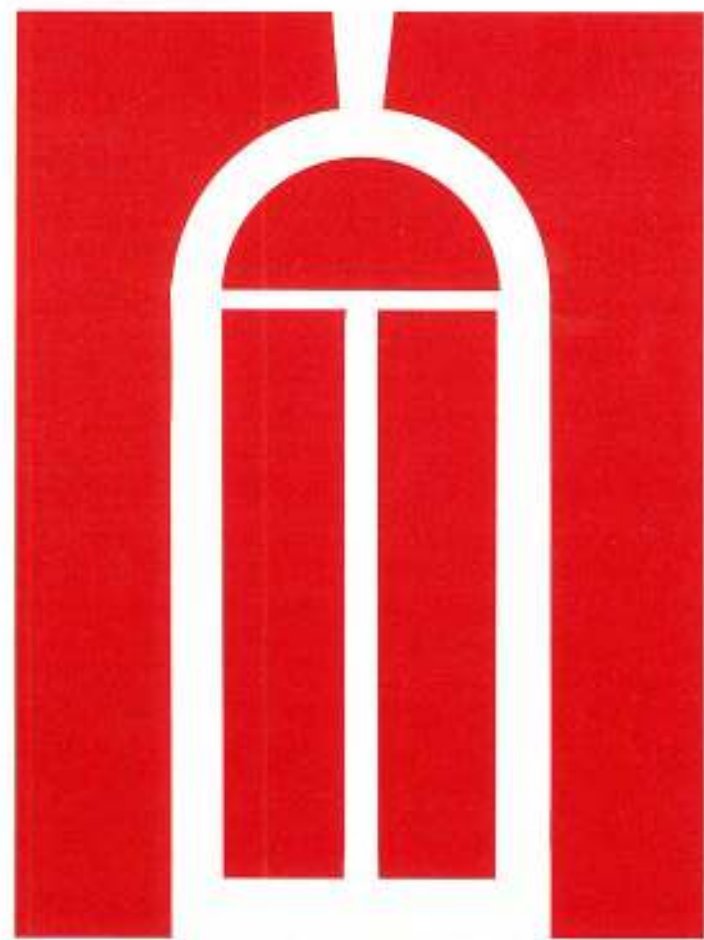


EL MUSEO DEL BARRIO



25th Anniversary Exhibition

Part II Recovering Popular Culture

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 II:
RECOVERING POPULAR CULTURE
RECOBRANDO LA CULTURA POPULAR*

September 9-October 30, 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 August, 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
AT&T Foundation
The New York Council for the Humanities, a state program of the National
Endowment for the Humanities
Anheuser-Busch Companies, Inc.
Banco Popular
Goya Foods, Inc.
The House of Seagram
Vidal, Reynardus & Moya
American Express Company

With deep appreciation, El Museo del Barrio wishes to thank Metropolitan Life Foundation whose contribution made the creation of this catalogue possible.

Design: Sanders Design Works, Inc. 1994
Library of Congress Catalogue Number 94-076404

ISBN (P) 1-882454-02-2

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

TABLE OF CONTENTS

Introduction and Acknowledgements Susana Torruella Leval, Director and Chief Curator	6
Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo "Dialoguing with Culture" Essay by Nellie Escalante, Curatorial Assistant	10
Artists Statements and Illustrations	17
Artists Biographies	35
Checklist	38
Gregorio Marzán, an Artesano from El Barrio "Gregorio Marzán: Sculptures from the Imagination" Essay by Bill Brooks, Curatorial Intern	40
Biography	41
Checklist	43
Emilio Rosado Mendez, an Artesano from Puerto Rico "Emilio Rosado Mendez: Soul of a People" Essay by Rosa Fernández, Curatorial Intern	44
Biography	44
Checklist	46
Arpilleras, Appliquéd Wall Hangings from Chile "Arpilleras: Documents of Chilean Life" Essay by Khadine León, Curatorial Intern	47
Checklist	49
The Americas, Hand to Hand/Artisans Workshops Coordinated by Adrián García-Borikongo, Artist, Artisan, and Guest Curator	50
Artisans Biographies and Illustrations	51
La Bodega: An Island in the City "La Bodega: An Island in The City" Essay by Arthur Tobier, Social Historian and Guest Curator	57
Checklist	65
Staff, Board of Trustees, and Advisory Board	67

