de misterios. En las últimas horas del año 1987, en medio de la perfumada noche hondureña, estas monumentales tallas de piedra se volvieron súbitamente más expresivas y hermosas, mientras me concentraba en distinguir sus facciones con la ayuda de una pequeña linterna. Al acercarme a los rostros de estas estelas, tuve la intensa sensación de percibir movimientos en sus expresiones y en sus figuras. Era la noche del 31 de diciembre, había una luna estupenda, y yo en medio de un claro en la Plaza Mayor rodeado de cajas de equipo fotográfico. Al acercarse la medianoche, decidí contarles mis observaciones a los dos guardianes encargados del lugar quienes excitados comenzaron a relatarme historias escalofriantes que entrecortaban con disparos al aire de sus revólveres, diciendo que sólo era para celebrar.

Estábamos todos aterrados, ellos, de los fantasmas, yo, de sus revólveres, y de prisa terminamos el trabajo. Al rato comenzaba a llover y ya de regreso hacia la carretera me suplicaron moverme sigilosamente al pasar bajo una ceiba gigantesca donde al parecer residen los espíritus. De reojo y como quien deja un festín, yo veía a los ídolos bailando en el medio de la Plaza Mayor.

Unos años más tarde, cuando vi la colección de El Museo del Barrio, pensé que seguramente tienen que haber algunas noches (no todas) durante las cuales estas hermosas máscaras del Norte de Méjico cobran vida como las tallas de Copán y, llenas de valentía incorpóreas, se arriesgan a cruzar la Quinta Avenida esquivando el vertiginoso tráfico de taxis amarillos, para realizar una danza maravillosa en un claro del Parque Central.

L.K.

MICHAEL LEBRON responding to ARNALDO ROCHE RABELL

I chose to pair Arnaldo Roche Rabell's painting, *Peek-a-Boo*, with *Riding the Waves*, a work I created two years ago. This provides for a dialogue between two different approaches to contemporary artistic practice and production in today's art arena that speak to the questions of cultural colonialism.

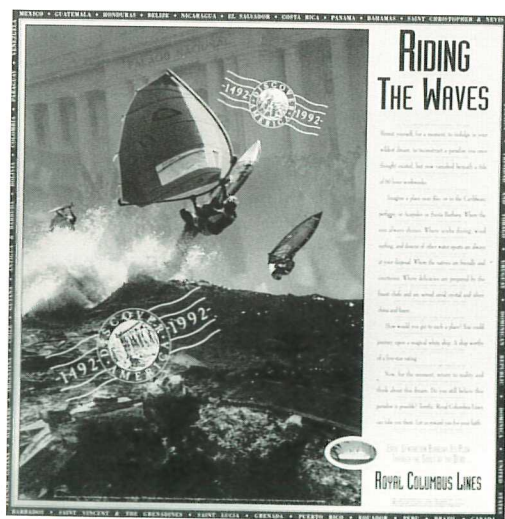
As a native Puerto-Rican, Mr. Roche, like many artists coming from hybrid cultural milieus, finds himself in a struggle between various demands placed on his artistic expression: in looking back, to be true to his heritage; in looking forward, to contend with the "Americanization" of his culture due to the penetration of the U.S. economy and media—an acute problem in Puerto Rico, which is an outright colony of the U.S. Mr. Roche must also contend with conformist pressures in the art market, although the post-modernist impulse has increasingly accommodated itself somewhat to the dilemma of such artists in its embrace of multiculturalism and other politically correct "isms." This trend can be viewed as a response to a developing global economy. As a greater number of elite consumers of art emerge in regional power centers, they turn to collecting art that is both reflective of local cultural pride and the modernist impulse, and that will at the same time have a cache in the international arena.

Mr. Roche's work falls squarely into this context of contemporary cultural practice, and *Peek-a-Boo* is typical of his oeuvre. The layered application of paint onto this canvas has a physicality that refers to regional traditions and gives the work its spiritual and totemic quality. The ambiguity of its many burnished icons, while suggestive of conflicts within the self over culture, history, class, gender or nationality, at the same time, also safely accommodate idealized projections that are reflective of the Puerto Rican bourgeoisie on the world stage. It is this standard, that consciously or oneirically, Mr. Roche appears to have set for himself.

As a Poli-Rican (half Polish, half Puerto-Rican), I am the product of a real West Side Story, except that it happened in St. Louis. I was raised at a time when there was no questioning one's desire to assimilate; that is, before the invention of the hyphenated American. I approach my cultural practice through the eyes of someone who perceives himself as descended from "victimized" cultures, yet with the mentality of someone who daily and guiltily, finds himself immersed in the dominant culture. I play with the contradictions of my condition by working with a genre thought to be vulgar and aggressive, and not having anything to do with elite art, or any art: advertising.

My work starts with the myths of history and popular culture, contrasts them with history's alternative truths—both distant and immediate—and views these through the filter of the sensuous, materialistic desires stimulated by the commercial imagery around us. Roche creates myths through his construction of a personal iconography. I seek in my work to deconstruct myths that are handed down to us by authority.

M.L.



Michael Lebrón, *Riding the Waves (Surcando las olas)*, 1991. Electronically assembled photocomposite C-print, 72 x 72 inches.



Arnaldo Roche Rabell, *Peek-a-Boo (Cucú)*, 1991. Oil on canvas, 77½ x 77½ inches.

He elegido juntar la pintura de Arnaldo Roche Rabell, *Cucú*, con *Surcando las olas*, un trabajo hecho hace dos años. Esto permite sostener un diálogo entre dos acercamientos distintos a la práctica y la producción artísticas contemporáneas en el terreno del arte de hoy que plantea las cuestiones del colonialismo cultural.

El Sr. Roche es oriundo de Puerto Rico y, como tantos otros artistas que provienen de medios culturales híbridos, libra una batalla en contra de las diversas exigencias de su creación artística: al mirar hacia atrás, ser fiel a su herencia; al mirar hacia adelante, lidiar con la "americanización" de su cultura debido a la penetración de la economía y los medios de comunicación de los Estados Unidos. Este es un problema muy grave en Puerto Rico, que es enteramente una colonia de los Estados Unidos. El Sr. Roche también tiene que hacer frente a las presiones conformistas del mercado de arte, aunque el impulso posmodernista se haya hecho a la idea del dilema que viven tales artistas al incluirlos bajo el rubro del multiculturalismo y otros 'ismos' políticamente en boga. Esta tendencia se puede ver como una respuesta al desarrollo de una economía global. Conforme un mayor número de consumidores de arte de la élite surge en los centros regionales de poder, se pretende coleccionar un arte que a la vez refleje el orgullo cultural local y el impulso modernista y que tenga prestigio en el terreno internacional.

El trabajo del Sr. Roche encaja perfectamente en el contexto de la práctica cultural contemporánea y *Cucú* es un ejemplo típico de su obra. La aplicación de una capa de pintura sobre otra en sus lienzos tiene una cualidad física que se refiere a tradiciones regionales y le da al trabajo una dimensión espiritual y totémica.

Mientras que la ambigüedad de sus numerosos íconos bruñidos sugiere la internalización de conflictos sobre la cultura, la historia, la clase social, el género o la nacionalidad, también al mismo tiempo acomoda sin riesgo las proyecciones idealizadas que son el reflejo de la burguesía puertorriqueña en el escenario mundial. Es esta la norma con la que el Sr. Roche, consciente u oníricamente, se mide a sí mismo.

Soy polirriqueño (mitad polaco, mitad puertorriqueño) y el producto de un West Side Story verdadero, salvo que éste ocurrió en St. Louis. Me crié en una época durante la cual no se cuestionaba el deseo propio de asimilación; es decir, crecí antes de la invención de lo americano adjetivado. Mi acercamiento a la práctica cultural es a través de los ojos de alguien que se ve a sí mismo como un descendiente de culturas "victimizadas" pero que al mismo tiempo tiene la mentalidad del que con sentimientos de culpa cotidianamente se encuentra sumergido en la cultural dominante. Juego con las contradicciones de mi condición al trabajar con un género que se considera vulgar y agresivo y que no tiene nada que ver con el arte de élite, o cualquier tipo de arte: la publicidad.

Mi trabajo comienza con los mitos de la historia y la cultura popular, los contrasta con las verdades alternativas a la historia—tanto distante como inmediata—y las ve a través del filtro de los deseos sensuales y materiales que estimulan las imágenes comerciales a nuestro alrededor. Roche crea mitos al construir una iconografía personal. En mi trabajo yo pretendo desensamblar los mitos que nos impone la autoridad.

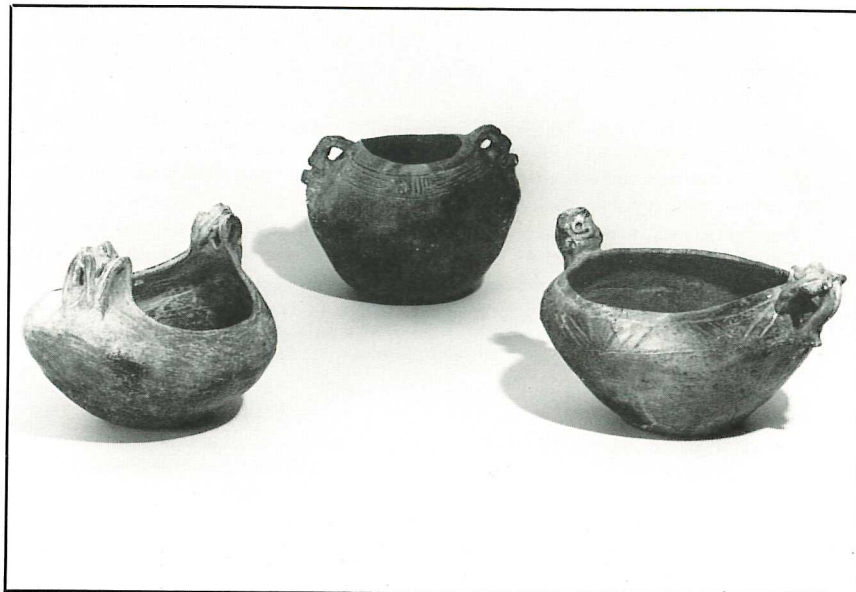
M.L.

RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ responding to PRE-COLUMBIAN ART

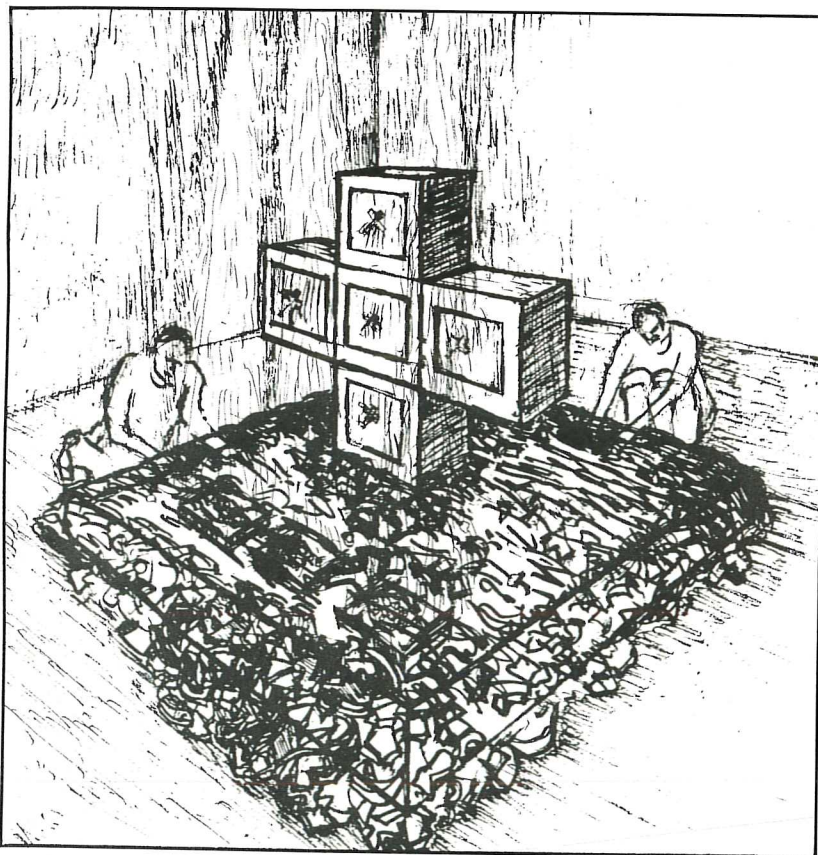
The mound of earth and broken pottery of the Taíno of Boriquen (Puerto-Rico), is for me, contextually an Icon signifier of the frailness and the link of Boriquen culture to the earth. The Gold on the earth I read as the Icon signifier of the preciousness of our Indigenous roots in the Puerto-Rican culture. The same Gold that led to the shattering and Holocaust Destruction of the Boriquen culture by the Spanish Conquistadors, with the blessings of the Catholic Inquisition.

Mourn the Destruction of Boriquen. Dig into the earth of our heritage and find its preciousness. Dig out a Gold Pebble and take it with you. Take a fragment of pottery. Keep both as symbols of the fragility and preciousness of our Indigenous roots. The Gold Pebble is a symbol of what has been taken. The fragment of pottery is a symbol of that which has been destroyed—that which can only be remembered as we dig up the bits and pieces of our destroyed and precious past.

R.M.O.