SUMARIO

Introducción y Agradecimientos Susana Torruella Leval, Directora y Curadora Principal	8
Los Artistas Responden: Conversaciones en Imágenes con El Museo "Dialogando con la Cultura" Ensayo por Nellie Escalante, Asistente Curatorial	13
Comentarios de los Artistas e Ilustraciones	17
Biografías de los Artistas	35
Lista de Obras	38
Gregorio Marzán, Artesano de El Barrio "Gregorio Marzán: Esculturas de la Imaginación" Ensayo por Bill Brooks, Investigador, Departamento de Curatorial	41
Biografía	42
Lista de Obras	43
Emilio Rosado Mendez, Artesano de Puerto Rico "Emilio Rosado Mendez: El Alma de un Pueblo" Ensayo por Rosa Fernández, Investigador, Departamento de Curatorial	45
Biografía	45
Lista de Obras	46
Arpilleras, Tapices Ornamentados de Chile "Arpilleras: Documentos de la Vida Chilena" Ensayo por Khadine León, Investigador, Departamento de Curatorial	48
Lista de Obras	49
Las Américas, Mano a Mano/Los Talleres de Artesanos Coordinación a cargo de Adrián García-Borikongo, Artista, Artesano y Curador Invitado	50
Biografías de Artesanos e Ilustraciones	51
La Bodega: Una Isla en la Ciudad "La Bodega: Una Isla en la Ciudad" Ensayo por Arthur Tobier, Historiador Social y Curador Invitado	61
Lista de Obras	65
Equipo, Junta Directiva, Grupo de Asesores	67

INTRODUCTION AND ACKNOWLEDGEMENTS

With this 1994 anniversary exhibition, El Museo del Barrio celebrates twenty-five years of achievement and struggle. As its new director, I am keenly aware of the energy, organization and dedication that perpetuating an institution requires. Thus, I dedicate this twenty-fifth anniversary exhibition to those whose hard work and commitment have sustained El Museo's life since 1969: the visionary founders—Puerto Rican artists, educators, community activists and parents from El Barrio; previous Directors and their staffs; founding, past and present members of the Board of Trustees; Latin American artists, who provide our reason for existing; and our public—from El Barrio, from New York City's five boroughs and from across this country—whose support has been our lifeblood.

In 1977, when Mayor Edward Koch named El Museo del Barrio a member of the Cultural Institutions Group, he acknowledged its importance to the cultural life of this city. We are thankful for this valuable recognition and support from New York City, 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.

The twenty-fifth anniversary exhibition, **Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo**, would not have been possible without the generous support of the following government agencies, corporations and foundations: 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, the New York Council for the Humanities, a state program of the National Endowment for the Humanities, Anheuser-Busch Companies, Inc., Banco Popular, Goya Foods, Inc., The House of Seagram, Vidal, Reynardus, & Moya, and American Express Company. Although most of those listed above are longtime friends of El Museo, they deserve particular thanks for their support of this special event in our history. The catalogue for **Recovering Popular Culture**,

Part II of Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo was made possible with funds from Metropolitan Life Foundation.

The three parts of the twenty-fifth anniversary exhibition, of which this is the second, were conceived as steps towards reclaiming El Museo's own history, as strands with which to reweave the complex narrative of its institutional history. As 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.

In 1959, Robert Rauschenberg said that, as an artist, he tried to "act in that gap" between art and life. **Recovering Popular Culture, Part II of Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo** also attempts to bridge that gap. One aspect of it continues the twenty-fifth anniversary exhibition concept: inviting 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. The dialogue concept was intended to give artists a choice and also a voice (through a written statement) in the co-creation of the exhibition at the juncture where the curator's role traditionally dominates.

Through my work as a curator during the last decade, I have been struck by the power of the work of contemporary Latin American and Latino artists who look to popular aspects of their mother cultures for inspiration. This impulse speaks about the degree to which these artists' sense of identity continues to be tied to their cultural roots. Within the context of North American culture, it also suggests a sense of cultural resistance which rejects arbitrary hierarchies and distinctions between "high" and "low" forms of art, between "fine" arts and crafts. These hierarchies—mostly dictated by European and North American modernist canons that have dominated for the last eighty years—seem irrelevant or unimportant to many of these artists. In their work, they have gradually shed these imposed categories, replacing them with distinctions determined by visual languages and criteria of taste arising from, and still relevant to, their own cultures. Their responses range from the home-spun, baroque humor of Pepón Osorio's *La Cama (The Bed)* to the computer-generated sophistication of Regina Sil-

veira's *The Saint's Paradox*. Nellie Escalante's interesting and informative essay in this catalogue places the participating artists' works in a broader context, establishing dialogues between them.

Beyond giving voice to the artists in the dialogue portion of the exhibition, **Recovering Popular Culture** wishes to bring forth other voices—the unheard voices of countless artisans artists and individuals—who by creating and nurturing popular art, provide the broad framework and matrix for our cultural experience. These silent voices range from those of: master artisans like Gregorio Marzán and Emilio Rosado Sanchez; contemporary artists/artisans in the **Las Americas, Mano a Mano (The Americas, Hand to Hand)** workshop; the courageous women who sewed the *arpilleras* (appliqué wall hangings) and vanished generations of *bodegueros* (grocery store owners), who, from behind the counter, helped keep the soul of their cultures alive by selling *yucas* and *plantanos* or playing the latest *bolero* or *guaracha* from home.

Recovering Popular Culture presents these voices side by side without attempting to integrate them. As in life, they will create their own dialogue.

The three-part twenty-fifth anniversary exhibition has been a major undertaking for El Museo. It is a particularly significant moment as it also marks the reopening of our newly-renovated exhibition galleries designed by architect Jonathan Marvel. As our celebration continues 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 department has prepared for several years for this exhibition.

Particular thanks go to Federico Ruiz, Director of Operations, and Gillian Wainwright, Assistant Operations Manager, on whom fell the immense task of overseeing the construction project and the installation process in addition to their daily operations duties. Thanks to their efficiency, perseverance and diplomatic skills, we have beautiful new galleries for our anniversary exhibition.

My special thanks also go to our Registrar, Marcela Clavijo, and Nellie Escalante, Curatorial Assistant, who took on the full burden of the exhibition as I became El Museo's director. Their splendid

efficiency, skill and attention to detail have made the extraordinarily complex logistics of organizing and installing the exhibition seem easy. Jerri Allyn, artist and consultant, undertook the complicated coordination of the catalogue, on short notice, with dynamic intelligence. The Curatorial Department was fortunate to count on four interns—Bill Brooks, Rosa Fernández, Vivian James and Khadine León—who valuably extended the department's work for this exhibition through their research and essays.

The guest curator, Adrián García, artist and co-founder of El Museo, coordinated **Las Américas, Mano a Mano (The Americas, Hand to Hand)**, the artisans' workshop in the East Gallery, with energy and talent, demonstrating his knowledgeable passion for the contemporary crafts field. The six participating artists will generate creative life daily in the galleries as they interact with visitors through common projects.

The Bodega Project, originated by previous Museo director Petra Barreras del Rio, became a reality thanks to guest curator and cultural historian Arthur Tobier and a generous grant from the New York Council for the Humanities. Tobier's conception of the project testifies to his love of New York City, of El Barrio in particular, and of the constant population shifts that humanize both. Artists José Morales and Manuel Vega share the credit for this loving reconstruction of a bodega, as well as photographer Pablo Delano, who worked side by side with Tobier for several years gathering documentation for the project.

Lastly, my grateful admiration goes to all the artists—those in the exhibition, as well as countless anonymous ones—who enrich our lives through works that make irrelevant the distinction between the useful and the beautiful. They share a profound bond with the courageous Chilean women who sewed the *arpilleras*, as well as with the endlessly obliging *bodeguero*, always happy to respond to the question: "What's the latest from home?"

Susana Torruella Leval
Director

INTRODUCCIÓN Y AGRADECIMIENTOS

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

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

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

catálogo de **Recobrando la Cultura Popular**, la segunda parte de **Los Artistas Responden: Conversando en Imágenes con El Museo** fue impreso gracias al apoyo de Metropolitan Life Foundation.

Las tres partes de la exposición del vigésimo quinto aniversario, del cual esta es la segunda, fueron concebidas como pasos hacia la recuperación total de la historia de El Museo, como hilos con los cuales volver a urdir la compleja narrativa de su historia institucional. Al recuperar nuestra historia y reclamar nuestro pasado nosotros en El Museo nos preparamos a hacer frente a los retos y desafíos que todo museo debe afrontar en el siglo veintiuno.