Two Taíno pre-Columbian Bowls from the Dominican Republic and One pre-Columbian Taíno Vessel from the Dominican Republic, ca. 1000-1500 A.D.
(Dos cuencos precolombinos y una vasija precolombina de los Taínos de La República Dominicana).



Raphael Montañez Ortiz, A drawing of his mixed-media installation incorporating pre-Columbian vessels and video monitors, *Tears of the Indies: The Conquest of Boriquen in Memorium (Lagrimas de las Indias: La Conquista de Boriquen en memoria)*, total floor space app. 144 x 144 inches.

El montículo de tierra y los fragmentos de cerámica de los indios taínos de Boriquén (Puerto Rico), constituye para mí en lo contextual, un ícono significativo de la fragilidad y el vínculo de la cultura borinqueña con la tierra.

El oro de esa tierra representa en mi lectura el ícono significativo de la preciosidad de nuestras raíces indígenas dentro de la cultura puertorriqueña. Es el mismo oro que provocó el derrumbamiento y el genocidio de la cultura boricua, causado por los conquistadores españoles, con la anuencia de la Inquisición católica.

Hay que lamentar la destrucción de Boriquén. Hay que ahondar en la herencia de nuestra tierra, y encontrar su hermosura; extraer una pepita de oro y llevársela consigo, tomar un fragmento de una vasija, y guardarlas como símbolos de lo delicado y de lo bello de nuestras raíces indígenas. La pepita de oro como símbolo de lo que nos fue robado. El fragmento de cerámica como símbolo de todo lo que fue devastado, que puede ser recordado mientras cavamos y extraemos los pedazos y partículas de nuestro preciado pasado destruido.

R.M.O.

JOSE MORALES responding to RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ

I had just begun work on the painting. *Guarding Pyramids* when I received the invitation to participate in this exhibit. I chose Ralph Ortiz's *Maya Zemí*, 1978, as the piece for the dialogue because of the common element of the pyramid, the use of color, and for the potentially interesting spatial interaction between his three-dimensional piece and my two-dimensional painting.

Apart from these formal relationships, the interaction between these works is left for each viewer to interpret and the verbalization of this dialogue is left to those who feel so compelled.

I thank Ralph Ortiz for his beautiful piece *Maya Zemí*, El Museo del Barrio for indulging my brevity of words, and viewers for similar indulgences and for their participation in the dialogue.

J.M.



Raphael Montañez Ortiz, *Maya Zemí I*, 1975.
Colored feathers, fur and glue on cardboard, app. height
38½ inches.



José Morales, *Guarding Pyramids (Guardando Pirámides)*, 1994. Oil on canvas, 96 x 168 inches.

Acababa de empezar a trabajar en la pintura *Guarding Pyramids*, cuando recibí la invitación para participar en esta exhibición. Seleccioné *Cemí Maya 1978*, de Ralph Ortiz, como la pieza para el diálogo, por tener ambas en común el elemento de la pirámide, el uso del color, y por la posibilidad de una interesante interacción espacial entre su pieza tridimensional y mi pintura en dos dimensiones.

Poniendo a un lado esta relación formal, se deja en libertad a cada observador para que interprete la interacción que hay entre estas dos obras, al igual que la verbalización del diálogo, a aquellos que se sientan muy obligados a hacerlo.

Le doy las gracias a Rafael Ortiz por su hermosa pieza *Cemí Maya*, al Museo del Barrio por ser tan indulgente al permitirme ser tan parco en la expresión, así como también al público, a quien le agradezco su participación en el diálogo.

J.M.

LILLIAN MULERO responding to PA'LANTE

En la Celda (In the Cell) is at once a tribute to the sacrifice of Lolita Lebrón and a portrait of her indomitable spirit.”

“Nadie me ordenó a mí
me di, me di, me di...
a la flor, y al sol, y a la lluvia
y al valor y al sacrificio
de la Nación.”

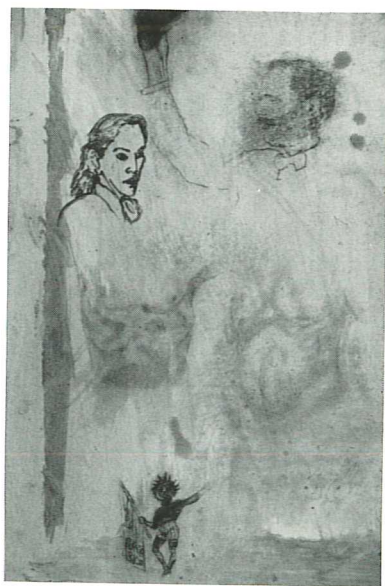
Lolita Lebrón

Puerto Rican Nationalist Lolita Lebrón, known in Puerto Rico as *una Hembra*, a complete woman, was sentenced to fifty years for her part in an armed demonstration in the U.S. House of Representatives on March 1, 1954. Born in the western town of Lares, Puerto Rico, she had lived in the United States for six years and was employed in a sewing machine factory in New York at the time of the demonstration. She led three male Nationalists who, waving a Puerto Rican flag from the visitors gallery and crying “Viva Puerto Rico,” opened fire at random onto the floor and wounded five congressmen. Lebrón, the first to fire, stated in a letter found after the incident that the violent demonstration was in support of independence for her people. She was willing to die for her country in carrying out this mission.

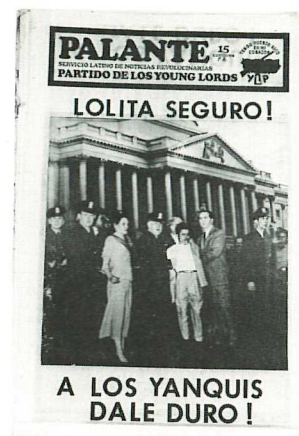
Lebrón was imprisoned for twenty-five years at the Federal Reformatory for Women at Alderson, West Virginia, where she actively worked to secure the rights of women inmates. Pardoned under the Carter administration, she was released in September 1979 and returned to Puerto Rico.

Lolita and the Young Lords are living symbols of affirmation and resistance. Lolita paid dearly with 25 years, and the Young Lords were destroyed by police repression and internal conflicts. Their stories are a part of our history and need to be recalled and reclaimed.

L.M



Lillian Mulero, *Lolita y Albizu (Lolita and Albizu)*, 1994. Mixed-media on paper, 15 x 11 inches: Detail from the installation, *En La Celda (For Lolita Lebrón)*, total floor space app. 96 x 72 inches.



Pa'lante Newspaper (Periódico Pa'lante), 1969. From the series of illustrated newspapers published in New York City by the Young Lords Party.(18B)

En la celda es un tributo al sacrificio de Lolita Lebrón, a la vez que es un retrato de su espíritu indómito.

“Nadie me ordenó a mí
me di, me di, me di...
a la flor, y al sol, y a la lluvia
y al valor y al sacrificio
de la Nación.”

Lolita Lebrón

Lolita Lebrón, la nacionalista puertorriqueña, considerada en Puerto Rico como una hembra, una mujer cabal, fue sentenciada a cumplir cincuenta años de prisión por su participación en una acción armada, en la Cámara de Representantes de los Estados Unidos de Norte América ocurrida el primero de marzo de 1954. Había nacido en Lares, un pueblo en la región occidental de Puerto Rico. Vivía en los Estados Unidos desde hacía seis años, y era operaria en una fábrica de máquinas de coser en Nueva York, en el momento cuando se efectuó la acción. Ella iba a la cabeza junto a tres varones nacionalistas que ondeaban una bandera puertorriqueña desde la galería de visitantes, y quienes al grito de “¡Viva Puerto Rico!” abrieron fuego apuntando al azar sobre el piso, dejando heridos a cinco congresistas. La Lebrón, la primera en disparar, dejó dicho en una carta encontrada después del hecho, que tal acto de violencia era en apoyo de la independencia de su pueblo. Ella estaba presta a morir por la Patria, en el cumplimiento de esa misión.

Lolita Lebrón estuvo encarcelada por veinticinco años en el Reformatorio Federal Para Mujeres en Alderson, West Virginia, donde se dedicó intensamente a velar por los derechos de las demás prisioneras. Fue indultada durante la presidencia de Carter, siendo liberada en septiembre de 1979, para regresar a Puerto Rico.

Tanto Lolita como los Young Lords, han sido símbolos vivientes de reafirmación y resistencia. Lolita pagó un precio muy alto durante veinticinco años, al igual que los Young Lords, quienes fueron víctimas de la represión policíaca, además de sus conflictos internos. Su pasado es parte de nuestra historia, la cual necesita ser recordada y redimida.

*** Nota: Datos biográficos tomados del libro “Contemporary Women Authors of Latin America,” por Gloria Waldman.

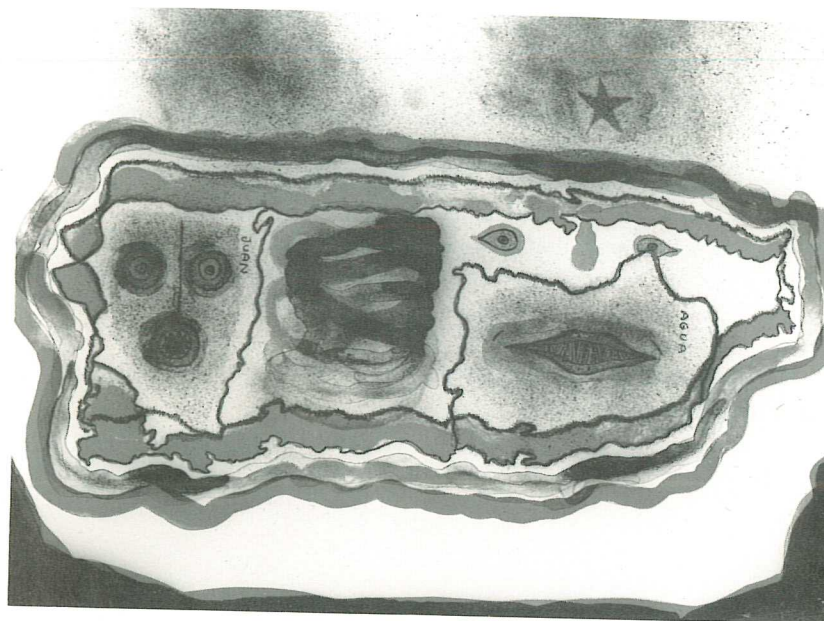
L.M.

NESTOR OTERO responding to RAFAEL FERRER

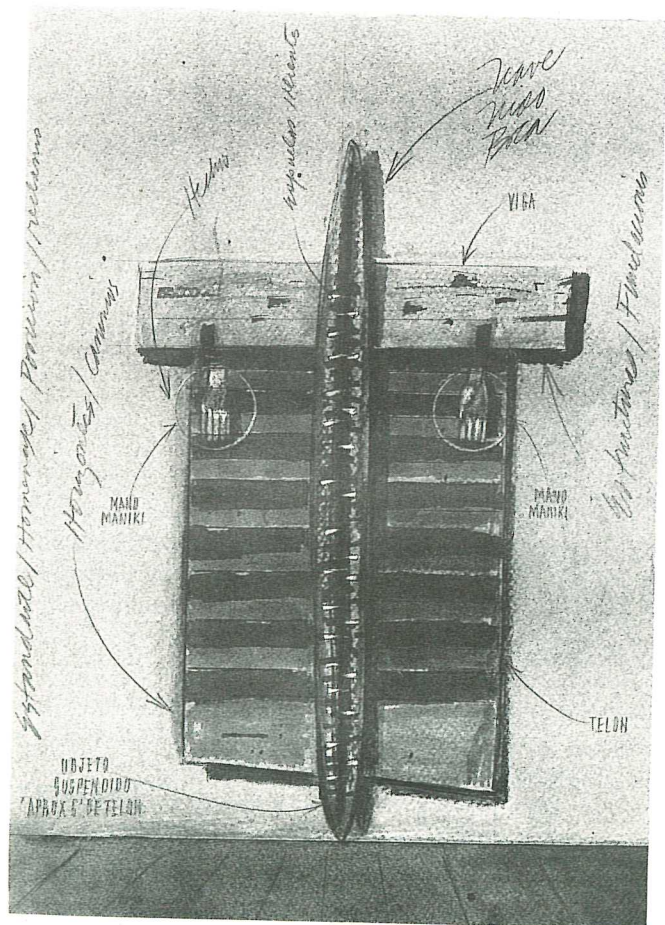
My choice of Rafael Ferrer's socio-political maps for my 'dialogue' was largely determined by my affinity for their subject matter. As a result, these maps became a sort of prologue to the subject matter. As a result, these maps became a sort of prologue to the process involved in creating the pieces that I am presenting here. This was an internal and reflexive process, as opposed to Ferrer's external analysis. I feel that both these geographies deal with identity and process.

Documentation I and II are two individual pieces meant to complement one another. The first is more symbolic, and requires the visual association of its elements. The second, a wall installation of objects, was created by collaborating artists. This collaboration is the result of an interest I have always had in creating a work where the ego is to a certain degree annulled, if not transformed. The artists in this visual conversation are: Elías Adasme, Néstor Barreto, Papo Colo, Marcos Dimas, Eric Egas, Pedro Luján, José Morales, Dhara Rivera, Gloria Rodríguez and Melquiades Rosario.

N.O.



Rafael Ferrer, One print from the series of five, *Istoria de la isla (Island's Tale)*, 1974. Lithograph, 20 x 27 inches.



Nestor Otero, Drawing for the mixed-media installation *Documentación I (Documentation I)*.