En 1959 Robert Rauschenberg dijo que, como artista, procuraba "actuar en el espacio" entre la vida y el arte. **Recobrando la Cultura Popular**, la segunda parte de **Los Artistas Responden: Conversando en Imágenes con El Museo**, a su vez trata de ocupar ese espacio. Un aspecto de esta segunda parte perpetúa el concepto de la exposición del vigésimo quinto aniversario: invitar a artistas contemporáneos de ascendencia latinoamericana a que seleccionen un trabajo de la colección permanente de El Museo para de esta manera entablar un diálogo entre esta obra y una de su propia creación. El concepto del diálogo fue planteado con la intención de darle voz y voto a los artistas—éste al escoger un trabajo y aquélla al escribir un breve ensayo—en la creación de la exposición, justamente en la fase tradicionalmente considerada como el dominio de los museólogos.

A través de mi labor como curadora durante la última década, me ha impresionado el poder de la obra de los artistas contemporáneos, latinos y latinoamericanos, que encuentran inspiración en los aspectos populares de sus respectivas culturas. Este impulso pone de manifiesto la medida en que las señas de identidad de un artista todavía pueden ser trazadas a sus orígenes en sus propias raíces culturales. Dentro del contexto de la cultura norteamericana, también sugiere un sentido de resistencia cultural que rechaza las jerarquías y distinciones arbitrarias entre las formas "altas" y "bajas" de cultura, entre las "bellas" artes y las artesanías. Estos artistas no le dan gran importancia ni creen en la relevancia de estas jerarquías—en su mayoría dictadas por los cánones europeos y norteamericanos que han dominado por los últimos ochenta años. En su trabajo se han desembarazado de estas categorías impuestas, reemplazándolas con las distinciones determinadas por el lenguaje visual y el criterio de gusto que surge de sus propias culturas y que cobra relevancia dentro de ellas. Sus respuestas

varían desde el humor casero y barroco de Pepón Osorio en *La Cama* a la sofisticación computarizada de *La paradoja del santo* de Regina Silveira. El interesante e informativo ensayo de Nellie Escalante en este catálogo sitúa el trabajo de los artistas dentro de un contexto más amplio, entablando diálogos entre sí.

Más allá de darle voz a los artistas en la sección de diálogos de la exposición, **Recobrando la Cultura Popular** pretende sacar a relucir otras voces—las calladas voces de los innumerables artesanos, artistas e individuos que al crear y alimentar el arte popular proporcionan un encuadre amplio y una matriz dentro de los cuales sitúa nuestra experiencia. Estas voces silenciosas van desde aquellas que pertenecen a los maestros artesanos como Gregorio Marzán y Emilio Rosado Mendez; artesanos/artistas contemporáneos del taller **Las Américas, Mano a Mano**; las audaces mujeres que cosieron las arpilleras; y las generaciones desaparecidas de bodegueros que, desde detrás del mostrador, ayudaron a mantener viva el alma de sus culturas al vender yucas y plátanos o al tocar el último bolero o la última guaracha de su tierra.

Recobrando la cultura popular presenta estas voces lado con lado sin tratar de integrarlas. Así como en la vida, crearán su propio diálogo. La exposición del vigésimo quinto aniversario, presentada en tres partes, ha sido una empresa de gran envergadura para El Museo. Este es un momento particularmente significativo ya que también marca la reapertura de nuestras salas de exhibición que han sido recientemente renovadas por el arquitecto Jonathan Marvel. Conforme continúa nuestra celebración, quisiera agradecer de todo corazón a mi equipo de trabajo, un grupo extraordinariamente alegre que ha mostrado con creces su dedicación en los momentos malos así como en los buenos. Ya sea desde detrás del escenario (los departamentos de finanzas, desarrollo, operaciones y de teatro) o sobre el mismo (relaciones públicas, museología, educación), cada departamento se ha venido preparando durante varios años para esta exposición.

Debo un especial agradecimiento a Federico Ruiz, director de operaciones, y Gillian Wainwright, gerente asistente de operaciones, a quienes les tocó, además de cumplir con su labor cotidiana, la enorme tarea de supervisar el proyecto de construcción y la instalación de las obras. Gracias a su eficacia, perseverancia y habilidades diplomáticas tenemos ahora unas magníficas salas de exhibición para nuestra exposición de aniversario.