Para mi diálogo, escogí los mapas de Rafael Ferrer y su paisaje socio-político. Estos me sirvieron de prólogo a una geografía interna de reflexión inspirado en un viaje externo de vivencia. Consecuentemente la geografía se transforma en metáfora y cambio. *Documentación I y II*, son productos de este proceso.

Documentación I y II, son piezas individuales que se complementan una a la otra. La primera es más simbólica, y depende de la asociación visual de sus elementos. La segunda es una instalación de objetos, diez de ellos creados por otros artistas en forma de colaboración. Esta colaboración forma parte de un interés que siempre he tenido en crear un trabajo de arte donde el ego hasta cierto punto se anula o se transforma, donde el proceso creativo es colectivo en su apreciación. Los artistas de esta conversación visual son Elías Adasme, Néstor Barreto, Papo Colo, Marcos Dimas, Eric Egas, Pedro Luján, José Morales, Dhara Rivera, Gloria Rodríguez y Melquiades Rosario.

N.O.

CATALINA PARRA responding to RAFAEL FERRER

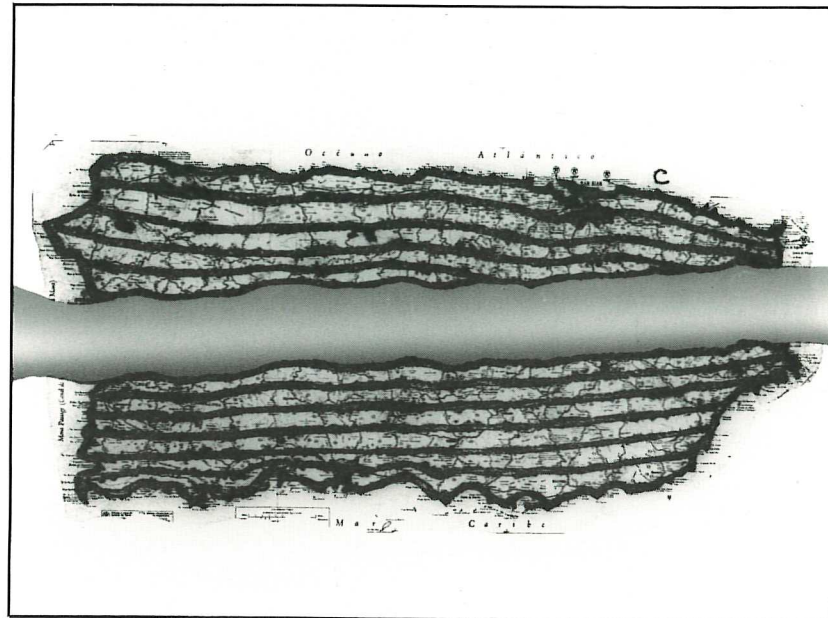
I selected Rafael Ferrer's piece, *Island's Tale*, because I saw in it a formal and a political connection with my piece, *Testimony*.

To me, Ferrer's piece is a reflection on Puerto Rico as an independent land, as an island with its own borders and as a land that has been there long before 1492. From a formal point of view, it reminds me of an x-ray of the island.

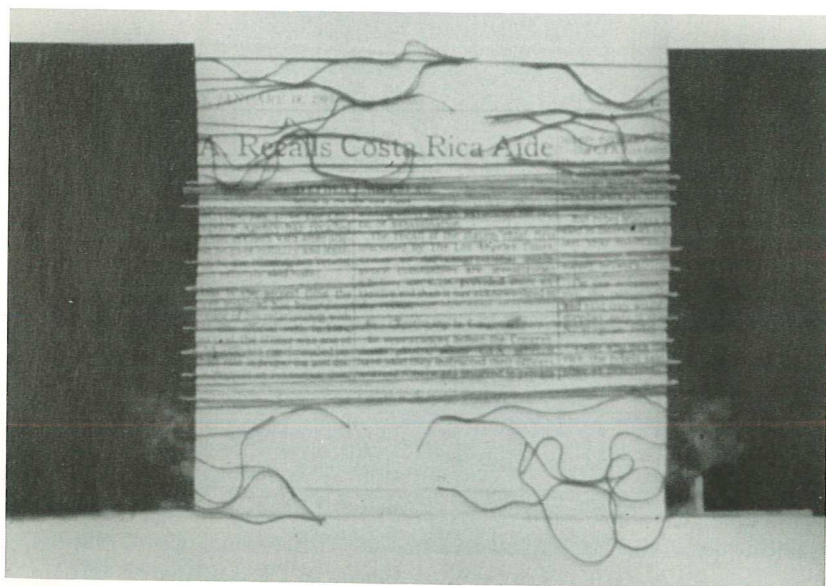
My piece has to do with the manipulation and foreign intrusion in Central America, which was also here long before 1492. As "Americans" from the "Americas" we want to reclaim history reminding the viewer that our territories were here and that our ancestors were here before the discovery.

I also want to challenge the viewer to think about this, and to consider what it means.

C.P.



Rafael Ferrer, One print from the series, *Istoria de la isla (Island's Tale)*, 1974. Lithograph, 20 x 27 inches.



Catalina Parra, *Testimony (Testimonio)*, 1987. Mixed-media, 28 x 22 inches.

Escogí la obra *Istoria de la isla* de Rafael Ferrer, porque ví en ella una afinidad con mi obra *Testimonio*, en el aspecto formal y político.

Para mí su pieza es un espejo de lo que es Puerto Rico: una tierra independiente, una isla con sus propios linderos, un territorio que ya existía desde antes del 1492. Desde una perspectiva formal, me remitió a una especie de radiografía de la isla.

El contenido de mi pieza tiene que ver con la manipulación y la intromisión extranjera de la cual ha sido objeto la América Central, una tierra que tenía su propia existencia desde antes del 1492.

Como "americanos" nativos de "Las Américas," queremos rescatar la historia al recordarle al espectador que nuestros territorios ya existían, que nuestros antepasados ya estaban aquí desde mucho antes del descubrimiento.

Quiero también lanzarle un reto al público, para que reflexione sobre todo esto, para que piense en el verdadero significado que esto encierra.

C.P.

LILIANA PORTER responding to EL MUSEO'S COLLECTION

The ideas of fragmentation and appropriation, both present at the root of a considerable part of my work, take on an added dimension in the work I propose to show in this exhibition. The fragments which make up my collage are reproductions of images in the collection of El Museo del Barrio. It is my intention to establish a dialogue with these images, and amongst these images, in such a way that they may become a part of my own discourse.

The guiding force behind the idea of articulating these specific images, has been, more than anything else, the effective identification I have with the world of community artists which is the founding principle of El Museo del Barrio.

L.P.

Las ideas de fragmentación y apropiación, ambas presentes en la base de buena parte de mi obra, toman una dimensión particular en el trabajo que propongo para esta muestra. Los fragmentos que constituyen el collage, provienen de la reproducción de imágenes de la colección de El Museo del Barrio. Es mi intención establecer un diálogo con ellas y de ellas entre sí, en forma tal que se vuelvan parte de mi propio discurso.

La idea de articular estas imágenes específicas ha sido guiada antes que nada por una identificación afectiva con ese mundo de los artistas de la comunidad que es fundamento de El Museo del Barrio.

L.P.



Liliana Porter, [Detail] *Collage de la 104 (104th Street Collage)*, 1994. Mixed-media collage incorporating images of works from the Permanent Collection of El Museo del Barrio, 30 x 40 inches.

SOPHIE RIVERA responding to JUAN De'PREY

While reflecting on various possibilities for this exhibit I was startled to find that several artists had chosen from El Museo's collection images of various media that were remarkably congruent both structurally and dynamically with their own work. It was only later that I realized that the profound resonance between the historical work and the contemporary artists' choice is emblematic of the extraordinary powerful psychohistorical currents in the Latino community at large.

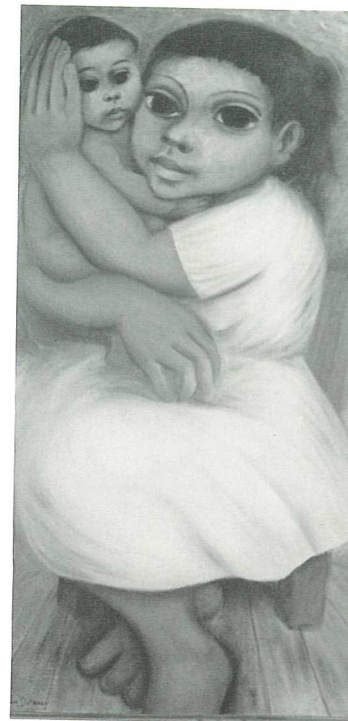
Why, for example, did I choose one of my own photographs of a mother and child and, from the collection, a painting of De'Prey depicting a mother holding a child? Was it the formal quality of the similar focus of the two images? Both images reveal a sense of knowing innocence—an almost ethereal glow surrounded by rectangles of space. In a different incarnation would I perhaps have chosen sister images of greater dissonance? How will the younger generation of Latino artists deal with their heritage? These are crucial questions that hopefully this exhibit will help to crystallize.

Clearly the profound complexities of childhood resonate across the historical/temporal divide. In reclaiming our cultural heritage it is necessary to be aware of all textual and subtextual rhythms and dissonances. Although my Latino heritage is vital to my functioning as an artist, it is essential to understand its multifaceted role in the artistic production.

S.R.



Sophie Rivera, *Mother and Child in a Subway (Madre e hija en el tren subterráneo)*, 1982. Photograph, 21 x 21 inches.



Juan De'Prey, *Untitled (Sin título)*, 1952. Oil on board, 47 x 23 $\frac{3}{4}$ inches.

Al reflexionar sobre las numerosas posibilidades que me planteaba esta exposición, me quedé sorprendida al percatarme de que varios artistas habían seleccionado de la colección de El Museo, imágenes expresadas en distintos medios artísticos, que eran considerablemente congruentes con su propia obra, tanto en lo estructural como en sus aspectos dinámicos. Sólo después pude notar que la honda resonancia encontrada entre obras históricas y la selección de los artistas contemporáneos, es emblemática de la extraordinaria y poderosa corriente sico-histórica que existe dentro del seno de la comunidad latinoamericana.

¿Por qué escogí, por ejemplo, una de mis fotografías, una madre y el niño, y de la colección, una pintura de De'Prey representando a una madre con un niño en los brazos? ¿Fue tal vez por la cualidad formal en la similaridad del enfoque hacia las dos imágenes? Ambas revelan una sensación de sabia inocencia—un brillo casi etéreo rodeado por rectángulos espaciales. En una diferente reencarnación, ¿hubiera yo seleccionado imágenes análogas de tal vez mayor disonancia? ¿Cómo se enfrentará la joven generación de artistas latinos a su herencia? Ojalá que esta exposición ayude a aclarar y a cristalizar estas interrogancias que nos son cruciales.

Es evidente que la profunda complejidad de la niñez resuena a través de la división histórico-temporal. Al reivindicar nuestra herencia cultural, es necesario tener presentes todos los ritmos y disonancias dentro del contexto así como los intertextuales. A pesar de que mi herencia latina es algo vital para mi funcionamiento como artista, es esencial comprender su papel multifacético dentro de la producción artística.

S.R.

ANGEL RODRIGUEZ DIAZ responding to HIRAM MARISTANY

I chose Maristany's photograph "Young Lords Rally" at the Puerto Rican Parade in the 60's because it portrays an issue still relevant to us today. The woman at the forefront of this rally who waves the Puerto Rican flag shows the conviction of her belief and her resolution to be an active participant in this political manifestation. Here is a record of an instance in the long political struggle of the Puerto Rican people to take charge of our own destiny as a nation.

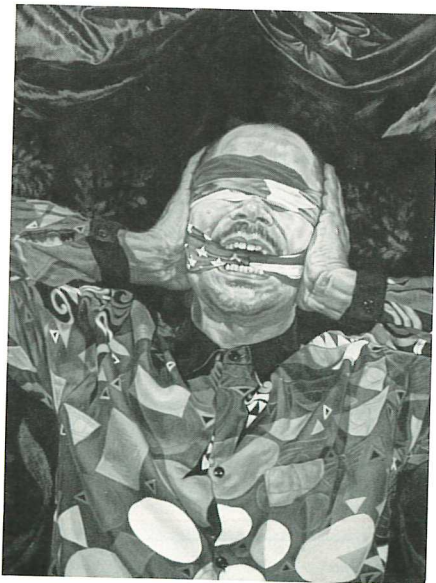
This photograph has been a powerful reminder to me of the 500 years of occupation of our island. In the face of the series of political events that took place last year in the Puerto Rican community, among them a plebiscite to decide our political status, I felt compelled to address the issue of national identity in my painting—since exploring issues of identity has been important in the development of my work.

The painting *Freely Associated State* is a self-portrait that reflects on the state of affairs prevailing in Puerto Rico today. My face is a metaphor that dramatizes the "status quo." My eyes are blindfolded by the Puerto Rican flag and my mouth is gagged by the American flag. My impaired vision represents the uncertain future guided by the decision to remain uncompromised by a definitive political stance. The gag symbolizes the masquerade perpetrated by the American government to make believe that we can exert a change in our political reality by voting in a referendum.

Although my face is masked by these national symbols, it is lit with a harsh spotlight—as if in a moment of awakening realization. The pattern of my shirt, with its explosion of images, creates an emotional state that alludes to internal turmoil. The blue drapery and the emerald green foliage, in their graphic rendition, evoke the idealized landscape, the most important symbol of the Puerto Rican national identity.