Quisiera también agradecer muy especialmente a Marcela Clavijo, nuestra administradora, y a Nellie Escalante, museóloga asistente, quienes tomaron las riendas de la exhibición cuando me convertí en directora. Su espléndida eficacia, habilidad y atención

meticulosa han hecho que la complicadísima logística de la organización e instalación de la exposición parezca una labor desempeñada sin esfuerzo. Con muy poca antelación, Jerri Allyn, artista y asesora, emprendió la complicada tarea de coordinar el catálogo con dinámica inteligencia. El departamento de museología tuvo la suerte de poder contar con cuatro aprendices—Bill Brooks, Rosa Fernández, Vivian James y Khadine Leon—quienes ampliaron de manera valiosa el trabajo del departamento para esta exposición a través de sus investigaciones y sus ensayos.

El curador invitado, Adrián García, artista y cofundador de El Museo, coordinó **Las Américas, Mano a Mano**, los talleres de artesanos en la sala del este, con gran talento y energía, demostrando una vez más su pasión conocedora del campo de las artesanías contemporáneas. Los seis artistas participantes generarán vida creativa diariamente en las galerías en la medida en la que interactúen con el público a través de proyectos comunes.

El proyecto de la bodega, iniciado por la anterior directora de El Museo, Petra Barreras del Río, se hizo realidad gracias al trabajo del curador invitado, el historiador cultural Arthur Tobier, y el patrocinio generoso de The New York Council for the Humanities. El concepto que Tobier tiene del proyecto pone en evidencia su amor por la ciudad de Nueva York y por El Barrio en lo particular y los cambios constantes de población que humanizan a ambos. Los artistas José Morales y Manuel Vega comparten el crédito por la reconstrucción de la bodega, así como el fotógrafo Pablo Delano que colaboró muy cercanamente con Tobier durante varios años en juntar la documentación.

Finalmente, quisiera manifestar mi admiración a todos los artistas—los que están presentes en la exposición así como aquellos incontables artistas anónimos—que enriquecen nuestras vidas a través de sus obras, que han hecho que las diferencias entre lo bello y lo útil sean totalmente irrelevantes. Comparten un vínculo profundo con las valientes mujeres chilenas que cosieron las arpilleras al igual que con el infinitamente servicial bodeguero, siempre dispuesto a responder a la pregunta: "¿Qué noticias tienes tú de casa?"

Susana Torruella Leval
Directora y Curadora
Principal

ARTISTS TALK BACK: VISUAL CONVERSATIONS WITH EL MUSEO

Dialoguing with Culture

Recovering Popular Culture, the second segment of El Museo's twenty-fifth anniversary exhibition, **Artists Talk Back: Visual Conversations with El Museo**, explores traditional and popular arts as carriers of meaning from the past to the present.¹ This portion of the second exhibition embraces the theme of dialogue. El Museo invited eighteen contemporary artists to choose a work from its permanent collection and to establish a dialogue between it and a work of their own. In addition to the visual dialogue, each artist was asked to write a short statement about the connection made between the work chosen from the collection and their own work.

The notion of dialogue is the catalyst for participating artists to explore the meaning of the diverse manifestations of culture they are carrying into the present through their work. Some artists celebrate aspects of Latino culture that are deeply embedded into their way of life; others reclaim their culture through the act of remembering details or events from their childhood; still others question or challenge inherited aspects of cultural traditions.

Various artists celebrate their culture through their work. Bob Rivera and Manuel Macarulla chose to have a dialogue with Mexican and Puerto Rican masks used for festivals and carnivals. Janet Brody Esser, expert on Mexican masks, writes: "Mexican masks...permit their constituency to celebrate themselves. These masks salute ancestors and honor saints and their living equivalents—those elders in the community who assume responsibility for ritual life."² Bob Rivera celebrates the duality contained in masks by acknowledging their "mysterious power" yet also responds to their "abstract and playful quality."³ *Máscara aterrizando (Landing Mask)*, Rivera's whimsical response to two Mexican masks, is a monumental, colorful sculpture with huge antennae and a pierced tongue. Its recognizable attributes (antennae and tongue) contradict its supernatural monumentality and otherworldly action of landing. Rivera's dialogue seems to comment on pre-conceived notions of perception. Latin Americans, for instance, have always been viewed as the "other" in the United States. The monumentality of Rivera's work invades El Museo's space, making anyone who comes in contact with it feel like the outsider, helping us all understand how perceived "others" feel. Rivera's work can also represent the integration of the tangible and the supernatural in Latin American culture. The spirituality of Latin Americans is as tangible as other elements that help define Latino culture such as food, clothes,

or music.

Manuel Macarulla's painting, *CanCIÓN de chivo: Tumulto en la avenida Washington*, a painting he chose to submit in response to a vejigante mask (a horned mask representing animal and demonic characteristics), also plays on duality, as it incorporates fantastical, imaginary characters with portraits of actual people. The exaggerated caricatured features, add to the frolicsome merriment of the carnival scene. The vejigante mask, used in carnivals in Ponce, Puerto Rico represents the wearers' demonic side and helps them get in touch with it. The vejigantes frolic down the streets, during carnivals, chasing and scaring those they stumble upon. During certain celebrations, the vejigantes perform opposite to the *caballeros* (Spanish conquistadors) who represent goodness and morality.⁴ The demonic aspect to the vejigante mask reminds one of this negative facet which makes one more real. Moses Ros' *Dancing Vejigante* series, responding to a silkscreen poster by José Rosa of a vejigante, also expresses the good and evil in all of us. Ros portrays the vejigante as a "sort of devil clown... with their mixture of impishness and charm"⁵ and affirms the freedom and power in recognizing this duality through the act of dancing. The juxtaposition of the unusual and the familiar, the demonic and the good, seen in these works by Rivera, Macarulla and Ros celebrate the duality deeply rooted in the popular festivals and carnivals that remain a tangible extension of Latin American identity.

Other artists celebrate and honor everyday experiences that are particular to their culture. Liora Mondlak selected *Rice and Beans*, a painting by Carmelo Sobrino depicting this staple of Puerto Rican cuisine. Her work, *Con esa carne, ni frijoles pido (With This Meat, Who Needs Beans)*, depicts a woman and man on horse back surrounded by plastic knives, forks and spoons as a bowl of beans sits on an extended frame. Both of these works pay homage to the regional dish of rice and beans that one associates most with Latin American cooking. The question that Liora poses in her statement, "...would we be ready to give up this delicacy for a good piece of meat?"⁶ challenges Latins' willingness to preserve their culture amidst North American influence. Pepón Osorio's, *La Cama (The Bed)*, also celebrates familiar, cultural experience by honoring the woman who raised him. He decorates a bed with *capias* (souvenirs made of lace, ribbon and plastic figures pinned on guests at weddings, baptisms, baby & bridal showers) and other momentos of his childhood. This work functions as a shrine not only to the nanny who nurtured him but to the special occasions in a Puerto Rican family's life. Osorio combines everyday experience (being raised by his nanny) and special occasions and rejoices in both. Pedro Villarini's *El artesano de Nueva York (The New York Artisan)* depicts an artisan carving a wooden figure as a child looks on. The painting celebrates the Puerto

Rican artisan, and his ability to carry his culture wherever he goes while perpetuating traditional artforms across geographical and generational lines. Villarini chose a work by Rafael Tufiño, *La Lavandera (The Washerwoman)*, which portrays his mother at work. Both of these paintings honor various types of labor and their contribution to culture. Tufiño pays homage to the simple activity of washing clothes and the implied significance of caring for a family in this basic way. This dialogue exalts and celebrates both roles and their importance in preserving cultural traditions.

Music and dance, more than other art forms, are perhaps most familiar to everyday Latino experience. Mary Kent responded to *El Portafolio de Plenas*, a book illustrating the typical, African-derived, songs of Puerto Rico, with her photograph *La diosa de la salsa (The Salsa Goddess)*, a portrait of Celia Cruz, renowned Cuban salsa singer. Kent's work is inspired by Caribbean music which, according to her, "has been the single most unifying element of the hispanic culture."⁷ Kent portrays Cruz in all her glory, as a goddess worthy of our adoration. All of the above artists, in one way or another, celebrate and revere familiar aspects of their culture. They pay homage to daily experiences because their culture is where they feel most connected.