As an artist and a Puerto Rican, I am facing this historical political juncture. We as a people have to reclaim our history and challenge our present to make changes possible in our destiny.

A.R.D.



Angel Rodríguez Díaz, *Estado Libremente Asociado* (*Freely Associated State*), 1994. Oil on paper mounted on canvas, 32 x 24 inches.



Hiram Maristany, *Untitled* (*Sin título*), ca. 1970s. Black and white photograph, 7 x 15 1/4 inches.

Escogí la fotografía de Maristany, *Marcha de los Young Lords en el desfile puertorriqueño*, porque muestra una problemática que aún es pertinente para nosotros. Esto es un dato de un momento histórico en la larga lucha política de los puertorriqueños para decidir su destino como nación. La mujer boricua en primera fila ondeando la bandera puertorriqueña demuestra convicción en sus ideales y la resolución de ser una activa participante en esta manifestación política. Esta foto ha sido un poderoso recordatorio de los 500 años de ocupación de nuestra isla. Por lo tanto, en vista de que el año pasado ocurrieron una serie de eventos políticos, entre ellos un plebiscito para decidir nuestro estatus político, me sentí obligado a abordar el asunto de la identidad nacional en mi pintura, ya que la exploración del problema de la identidad ha sido importante en el desarrollo de mi trabajo.

La pintura, *Estado libremente asociado*, es un autorretrato que refleja el estado de cosas que prevalece en el Puerto Rico de hoy. Mi rostro como metáfora dramatiza el "status quo." Los ojos están vendados con la bandera puertorriqueña y la boca está amordazada por la bandera norteamericana. El impedimento de la vista representa la incertidumbre ante el futuro guiada por una decisión de mantenerse no comprometido ante una posición política definida. La mordaza simboliza la payasada perpetrada por el gobierno norteamericano para hacernos creer que podemos efectuar el cambio de nuestra realidad política al votar en un referendun.

A pesar de que el rostro está enmascarado con estos símbolos nacionales, está iluminado por un foco de luz intensa, como si estuviera despertando en el preciso momento de la toma de conciencia. Los diseños de mi camisa crean con su explosión de imágenes un estado emocional que alude al conflicto interno. El cortinaje azul y el follaje verde esmeralda en su gráfica manifestación evocan el paisaje idealizado, el símbolo más importante de la identidad nacional puertorriqueña.

Como artista y puertorriqueño me veo frente a una histórica coyuntura política. Como nación tenemos que reivindicar nuestra historia y desafiar nuestro presente para cambiar nuestro destino.

A.R.D.

FREDDY RODRIGUEZ responding to RAFAEL TUFÍÑO

Sugarcane Cutter (Homage)

When El Museo asked me to participate in this exhibition, I was already working with the theme of sugarcane and its culture as part of my ongoing work about the history of the Caribbean. So, it was natural for me to choose the woodcut *The Sugarcane Cutter* by Rafael Tufiño. Unpretentious and small in scale, this powerful image is the essence of anonymity. It is as if the two people in the woodcut were never made to look up to see beyond the immediate area they are working on. They hide their souls. They work like beasts and they live under even worse conditions. We never seem to know much about these people. Who are they? How do they get there? Why do they do this kind of work? Nowhere does one find pride in the practice of this ominous occupation. The sugarcane cutters are turned into *bagazo*. *Bagazo* is the Spanish word for the remains of sugarcane after everything has been taken out of it. It is useless.

The working and living conditions of the sugarcane cutters have remained very much the same today as in the sixteenth century. For decades, even centuries, these anonymous people have carried the economies of many countries on their shoulders. With this work I want to acknowledge and honor them.

ER.



Freddy Rodríguez, *Homenaje al cortador de caña* (*Homage to the Sugarcane Cutter*), 1994. Mixed-media, sculpture, app height 68 inches.



Rafael Tufiño, *Cortador de caña* (*Sugarcane Cutter*).
Linocut, 22 x 18 inches.

Cortador de caña (Homenaje)

Cuando El Museo me pidió que participara en esta exposición, yo venía ya trabajando en el tema de la caña de azúcar y su cultura, como parte del desarrollo de mi trabajo sobre la historia del Caribe. Por lo tanto, fue lógico el que escogiera la xilografía *Cortador de caña* de Rafael Tufiño, una obra sin pretensiones y en pequeña escala. Esta poderosa imagen es la esencia del anonimato. Es como si las dos personas en la xilografía, hubieran sido concebidas para que nunca levantaran la vista del suelo para ver más allá del terreno donde están trabajando. Ocultan sus almas. Trabajan como bestia y viven peor aún. Parece que nunca vamos a saber nada de estas personas. ¿Quiénes son? ¿Cómo llegaron hasta allí? ¿Por qué hacen ese tipo de labor? No hay un sólo lugar donde se pueda encontrar dignidad en la práctica de esta ominosa ocupación. Los cortadores se convierten en bagazo. Bagazo es la palabra para el residuo de la caña después que se le ha extraído todo. Cuando ya no sirve para nada...

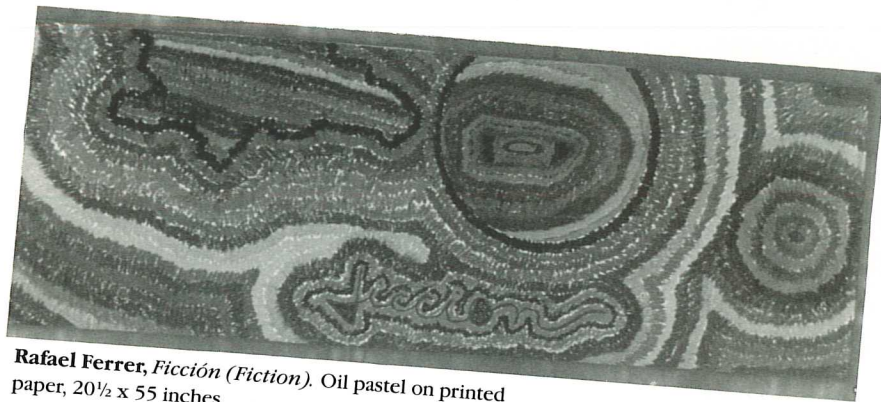
Las condiciones laborales y de vivienda de los cortadores de caña no han variado mucho desde el Siglo XVI. Por décadas, aún por siglos, estos seres anónimos han cargado sobre sus espaldas las economías de muchos países. Con esta obra quiero hacerles un reconocimiento y rendirles homenaje.

ER.

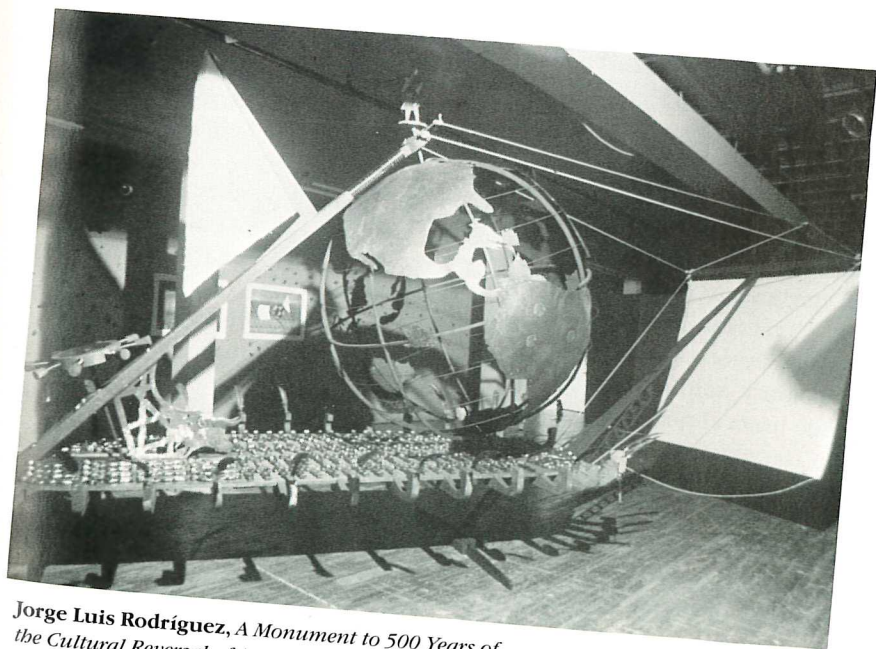
JORGE LUIS RODRIGUEZ responding to RAFAEL FERRER

I selected Rafael Ferrer's *Ficción* because it portrays the Greater Antilles of the Caribbean Sea. The Islands of Cuba, Hispaniola and Puerto Rico were the first territories encountered by Christopher Columbus during his voyages. Their original cultures (Taíno-Arawak and Caribe) were changed into a European one through colonization. In addition, these islands served as hosts for many who would later conquer the Aztecs in Mexico, the Incas in Peru and other significant indigenous empires that were invaded and annihilated. This changed the course of history dramatically.

J.L.C.



Rafael Ferrer, *Ficción* (Fiction). Oil pastel on printed paper, 20½ x 55 inches.



Jorge Luis Rodríguez, *A Monument to 500 Years of the Cultural Reversal of America* (Un monumento a los 500 años de la reversión cultural de América), 1990-3. Mixed-media installation, app. height 132 inches.

Escogí *Ficción*, una obra de Rafael Ferrer, porque muestra a las Antillas Mayores en el Mar Caribe. Las islas de Cuba, Española, y Puerto Rico, fueron los primeros territorios encontrados por Cristóbal Colón durante sus viajes. Las culturas aborígenes (taíno-aruaca y caribe), fueron transformadas por los europeos con la colonización. Estas islas sirvieron también de albergue para muchos de los que luego se lanzarían a la conquista de los imperios azteca en México y quechua en el Perú, además de otras importantes culturas indígenas que fueron invadidas y aniquiladas. Este hecho cambió el curso de la historia de manera dramática.

J.L.R.

FERNANDO SALICRUP responding to FERNANDO SALICRUP

Visual communication is a unique means that man uses to confront his world. *One More Time Columbus* tells us of a discovery of people and land as it was taught to us by educators in grade school. As time moves on, and as we grow up, we retain the restless desire that we had as children to be free. Man's progress continues to be measured by his keeper—Time. Little has changed from the past to the present.

In *Disaster Columbus* I am showing some of the negative realities that we inherit in this era. Most people are satisfied by just putting another lock on their door. As you look into the leaves, eyes and surrounding forest in the center of my painting, you will see a community of souls imprisoned. This is representative of communities that have been distanced from nature by the cages that are built around them. Inside these communities, the individual digresses from his or her inner nature to conform to outer forms of reality. This constitutes a negative change, which is ongoing in our communities and in our immediate environments.

ES.



Fernando Salicrup, *Desastre Colón (Disaster Columbus)*, 1994. Acrylic on canvas, 58 x 60 inches.



Fernando Salicrup, *Una vez más Colón (One More Time, Columbus)*, 1978. Acrylic on linen, 54 x 44 inches.

La comunicación visual es una manera única que el hombre utiliza para hacer frente al mundo. *Una vez más Colón* nos cuenta acerca de un descubrimiento de tierras y personas así como no lo enseñaron los maestros de escuela. A medida que pasa el tiempo, al crecer, guardamos el inquieto deseo de ser libres que teníamos desde pequeños. El progreso del hombre aún lo mide su guardián: el tiempo. Poco ha cambiado del pasado hasta el presente.

En *Desastre Colón*, mostro algunas realidades negativas que hoy en día hemos heredado. Casi todo el mundo se conforma con añadir otra cerradura a su puerta. Al mirar hacia las hojas, los ojos y el bosque que los rodea en el centro de mi pintura, se puede ver una comunidad de almas aprisionadas. Esto representa las comunidades que se han alejado de la naturaleza mediante las jaulas que han sido construidas a su alrededor. Dentro de estas comunidades, el individuo vira de su propia naturaleza para conformarse a las formas externas de la realidad. Esto constituye un cambio negativo que se está desarrollando en nuestras comunidades y en nuestros ambientes circundantes.

ES.

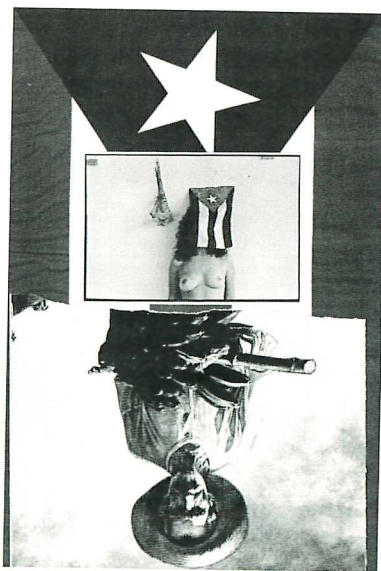
JUAN SANCHEZ responding to PA'LANTE

New Flag 1994

As I was looking through the many *Pa'lante* newsletters and newspapers, I couldn't help but realize the wonderful legacy the Puerto Rican Young Lords Party left behind. These yellowed pages reflect an historical era that must not be forgotten. We must talk and teach our children about our history, pain, struggles and dreams. We must talk to them about the Puerto Rican Youngs Lords and the battle they waged against racism, police brutality, sexism, poverty, imperialism and colonialism in Puerto Rico and in the United States. Our children should understand why poverty and indignation continue to exist today. When I was a teenager their voice along with that of Malcolm X gave me the historical, political and cultural context for my existence, and that gave me the conviction and drive to the kind of art I am doing.

These pages demanded for the freedom of the five Puerto Rican Nationalists and political activist Carlos Feliciano. Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irvin Flores, Andrés Figueroa and Oscar Collazo have long been released but our colonial reality has not. We presently have over 20 Puerto Rican political prisoners and prisoners of war. Many of them have been in North American prisons well over 13 years.

For this exhibition I designed a new Puerto Rican flag. This flag represents us, after five hundred years of colonialism. This flag has one side in black and white with a photograph of a bare chested man and woman, their identity obscured by a Puerto Rican flag. This photograph symbolizes our brothers and sisters who are in prison because they are freedom fighters for Puerto Rican independence. On the bottom half of our new flag there is an inverted image of our beloved peasant *jibaro* from Ramon Frade's famous 1905 painting, *El Pan Nuestro de Cada Día* (*Our Daily Bread*). This new Flag represents our never changing situation and it should be reproduced and distributed by the hundreds of thousands to remind us that we must do something about all this. Let's look at those *Pa'lante* newspapers again.



Juan Sánchez, *Nueva Bandera (New Flag)*, 1994.
Photo laser print diptych, 91 x 107 inches.



Pa'lante Newspaper (*Periódico Pa'lante*), 1969. From the series of illustrated newspapers published in New York City by the Young Lords Party.

Nueva bandera 1994

Mientras hojeaba una cantidad de boletines y periódicos encabezados por *Pa'lante*, no pude dejar de percatarme del maravilloso legado dejado por el Puerto Rican Young Lords Party. Estas páginas amarillentas reflejan una época histórica que no debe ser olvidada. Nosotros debemos contarles y enseñarles a nuestros hijos sobre nuestra historia, sufrimientos, luchas y sueños. Debemos hablarles de los Young Lords puertorriqueños y de las batallas que se libraron en contra del racismo, la brutalidad policiaca, el sexismo, la pobreza, el imperialismo y el colonialismo en Puerto Rico y en los Estados Unidos. Nuestros niños deberían comprender el por qué todavía sigue existiendo el racismo, y la indignación que esto provoca. Cuando yo era un jovencito, su mensaje al igual que el de Malcolm X, me dieron un contexto histórico, político y cultural, donde basar mi existencia, además de la convicción y el impulso para crear el tipo de arte con el cual estoy comprometido.

Mientras paso la vista por estas páginas, veo el reclamo por la libertad de los cinco nacionalistas puertorriqueños, y al activista Carlos Feliciano. Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irving Flores, Andrés Figueroa y Oscar Collazo hace tiempo que fueron liberados, pero no así nuestra situación colonial. Ocurre que en la actualidad tenemos más de 20 prisioneros políticos y de guerra. Muchos de ellos han estado en cárceles norteamericanas por más de 13 años.

Para esta exhibición he diseñado una nueva bandera puertorriqueña. Esta bandera será el símbolo de nosotros, después de quinientos años de colonialismo. Esta nueva bandera tendrá un lado en blanco y negro con una fotografía de un hombre con el torso desnudo, junto a una mujer, cuya identidad está oscurecida por una bandera puertorriqueña. Esta fotografía simboliza a nuestros hermanos y hermanas que están encarcelados por ser luchadores de la independencia de Puerto Rico. En la parte inferior de nuestra nueva bandera habrá una imagen invertida de nuestro querido *jibaro*, tomada de la famosa pintura de Ramón Frade que data del 1905, *El Pan Nuestro De Cada Día*. Esta nueva bandera representa nuestra invariable situación colonial, la cual deberá ser reproducida y distribuida en cientos de miles de copias para que nos recuerde que debemos hacer algo. Miremos de nuevo esos periódicos *Pa'lante*.

J.S.

PAUL SIERRA responding to MYRNA BAEZ

It's been said that one of the primary requisites for the existence of a paradise is that it must first be lost.

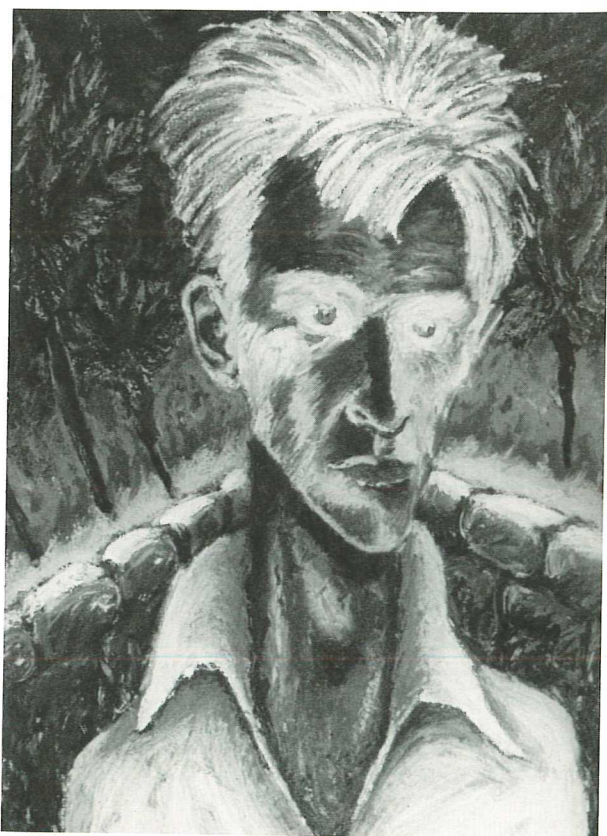
The work by Myrna Báez *November 1976* reminds me of my exiled father, always reading the papers, searching for news of his lost home/paradise. My father is eighty-five years old. The hard reality that his death will happen away from his beloved Cuba is ever-present in his mind.

With the passage of time, the country he once knew undergoes changes and the exile becomes a stranger even to his own land of birth. Different now from his countrymen because of the personal experiences that set him apart, he becomes a hybrid. To appease his feelings of alienation, he is driven to search for news of "the old country" or the companionship of others like him.

This emotional isolation is but a part of the true tragedy of political turmoil. The economical and political "mistakes" made in the name of social progress come at a terrible human cost—a staggering number of exiles, countless broken families and the incalculable human suffering that ensues.

The high price paid by these immigrants is what the portrait of my father—*The exile*—is about. Barred from his native homeland and unable to find his place within the context of a new society, he retreats to a psychological corner "in the past," another displaced person among the 50 million in this world.

P.S.



Paul Sierra, *The Exile (El exilado)*, 1985. Oil on canvas, 54 x 40 inches.



Myrna Báez, *Noviembre 1976 (November 1976)*, 1976. Acrylic on canvas, 50 x 60 inches.

Se ha dicho que el requisito principal para que un paraíso exista, es el haberlo perdido antes.

La obra de Myrna Báez *Noviembre 1976* me recuerda a mi padre en el exilio, siempre leyendo los periódicos con avidez, a la búsqueda de noticias de su perdido hogar/paraíso. Mi padre tiene ochenta y cinco años. La dura realidad de que la muerte lo sorprenda fuera de su bienamada Cuba, está siempre presente en sus pensamientos.

Con el paso de los años, el país que una vez conoció ha sufrido infinidad de cambios, y el exilado se va a convertir en un extraño en su propia tierra. Diferenciado ahora respecto a sus compatriotas, dado a las experiencias que los separan, se torna en un ser híbrido. Para aplacar el sentimiento de enajenación, se lanza a la búsqueda de la noticia del "viejo país" o a la compañía de otros como él.

Esta soledad emocional es sólo una parte de la verdadera tragedia detrás de las convulsiones políticas. Los "errores" económicos y políticos cometidos en nombre del progreso social, tienen un alto costo humano—un impresionante número de exilados, innumerables lazos de familia rotos—y como resultado el incalculable sufrimiento humano que conlleva.

El alto precio pagado por estos inmigrantes, es el tema de *El exilio*, el retrato de mi padre. Desterrado de su patria, e incapacitado para encontrar un espacio dentro de un nuevo contexto social, él, se asila psicológicamente en un rincón "del pasado"; otro desplazado más, entre los cincuenta millones de seres que existen en este mundo.

P.S.

JORGE TACLA responding to RAFAEL TUFIÑO

I chose this work of Rafael Tufiño because its formal content describes a preoccupation that has always nourished my art—the minority discourse and its relation to power.

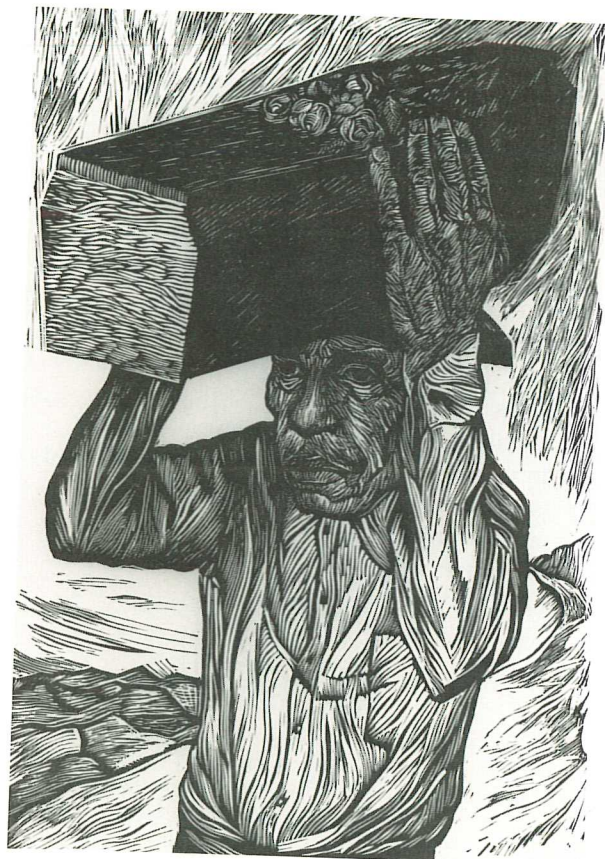
This type of image is engaged, in part, in all the sorrows and insanities that inform the history of art, and also in the history of social struggles.

I would not say that this preoccupation dictates my working process. However, it helps to enrich the development of my themes and metaphoric constructions.

J.T.



Jorge Tacla, *In Between (Entre medio)*, 1987. Oil on canvas, 64 x 64 inches.



Rafael Tufiño, *Untitled (Sin título)*, ca. 1950s. Linocut, 20 $\frac{3}{4}$ x 12 $\frac{3}{4}$ inches. From the portfolio *El Buen Líder/El Mal Líder (The Good Leader/The Bad Leader)*.

Escogí esta obra de Rafael Tufiño, porque su contenido formal expresa una de las preocupaciones que siempre ha alimentado mi creación artística—el discurso de las minorías y su relación con los organismos del poder.

Este tipo de imagen se compromete en parte con todas las penas e iniquidades que han ocurrido en la historia del arte y también en la historia de las luchas sociales.

Yo no diría que esta preocupación domina mi proceso creativo. Sin embargo, ayuda a alimentar y da inspiración a todos mis temas y concepciones metafóricas.

J.T.

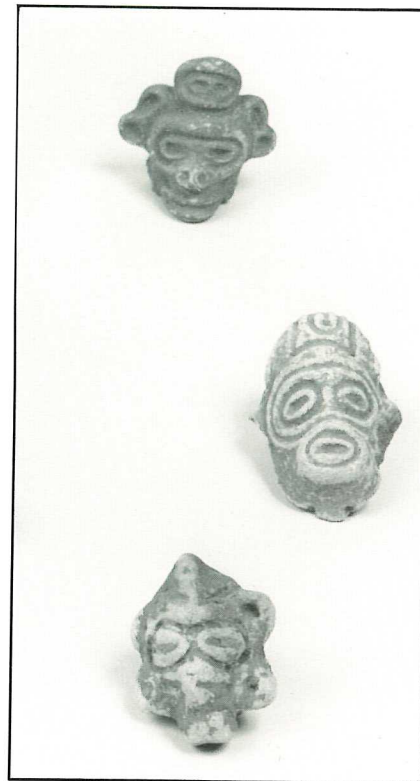
NITZA TUFIÑO responding to PRE-COLUMBIAN ART

The Crossroads

The Taíno Indians were close to nature and they understood its resources. They respected these, and were careful of how they used them. They were inspired by the gods of nature, especially the god of fire. How important to them was fire? Was it important for heat in the way that oil is important for us today? I ask myself, where are we going? Do you know where you are going? The small child who is dressed in European clothes is a Latin American development on the Catholic idea of Jesus. He is called *El Niño de Atocha*, and he, like other beliefs, in time became a part of the New World. *Eshu (Elegguá)*, the stone face with cowry shells, was also brought to Latin America. A belief first shared by the slaves from Africa, *Elegguá* is now the god who can open these roads or close them. All these beliefs are interwoven into each other.

Now, our resources are money. We buy a bottle of water, and we must pay for our fuel. Is our world all that we buy and all that we sell? Are we getting less human? less spiritual? more greedy? We have less tolerance for each other. How important are material things, or can we live with less and be healthier and live more productive lives?

N.T.



Taíno pre-Columbian Adornos from the Dominican Republic. (Adornos precolombinos de los Taínos de la República Dominicana)



Nitza Tufiño, *The Crossroads (La Encrucijada)*, Oil on masonite triptych, each panel 48 x 24 inches.

Los indios taínos vivían en proximidad a la naturaleza y conocían sus recursos. Sentían respeto por ella y la utilizaban con cuidado. Recibían inspiración de las deidades de la naturaleza, en especial del dios del fuego. ¿Qué importancia tenía para ellos el fuego? ¿Era importante para la calefacción de la manera en que el petróleo es importante para nosotros hoy? Yo me pregunto, ¿hacia dónde vamos? ¿Sabes tú hacia dónde vas? En mi obra el niño que está vestido a la manera europea es el resultado latinoamericano de la idea católica de Jesucristo. Se llama *El niño de Atocha*, tanto él, como también otras creencias, pasaron a ser parte del Nuevo Mundo. Eshu (Elegguá), el dios con el rostro hecho de piedra y caracoles cauri, fue también traído a la América Latina. Siendo una creencia originalmente compartida entre los africanos traídos como esclavos, hoy es el dios Elegguá, el que puede abrir o cerrar los caminos. Todas estas creencias están mezcladas unas con las otras.

En la actualidad, nuestro recurso es el dinero. Compramos una botella de agua y tenemos que pagar por el combustible. ¿Se ha reducido nuestro mundo a todo lo que compramos y vendemos? ¿Será que nos estamos deshumanizando, que estamos perdiendo la espiritualidad; que nos estamos poniendo mezquinos? Cada día somos menos tolerantes con los demás. ¿Qué importancia tienen las cosas materiales? ¿O tal vez podemos vivir con menos, ser más saludables y vivir una vida más productiva?

N.T.

KUKULI VELARDE responding to TRADITIONAL ARTS

As an image, *Santa Chingada* is a direct descendant of the wooden or plaster Virgins and Saints which have adorned, and still adorn, Catholic altars. She shares with them the same basic attitude: a smiling face, open arms, legs in contraposto. Coming from a country with a Catholic culture, seeing sculptures of this sort is practically an everyday experience. It is important for me to maintain ties between my work and these visual experiences which have formed my aesthetic sense since childhood. I think that we all are what we have seen, felt and learned from an early age. What better way to create than to be ourselves!

Retablos also follow a Catholic tradition. Retablos are portable altars which the people in the rural townships of Ayacucho took to the pastures to have their animals blessed. Retablos were known then as "cajas de San Marcos," since he is the patron saint of cattle. In time, other images were substituted for the saint. To this day, although the retablo has lost much of its original connotations, it contributes to the rich artistic world of Peru. Festivities, births, and events in the rural life of Ayacucho are represented in the retablos. But indeed, always with references to Catholicism. *Santa Chingada*, then, also has her own portable altar. Her husband, although he is not a saint, is in turn represented in another altar, for together they speak of the male-female paradigm to some members of our Latin culture, and probably to those of many other cultural groups as well.

K.V.



19th Century Philippine Artist, *La Inmaculada* (Virgin of the Immaculate Conception). Painted, gessoed and carved wood, app. height 17 inches.



Kukuli Velarde, *La Mujercita Ideal: La Santa Chingada* (The Ideal Woman: The Fucked Saint), 1994. Clay with gold leaf, app. height 22¾ inches.

Santa Chingada es, como imagen, descendiente directa de Vírgenes y Santas de yeso o madera que han adornado y adornan altares católicos por siglos. Su actitud es básicamente la misma: rostro sonriente, brazos abiertos, piernas en contraposto. Viniendo de un país de cultura católica esculturas de este tipo son prácticamente una experiencia diaria. Para mí es importante mantener una relación entre mi trabajo y aquellas experiencias visuales que han conformado mi sentido estético desde niña. Creo que todos somos lo que hemos visto, sentido y aprendido desde pequeños. ¿Qué mejor que ser nosotros mismos al momento de crear?

Los retablos, obedecen también a una tradición católica. Los retablos eran altares portátiles que la gente de poblaciones rurales de Ayacucho, llevaban hasta los pastizales para hacer bendecir sus animales. Los retablos eran entonces conocidos como cajas de San Marcos, pues este es el santo protector del ganado.

Con el tiempo otras imágenes sustituyeron al santo. Hoy el retablo ha perdido casi totalmente su connotación primigenia para conformar el riquísimo mundo artístico peruano. En él se representan festividades, natividades y acontecimientos en la vida rural ayacuchana. Siempre, eso sí, con referencias católicas.

Santa Chingada, tiene pues también su altar portátil. Su esposo aunque no un santo es a la vez representado en uno, pues ambos son el paradigma de hembra y macho para algunos miembros de nuestra cultura latina, y probablemente de muchos otros grupos culturales.

K.V.

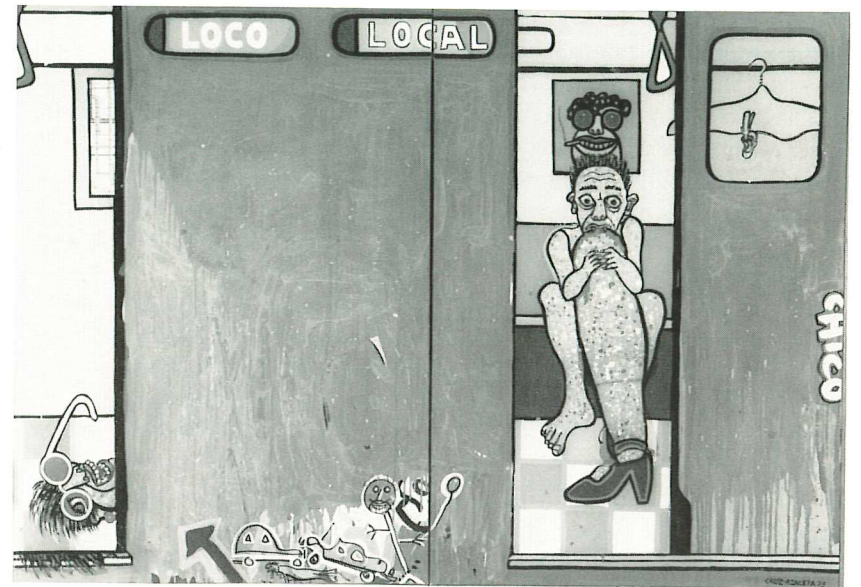
GILLIAN M. WAINWRIGHT responding to LUIS CRUZ AZACETA

Nearly There.

I started to work at El Museo in December of '91 and one of my first jobs was to assist the Registrar with accessioning the painting collection. Certainly one of the best ways to get to know the work. I was able to muse about each one as I went through them measuring and marking. Luis Cruz Azaceta's piece struck me. How could it not? The bold shock, the humor, the purple pink way he tapped into our dark fears and fantasies. Choosing the subway as subject matter seemed to me an instant way to reach a common ground. Haven't we all sat in those subway lights dreaming up the lives of our fellow passengers?

Some time passed—a gestation period, perhaps. Riding the E train and the #6 to and from work became a part of me, a deeply felt experience. After about a year of yearning to ask entire rows of people to sit for me, I finally started sneaking my polaroid on and subversively taking pictures. The result is my subway series. My work has not taken the dark step that Azaceta's has into a world of fantasy, however, my subway people sit poised on the edge of that world. If they can provoke your thoughts, and exist in that moment between sensation and realization, then the pain and the gesture have said something I cannot say to you in words.

G.M.W.



Luis Cruz Azaceta, *Loco Local*, 1975. Oil and collage on canvas, 70 x 100 inches.

A punto de llegar

Comencé a trabajar en El Museo en diciembre del '91, y una de mis primeras tareas fue la de ayudar al Registrador a evaluar la colección de pinturas. Sin duda, esa fue una de las mejores maneras de familiarizarme con las obras. Así tuve la oportunidad de contemplar a cada una de ellas mientras las medía y clasificaba. Una obra de Luis Cruz Azaceta me dejó impresionada. ¿Y por qué no? La audaz conmoción, el toque de humor, la manera en que el rosa pupúreo taladra entre nuestros profundos temores y fantasías. Al seleccionar el tren subterráneo como asunto, a mí me pareció la manera más directa de pisar terreno en común. ¿Quién de nosotros al viajar en el tren, no ha imaginado en la penumbra, las vidas de los pasajeros que nos acompañan?

Pasó el tiempo, un período de gestación, tal vez. Tomar el tren E y el #6, para ir y venir del trabajo, se convirtió en parte de mí misma, en una experiencia profunda. Después de un año de estar enheando, el pedirles a filas enteras de personas que posaran para mí, comencé finalmente, de manera subrepticia a tomarles fotos con mi polaroid, como si fuera una subversiva. El resultado fue mi serie sobre los trenes. Mi trabajo no ha dado el paso para penetrar en las profundidades del mundo de las fantasías de Cruz Azaceta. No obstante, mi gente del subterráneo posa sentada al borde de ese mundo. Si pueden provocar tus pensamientos y cobrar vida en ese espacio que reside entre la sensación y la realización, entonces la pintura y el gesto han dicho algo que yo no puedo expresar con palabras.

G.M.W.



Gillian Wainwright, *Nearly There (A punto de llegar)*, 1994. Oil on canvas, 48 x 54 inches.

SELECTED BIOGRAPHIES OF ARTISTS

FRANCISCO ALVARADO JUAREZ (b./n. 1950, Tela) is an Honduran-born artist whose work includes paintings and mixed-media constructions. He has lived and worked in New York City since 1965.

Education/Educación: 1993, M.F.A. Maryland Institute, College of Art, Baltimore; 1975 International Center of Photography, New York; 1974 B.A., SUNY at Stony Brook, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 Maryland Institute, College of Art, Baltimore; 1993 Portales Galería de Arte, Tegucigalpa, Honduras; 1992 The Bronx Museum of the Arts, Bronx; 1986 El Museo del Barrio, New York.

Awards/Premios: 1993 Artist-in-Residence, Mid Atlantic Arts Foundation; 1991-3 Philip Morris Fellowship; 1987-8 Artist-in-Residence, The Studio Museum in Harlem; 1985 National Endowment for the Arts Painting Fellowship.

Collections/Colectones: The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY; Insitute of Puerto Rican Culture, San Juan; Museo de Arte Contemporáneo and the Museo de Bellas Artes, Caracas; The Studio Museum, New York; San Antonio Museum of Art, San Antonio; National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

CHARLES BIASINY-RIVERA (b./n. New York City) is a photographer who incorporates mixed-media into his art. He is the founder and director of En Foco, an artist-run photography center located in the Bronx, as well as the editor of En Foco's photographic journal, *Nueva Luz*.

Education/Educación: 1990 B.A. Photography, SUNY/Empire State College; 1979 Columbia University Not-for-Profit Institute; 1960-4 Apprenticeship with Sir Cecil Beaton.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 Art Studio, Villa Serbelloni, Bellagio, Italy; 1991 C.E.P.A. Gallery, Buffalo; 1988 Bronx Museum of the Arts, Bronx, N.Y.; 1978 Galería Casa de Campeche, San Juan.

Awards/Premios: 1993 Rockefeller Foundation Residency, Bellagio Study Center, Lago de Como, Italy; 1993 Mid Atlantic Arts Foundation Critics Residency; 1991 New York Foundation for the Arts Photography Fellowship.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, New York.

ROLANDO BRISEÑO (b./n. 1952, San Antonio, TX) is a painter whose art is informed by his Mexican-American heritage. He currently lives and works in San Antonio and New York City.

Education/Educación: 1979 M.F.A. Columbia University, New York; 1975 B.A. University of Texas, Austin; 1973 B.F.A. University of Texas, Austin.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 Whitehall, New York; 1992 Universidad Nacional de México, San Antonio; 1992 Governor's Gallery, World Trade Center, New York; (group) 1991 "Tejanos," Carillo Gil Museum, México, D.F.; 1987-89 "Contemporary Hispanic Art in the U.S.," Houston Museum of Fine Art, Houston. Traveled to the Corcoran Gallery, Washington, D.C., Lowe Art Museum, Miami, Santa Fe Museum of Art, Los Angeles County Museum, and Brooklyn Museum, N.Y.

Awards/Premios: 1993 Pollack-Krasner Foundation; 1990 Rockefeller Foundation Residency, Bellagio Study Center, Lago de Como, Italy; 1985 National Endowment for the Arts Fellowship.

Collections/Colectones: Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; Housatonic Museum, Bridgeport.

LUIS CAMNITZER (b./n. 1937, Lübeck, Germany: 1939, Emigrated to Uruguay) is a citizen of Uruguay and a resident of the United States since 1964. A mixed-media artist and a writer, he is currently a professor of art at SUNY/ College of Old Westbury.

Education/Educación: 1959-62 Studied sculpture and architecture, School of Fine Arts, University of Uruguay, Montevideo; 1957 Studied sculpture and printmaking, Academy of Munich.

Exhibitions/Exhibiciones: (Retrospectives) 1991 Lehman College Art Gallery, Bronx, NY; 1986 Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo; 1977 Museo de Arte Moderno, Bogotá; (Solo) 1993 Museo Blanes, Montevideo; 1988 "Messages to the Public," Time Square Spectacolor lightboard, Public Art Fund; 1988 Pavillion of Uruguay at the Biennial of Venice; (Group) 1992 "Latin American Artists of the Twentieth Century," organized by Museum of Modern Art, New York. Traveled to Seville, Paris and Cologne; 1992 "Ante América," Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá. Traveled to Queens Museum, New York; "The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970," The Bronx Museum of the Arts, Bronx, N.Y.

Awards/Premios: 1991 Art Matters Grant; 1982 and 1961 Guggenheim Fellowships.

Collections/Colectones: Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, El Museo del Barrio, Whitney Museum of American Art and The Jewish Museum, New York; Museo de Artes Plásticas, Montevideo; Cabinet of Drawings and Prints of the Uffizi, Florence; Bibliotheque Nationale, Paris; Centro Wifredo Lam, Havana; Library of Jerusalem, Israel; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; Museo de Bellas Artes, Caracas.

JOSELY CARVALHO (b./n. 1942, Sao Paulo) is a Brazilian-born multimedia installation artist who lives and works in New York City.

Education/Educación: 1967 B.A., Washington University Architecture School, St. Louis, Missouri.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 "Diary of Images: Ciranda I," Intar Gallery, New York City; 1993 "Diario de Imágenes: Día Mater II," Museo de Arte de Sao Paulo; 1988 "Turtle News," Times Square Spectacolor board computer animation, Public Art Fund, New York.

Awards/Premios: 1993 and 1992 Art Matters Inc.; 1992 Artist's Book Residency, New York State Council for the Arts, Visual Studies Workshop, Rochester, New York.

Collections/Colectones: Museum of Modern Art, Bronx Museum of the Arts and the Brooklyn Museum, New York; Museo de Bellas Artes, Caracas; Museu de Arte de Sao Paulo and Museu de Arte Contemporânea, Sao Paulo.

ROBERT GOANE (b./n. 1945, Río Piedras, P.R.) is a painter, draftsman and art educator of Puerto Rican descent. He is currently an artist-in-residence at El Museo del Barrio.

Education/Educación: Apprenticed to Fran Cervoni, Puerto Rico; B.A. University of Puerto Rico; Art Students League of New York; New York Academy of Art; Parsons School of Art and Design, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: 1992 "The Coffee House: Five Figurative Pieces," Saint Paul, Minnesota; 1988 "The Return: A Homage to the International Brigades on the 50th Anniversary of the Spanish Civil War," Hofstra University Extension at 65/U.A.W., AFL-CIO, New York; 1993 "Pa'lante: Political Works from the Collection of El Museo del Barrio," Lehman College Art Gallery, New York.

Awards/Premios: 1988 Honorary Member, Commemorative Gold Medal for "The Return," Veterans of the Abraham Lincoln Brigade; 1985 Art Students League of New York Purchase Award.

Collections/Colectones: Abraham Lincoln Brigade Archives at Brandeis University, Waltham, Massachusetts; Art Students League of New York; El Museo del Barrio, New York.

RAFAEL COLÓN MORALES (b./n. 1941, Trujillo Alto, P.R.) was Curator at El Museo del Barrio from 1984-9 and currently resides in San Juan, Puerto Rico. He paints with "pellejos" (skins): a technique in which acrylic paint is applied to a glass surface in layers, dried, and then peeled from the glass to form a translucent, flexible "skin" which the artist then transfers to either canvas or objects.

Education/Educación: 1964 B.A., University of Puerto Rico; 1965-66 Graduate Studies at American University, Washington, D.C.; 1966-67 Studied graphics at the San Fernando Academy of Arts, Madrid.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 Restrospective exhibition, Domus Gallery, San Juan; 1985 Castillo Gallery, New York; 1984 Institute of Puerto Rican Culture; 1982 El Museo del Barrio, New York.

Awards/Premios: 1992 Inauguration of Sala Colón Morales, Nuclear Medicine Center at Santurce Medical Mall; 1982-3 Artist-in-Residence, El Museo del Barrio, New York; 1981 Artist-in-Residence, Institute of Urban Resources, Inc., New York.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, New York; Ponce Museum of Art, Ponce; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan; Museum of the University of Puerto Rico.

MARCOS DIMAS (b./n. 1943, Cabo Rojo, P.R.) is a painter, graphic artist and filmmaker. He is the co-founder and co-director of the Puerto Rican print workshop, *Taller Boricua*.

Education/Educación: 1970 Graduate of the School of Visual Arts, New York; 1973 Post-graduate studies at the School of Visual Arts; 1974 Graduate of the W.N.E.T. Film and Television School.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1986 Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY; 1981 and 1973 El Museo del Barrio, New York; (group) 1993-4 "El tema del indio en el arte puertorriqueño," Museo de Las Americas, San Juan; 1993 "Home Away From Home. Latin American Artists," The Art Museum at Stony Brook, New York; 1985 "Contemporary Hispanic Art in the U.S.," Houston Museum of Fine Art, Houston. Traveled to the Corcoran Gallery, Washington, D.C., Lowe Art Museum, Miami, Santa Fe Museum of Art, Los Angeles County Museum, and Brooklyn Museum, N.Y.

Awards/Premios: 1986 Artist-in-Residence, Bronx Council on the Arts; 1977 CAPS Filmmaking Fellowship.

Collections/Colectones: El Museo del Barrio, New York; Taller Boricua, New York.

JUDITE DOS SANTOS (b./n. 1945, Porto) is a Portuguese-born and Brazilian-raised installation artist who works alternately with sculpture, painting, photography and video. She currently resides in New York City where she teaches art at the M.F.A.level at the Parsons School of Design and at City College (CUNY).

Education/Educación: 1986 M.F.A., Rutgers University, New Brunswick, New Jersey; 1984 B.F.A., Rochester Institute of Technology, Rochester, New York; 1986 Studio Independent Studies Program, Whitney Museum of American Art, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo) 1992 Dowd Fine Arts Gallery, Cortland, New York; 1990 Diferença Gallery, Lisbon; 1989 Gulbenkian Foundation, Center of Modern Art, Lisbon; (Group) 1991 "N.Y. Diary," P.S. 1 Museum, Long Island City, New York; 1990 "All Quiet on the Western Front?" Gallery Antoine Candau, Paris; 1990 "The Decade Show," New Museum of Contemporary Art, New York; 1985 "Paper Tiger Television Show," Whitney Museum of American Art, New York.

Awards/Premios: 1990 and 1987 Pollock/Krasner Foundation; 1989 Art Matters; 1988 Mid-Atlantic Arts Foundation; 1988 National Endowment for the Arts; 1988 Public Art Fund.

RAUL FARCO (b./n. 1953, Corrientes) is an Argentine-born sculptor who shares Italian, Spanish and American-Indian heritage. He has lived in Africa, Spain and Italy, and now works in New York, where he has lived since 1978.

Education/Educación: 1971 B.A. (in chemistry) Otto Krause School; 1971-75 Studies architecture at Buenos Aires University.
Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1993 Madison Art, Buenos Aires; 1991 Gallery Malen Landskrona, Sweden; 1990 Cretum Art Lab, Sweden; 1989 Cario Gallery, Lugano, Switzerland; 1987 P.S. 122 Gallery, New York; 1985 La Caixa, Barcelona.

Collections/Colecciones: Museum of Modern Art of Latin America, Organization of American States, Washington, D.C.; El Museo del Barrio, New York; The Queens Museum, New York; Archer M. Huntington Gallery, The University of Texas, Austin; Fundación "La Caixa", Barcelona; Museum of Contemporary Art, Warsaw; Museo de Arte Contemporáneo, Lanzarote, Canary Islands, Spain.

LUIS FLORES (b./n. 1947, New York) is a mixed-media and installation artist of Puerto Rican heritage who resides in Baltimore, Maryland.

Education/Educación: 1979 M.F.A. Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Maryland.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 "Reconquistas," Longwood Arts Gallery, Bronx, NY; 1993 Cardinal Gallery, Annapolis, MD; 1992 and 1991 Arlington Art Center, Arlington, VA; 1991 "Syncretism: Art of the XXI Century," The Alternative Museum, New York.

Awards/Premios: 1991 and 1989 Critics Residency Program, Maryland Art Place, Baltimore; 1990 Mixed-media artist fellowship, Maryland State Arts Council; 1988 Artist-in-Residence, Museum of Contemporary Hispanic Art, New York.

FRANK GIMPAYA (b./n. 1942, Ponce, P.R.) is a photographer and the Art Director and Designer of *Nueva Luz*, a photographic journal published by En Foco.

Education/Educación: 1965 B.F.A. and M.F.A. coursework, Hunter College of the City University of New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1992 The Squibb Building, New York; 1980 Cayman Gallery, New York; (group)/ 1993 "Photowork '93," Barrett House Galleries, New York; 1992 Society for Contemporary Photography, Kansas City.

Awards/Premios: 1992 Pace/Promise Award for contributions in Arts in Education; 1977 CAPS Photography Fellowship.

LEANDRO KATZ (b./n. 1938, Buenos Aires) works alternately with photography and film. He holds citizenship in both Argentina and the United States, where he has lived and worked in New York since 1965.

Education/Educación: B.F.A., Universidad Nacional de Buenos Aires; 1960 School of Philosophy and Letters; 1965-7 Pratt Graphic Arts Center, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1992 "The Catherwood Project," LightWork, Robert B. Menschel Photography Gallery, Syracuse University, Syracuse, N.Y.; (group)/ 1992 "Remerica/Amerika," Hunter College Gallery, New York; 1992 Biblioteca Nacional Arango, Bogotá; 1988-9 "The Latin American Spirit: Art and Artists in the U.S. 1920 to 1970," The Bronx Museum of the Arts, Bronx, N.Y.; 1987 Biennial Exhibition, The Whitney Museum of American Art, New York.

Awards/Premios: 1993 The Rockefeller Foundation, Inter-cultural Film/Video Fellowship; 1991/2 National Endowment for the Arts, Filmmaking; 1992/3 and 1982 Jerome Foundation, Filmmaking; 1980 Guggenheim Memorial Foundation, Visual Arts.

Collections/Colecciones: Canadian Centre for Architecture, Montreal; The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica; The Museum of Modern Art Library, New York; The Houghton Library, Rare Book Collection, Harvard University, Cambridge.

MICHAEL LEBRON (b./n. 1954, St. Louis) is a mixed-media artist of Polish and Puerto Rican descent, who utilizes technologies of the communication arts. He lives and works in New York City.

Education/Educación: 1976 B.F.A., The Cooper Union, New York; 1969-74 Studied with Robert Schulz at the Art Students League, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1992 "The North and The South," Penn Station, New York; 1989 "The Earth Deserves a Break Today," Times Square Spectracolor Board, The Public Art Fund, New York; 1988 "Subliminal Warfare," The Alternative Museum, New York.

Awards/Premios: 1991 American Institute of Graphic Arts Certificate of Excellence; 1989 National Endowment for the Arts Fellowship; 1988 Art Matters Grant; 1987 Manhattan Borough President's Excellence in the Arts Award; 1986 New York Foundation for the Arts Fellowship.

RAPHAEL MONTAÑEZ ORTIZ (b./n. 1934, Brooklyn, N.Y.) is a multimedia artist who works alternately with sculpture, computer-laser video and performance art. He was the first director of El Museo del Barrio, and is currently a professor of visual arts at Rutgers University, New Brunswick, NJ.

Education/Educación: 1982 Ed.D., Doctorate and 1975 Ed.M., Masters, Columbia University Teachers College, New York; 1964 M.F.A. and B.S., Pratt Institute, Brooklyn, N.Y.

Exhibitions/Exhibiciones: (Performance)/ "Brothers Grimm," Historisches Museum der Stadt Bielefeld, Bielefeld, Germany; 1992 Alternative Museum, New York; (Installations in group shows)/ 1993 "8 Hispanic Artists Who Challenge the Boundaries of Art and the Museum/Gallery," Johnson Museum at Cornell University, Ithaca; 1992-3 "Latin American Artists of the Twentieth Century," organized by The Museum of Modern Art, New York. Traveled to Seville, Paris and Cologne.

Awards/Premios: 1993 Awarded Grand Prix, Locarno International Video Festival, Switzerland.

Collections/Colecciones: (Sculpture and objects): El Museo del Barrio, Whitney Museum of American Art and The Museum of Modern Art, New York; Menil Museum of Contemporary Art, Houston. (Film and video collections): Städtisches Kunstmuseum, Bonn; Centre Georges Pompidou, Paris; Musée d'Art Moderne, Brussels.

JOSE MORALES (b./n. 1947, New York) is an oil-on-canvas painter of Puerto Rican heritage. He lives and works in New York City.

Education/Educación: 1967, Studied at Ecole Beaux Artes, Paris; 1964-5, Academia Peña, Madrid; 1959-64 and 1965-6, The Art Student's League, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1994 Museo de Arte Contemporáneo, San Juan; 1993 The Bronx Museum of the Arts, Bronx, N.Y.; 1993 and 1992 Galería Raíces, Hato Rey, Puerto Rico; 1981 and 1980 Vorpall Gallery, New York; 1979 El Museo del Barrio, New York.

Awards/Premios: 1991 BRIO Award for Excellence in the Arts, New York City Cultural Affairs; 1986 First Prize, Fine Arts Competition of First National Bank, New York; 1985 and 1981 Artist-in-Residence Awards, New York State Council of the Arts.

Collections/Colecciones: El Museo del Barrio, New York; The Bronx Museum of the Arts, Bronx, NY; The Alternative Museum, New York.

LILLIAN MULERO (b./n. 1950, Brooklyn, N.Y.) is a mixed-media installation artist of Puerto Rican heritage. She currently resides in Albany, New York.

Education/Educación: 1983 M.F.A. State University of New York, Albany, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993 "Engaged Cultures," INTAR Gallery, New York; 1993 "Mirrors," New York State Museum, Albany, New York; 1991 "Interrogating Identity," Grey Art Gallery of New York University, New York. Traveled to Museum of Contemporary Art, Boston/ Walker Art Center, Minneapolis/ Madison Art Center, Madison, WI; 1990 "The Decade Show," Studio Museum of Harlem, New York.

NESTOR OTERO (b./n. Caguas, P.R.) is a conceptual artist and graphic designer/illustrator who lives and works in Puerto Rico.

Education/Educación: Studied design, graphics and painting with Luis German Cajigas in Puerto Rico as a youth; Studied at The School of Visual Arts, New York City.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1993 "Iconography," Taller Boricua, New York; 1992 "Epigrama," Galería Raíces, Puerto Rico; 1993 (group)/ "Muestra del Arte Puertorriqueño," Institute of Puerto Rican Culture, San Juan; "Street Play," Tribeca 148 Gallery, New York.

Awards/Premios: 1988 Certificate of Merit for Community Service, Office of the Council of the President, City of New York; 1987 and 1985 New York State Council on the Arts, Visual Arts Grant.

Collections/Colecciones: El Museo del Barrio, New York.

CATALINA PARRA (b./n. 1940, Santiago) is a Chilean-born mixed-media artist. She is currently an artist-in-residence at El Museo del Barrio.

Exhibitions/Exhibiciones: (Solo)/ 1992 Lehman College Art Gallery, Bronx, N.Y.; 1992 Museo de Arte Contemporáneo, Santiago; 1991 Musée des Arts, Sainte Foy, France; 1991 INTAR Gallery, New York; 1981 Museum of Modern Art, New York; (Group)/ 1990 "The Decade Show," Museum of Contemporary Hispanic Art, The New Museum of Contemporary Art and The Studio Museum in Harlem, New York.

Awards/Premios: 1993 Artist-in-Residence, BANFF Center for the Arts; 1991 Visiting Artist, SUNY, Purchase, New York; 1990 Artist-in-Residence, El Museo del Barrio; 1980 Guggenheim Fellowship.

Collections/Colecciones: Museum of Modern Art, New York; Archer M. Huntington Gallery, University of Texas, Austin; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

LILIANA PORTER (b./n. 1941, Buenos Aires) is a mixed-media artist whose works on paper reassemble images with text. She currently works as an associate professor of art at Queens College, New York.

Education/Educación: National School of Fine Arts, Buenos Aires; Universidad Iberoamericana, Mexico City.

Exhibitions/Exhibiciones: 1993/2 "Liliana Porter: Fragments of The Journey," Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin and Bronx Museum for the Arts, Bronx, N.Y.; 1993 "A Retrospective of Graphic Art 1968 to 1993," Reading Public Museum, Reading, PA; 1990 solo exhibitions at Fundación San Telmo, Buenos Aires and Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo.

Awards/Premios: 1992 Diploma al Mérito, Fundación Conex, Buenos Aires; 1985 Graphics Fellowship, New York Foundation for the Arts; 1980 Guggenheim Fellowship.

Collections/Colecciones: Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Modern Art, New York; University Art Museum, Austin, TX; Clouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

SOPHIE RIVERA (b./n. New York City) is a photographer of Puerto Rican heritage who lives and works in New York City.

Education/Educación: Art Students League, New York; New School for Social Research, New York; Apeiron Photography Workshop.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo)/ 1990 "Windows on White," N.Y.C. Window Installation; 1987 "All Hallows Eve," El Museo del Barrio, New York; (group)/ 1992 "The Americas," Monasterio de Santa Clara, Moguer (Huelva), Spain; 1989 Dia Art Foundation, New York; 1989 Museum of Science and Industry, Chicago.

Awards/Premios: 1989 New York Foundation for the Arts; 1989 Public Art Fund; 1987 Photography Residency, LightWorks, Syracuse, N.Y.; 1987 Photography Residency, SUNY at Buffalo, New York.

Collections/Colecciones: El Museo del Barrio, New York; Washington Women's Center; En Foco, Bronx, N.Y.

15. **Raphael Montañez Ortiz**
Tears of the Indies: The Conquest of Borinquen in Memorium, 1994
(Lagrimas de las Indias: La conquista de Borinquen en memoria)
 Mixed-media installation with video monitors
 144 x 144 in.
 Collection of the artist
16. **José Morales**
Guarding Pyramids 1994
(Guardando Pirámides)
 Oil on canvas
 96 x 168 in.
 Collection of the artist
17. **Lillian Mulero**
En la celda (For Lolita Lebrón) 1994
 Mixed-media installation
 96 x 72 in.
 Collection of the artist
18. **Nestor Otero**
Documentación I, 1994
(Documentation I)
 Mixed-media installation
 48 x 96 in.
 Collection of the artist
- Documentación II*, 1994
(Documentation II)
 Mixed-media Wall installation
 60 x 96 in.
 Collection of the artist
19. **Catalina Parra**
Testimony, 1987
(Testimonio)
 Mixed-media
 28 x 22 in.
 Collection of the artist
20. **Liliana Porter**
Collage de la 104, 1994
(104th Street Collage)
 Mixed-media collage incorporating images of works reproduced from in the permanent collection of El Museo.
 41 x 29 in.
 Collection of the artist
15. Pre-Columbian Carinated Bowl
 (Cuenco precolombino carinado)
 ca. 1000-1500 AD
 6 x 10⁷/₈ x 8¹/₈ in.
 Dominican Republic/Taíno
- Pre-Columbian Vessel
 (Vasija precolombina)
 ca. 1000-1500 AD
 6⁷/₈ x 8¹/₈ x 7⁷/₈ in.
 Dominican Republic/Taíno
- Pre-Columbian Deep Bowl
 (Cuenco precolombino hondo)
 ca. 1000-1500 AD
 6¹/₂ x 8¹/₂ x 8³/₈ in.
 Dominican Republic/Taíno
16. **Raphael Montañez Ortiz**
Maya Zemi I, 1975
 Mixed-media on cardboard
 38¹/₂ x 31 x 30 x 17 in.
- Raphael Montañez Ortiz**
Maya Zemi II, 1975
 Mixed-media on cardboard
 33 x 30 x 18 in.
17. **Pa'lante** newspapers (Periódicos **Pa'lante**)
 Published in New York City by the Young Lords Party
 1969
18. **Rafael Ferrer**
Istoria de la isla, 1974
(Island's Tale)
 Lithograph
 (one in a series of 5)
 20 x 27 in.
19. **Rafael Ferrer**
Istoria de la isla, 1974
(Island's Tale)
 Lithograph
 (one in a series of 5)
 20 x 27 in.
21. **Sophie Rivera**
Mother and Child in a Subway, 1982
(Madre e hija en el tren)
subterráneo)
 Photograph
 21 x 21 in.
 Collection of the artist
22. **Angel Rodríguez Díaz**
Estado Libremente Asociado
(Freely Associated State), 1994
 Oil on paper mounted on canvas
 32 x 24 in.
 Collection of the artist
23. **Freddy Rodríguez**
Homenaje al cortador de caña, 1994
(Homage to the Sugarcane Cutter)
 Mixed-media sculpture
 68 x 27 in.
 Collection of the artist
24. **Jorge Luis Rodríguez**
A Monument to 500 Years of the Cultural Reversal of America, 1990-3
(Un monumento a los 500 años de la reversión cultural de America)
 Mixed-media installation
 132 x 72 x 300 in.
 Collection of the artist
25. **Fernando Salicrup**
Desastre Colón, 1994
(Disaster Columbus)
 Acrylic on canvas
 58 x 60 in.
 Collection of the artist
26. **Juan Sánchez**
Nueva Bandera, 1994
(New Flag)
 Photo laser print diptych
 91 x 107³/₄ in.
 Collection of the artist
27. **Paul Sierra**
The Exile, 1985
(El exilado)
 Oil on canvas
 54 x 40 in.
 Collection of the artist
28. **Jorge Tacla**
In Between, 1987
(Entre medio)
 Oil on canvas
 64 x 64 in.
 Collection of the artist
21. **Juan De'Prey**
Untitled, 1952
(Sin título)
 Oil on board
 47 x 23³/₄ in.
22. **Hiram Maristany**
Untitled, ca. 1970s
(Sin título)
 Photograph
 7 x 15¹/₄ in.
23. **Rafael Tufiño**
Cortador de caña
(Sugarcane Cutter)
 Linocut
 22 x 18 in.
24. **Rafael Ferrer**
Ficción
(Fiction)
 Oil pastel on printed paper
 20¹/₂ x 55 in.
25. **Fernando Salicrup**
Una vez más Colón, 1978
(One More Time, Columbus)
 Acrylic on linen
 54 x 44 in.
26. **Pa'lante** newspapers
 (Periódicos **Pa'lante**)
 Published in New York by the Young Lords Party
 1969
27. **Myrna Báez**,
Noviembre 1976, 1976
(November 1976)
 Acrylic on canvas
 50 x 60 in.
28. **Rafael Tufiño**
Untitled
(Sin título)
 From the portfolio *El Buen Líder/ El Mal Líder (The Good Leader/ The Bad Leader)*
 ca. 1950s
 Linocut
 20³/₄ x 12³/₄ in.

29. **Nitza Tufiño**

The Crossroads
(*La encrucijada*)
Oil on masonite triptych
48 x 79½ in.
Collection of the artist

30. **Kukuli Velarde**

Installation with *La Mujercita Ideal: La Santa Chingada*, 1992-1993
(*The Ideal Woman: The Fucked Saint*)
Clay with gold leaf
22¾ x 15 x 8 in.
Collection of the artist
Courtesy of Carla Stellweg

Retablo de Superman, 1993
(*Superman altarpiece*)
Wood, clay, engobe, oil and goldleaf
15 x 24¾ x 4½ in.
Collection of the artist
Courtesy of Carla Stellweg

Retablo de La Chingada,
(*Altarpiece to the Fucked Saint*)
Wood, clay, engobe, oil and goldleaf
15 x 12 x 6 in.
Collection of the artist
Courtesy of Carla Stellweg

31. **Gillian Wainwright**

Nearly There, 1994
(*A punto de llegar*)
Oil on canvas
48 x 54 in.
Collection of the artist

29. Taíno Pre-Columbian Adornos
(Adornos taínos precolombinos)
ca. 1000-1500 A.D.
Clay
Dominican Republic

30. Anonymous Phillipine Artist
La Inmaculada
(Virgen of the Immaculate Conception)
Painted, gessoed and carved wood
17 x 6 x 4 in.

Anonymous Peruvian Artist (Ayacucho)
Nacimiento (Nativity)
Glued, hinged wood.
10¾ x 14⅞ x 2⅞ in.

31. **Luis Cruz Azaceta**
Loco Local, 1975
Oil and collage on canvas
70 x 100 in.

STAFF OF EL MUSEO DEL BARRIO

Edna Acuña, *Artist-in-Residence*
John Anderson, *Support Staff*
Karen E. Baji, *Curatorial Assistant*
Miguel Cossio, *Artist-in-Residence*
José Castillo, *Guard*
Marcela Clavijo, *Registrar*
Robert Coane, *Artist-in-Residence*
Esperanza Cortés, *Artist-in-Residence*
Steve Crosby, *Support Staff*
Verasino Cruse, *T.O.P. Student*
Marcia Donaldson, *Bookkeeper*
Claudia Ehrlich Sobral, *Education Assistant*
Nellie Escalante, *Curatorial Assistant*
Vivian James, *Intern*
Anita Leach, *Director of Finance*
Khadine León, *Intern*
Susana Torruella Leval, *Director and Chief Curator*
Noah Matalon, *Theater Manager and Technical Director*
John Mestre, *Operations Intern*
Catalina Parra, *Artist-in-Residence*
Noris Pérez, *Support Staff*
Donna Perkins, *Guard*
Miguel Ramos, *Maintenance Supervisor*
Richard Rojas, *Support Staff*
Akira Ruíz, *Volunteer*
Federico Ruíz, *Director of Facility Operations*
Linda Salavaria, *Director of Education*
Alan Siege, *Director of Development*
Marvin Tyson, *Support Staff*
Manuel Vega, *Artist-in-Residence*
Victor Vega, *Support Staff*
Ignacio Villeta, *Assistant to the Director*
Pedro Villarini, Jr., *Guard*
Gillian M. Wainwright, *Assistant Operations Manager*
Chiqui Williams, *Volunteer-Caring Program*

BOARD OF TRUSTEES

Edmund Abate, Jr.
Tony Bechara
Angela Cabrera
Warren A. James
Michael Janicki, *Chairman*
Paul LeGlerc
Irvine MacManus, *Secretary*
Manuel Martínez
Carmen Nelson, *Vice Chairman*
Carlos Ramírez
Jaime Rúa
Helen Salichs

EX-OFICIO

Honorable Schuyler Chapin, *Commissioner,
Department of Cultural Affairs*

ADVISORY BOARD

Ricardo Alegría
David Castro-Blanco
Miriam Colón
Carmen Ana Culpeper
Olga C. Duke
Terence Gallagher
Alberto Ibarguen
Raúl Juliá
Mary McCarthy
Max M. McCauslin
Josephine Nieves
Hector Willems

PHOTO CREDITS

Francisco Alvarado Juárez—page 12
Serena Becroft—page 18
David Dilley—page 41
Lillian Mulero—page 28
Juan Sánchez—page 37
Ken Showell—pages 12, 14, 15, 20, 26, 27, 28,
33, 34, 37, 39, 40, 41, 42