Several artists feel disconnected to aspects of their inherited culture and so question and challenge them through their work. Regina Silveira's work challenges the veneration of certain icons. She chose *Saint James the Apostle*, a wooden carved figure representing the military patron of Spain, as a symbol of power and oppression. In response to the saint, Silveira paints a silhouette corresponding, not to the saint itself, but to a military equestrian monument located at the Princess Isabela Place in downtown São Paulo, Brazil. Silveira's commentary on the use of religious iconography as a tool for colonialism prompts the viewer to question the meaning of cultural icons.

Elaine Soto and Grace de Almeida, like Silveira, challenge religious imagery and the construction of icons. Both Soto and de Almeida chose *Altar*, a painting by Manuel Hernández Acevedo depicting the image of *La Monserrate*, virgin patron saint of Puerto Rico (Soto also chose *La Monserrate*, a wood carved saint). Although *La Monserrate* is generally depicted as having a white complexion in Puerto Rico, Soto chose to continue Catalonian traditions which portray the virgin with a black complexion.⁸ Her series of Black Madonnas makes the virgin more accessible and familiar to non-white worshippers. She appropriates the black image of the virgin and affirms the spiritual heritage rooted in the African component of the Puerto Rican community. She questions a strictly white European interpretation of a familiar icon pointing to a spirituality that is attainable to dark-skinned Puerto Ricans. Grace de Almeida disagrees

with Hernández Acevedo's portrayal of the virgin by challenging the "passivity, submissiveness, frailty"⁹ found in *Altar*. Her work, *Lilith: The Dark Side of the Moon*, a hand painted quilt, portrays the dark side of women and all the potentially vile qualities in human beings. De Almeida, like Macarrulla, Rivera and Ros believes in recognizing the good-evil duality which makes us more human. Despite its dismal subject matter, the soft colors of the quilt give de Almeida's work a sense of warmth and comfort.

Marina Gutiérrez and Vicente Martínez chose masks from the collection, using them to challenge traditional ideas of gender in Latin American culture. Like Macarrulla, Gutiérrez chose a *vejigante* mask. Those who usually dress up as *vejigantes* are traditionally young, single males who especially chase and taunt young women and children during festivals and carnivals. By creating a female *vejigante* mask in response, Gutiérrez confronts the traditional idea of masculinity behind this popular Puerto Rican festival icon. Vicente Martínez also challenges traditional concepts of masculinity in his work, *Guayabera*, a statement about *machismo*. Martínez transforms the shirt by decorating it with sequins, spangles, and feathers to "camouflage and distort the masculine power that it exudes."¹⁰ He expands on this concept of metamorphosis by choosing a Mexican mask depicting the body of a woman with butterfly wings. Silveira, Soto, de Almeida, Gutiérrez, and Martínez utilize their works to question inherited, cultural ideas and icons. Their works propose the realization that cultural traditions need not be static and rigid but rather a vehicle for change and transformation.

The notion of a collective memory is another theme which inspired various participating artists to choose works that reminded them of events or memories from childhood. Edna Acuña's work embraces a spirituality deeply rooted in her early memories. She chose *La virgin del corazón (Virgin of the Sacred Heart)*, by Spanish artist Angelo Romano and created *La Encrucijada (The Crossroads)*, a painting commemorating the forgotten celebration of *La Candelaria*. The celebration of *la Candelaria* began in the 1930's and involves the burning of huge pyres, old tires, and other flammable materials while traditional verses to the virgin are sung. Those that are more devout believe that those who fail to build a bonfire will see their home burn down within a year.¹¹ Acuña reclaims her cultural history by remembering this popular religious festival which "used to be at the heart of the Puerto Rican people" and, "defying time and space," urges viewers to preserve their traditions amidst change.¹² Francisco Vidal and Felix Cordero chose works depicting the snow-cone cart familiar to children and adults in Latin America as well as in Latino neighborhoods in the United States during the summer. Vidal chose to respond to the snow-cone cart with *The Musicians*, a

painting expressing another memory from childhood, musicians playing folk songs at the popular carnivals of Barranquilla, Colombia. Felix's work comments on the near-disappearance of the snow-cone cart. He chose his own work from the collection portraying Puerto Rico as he remembers it, a place with "little technology...rare movement of cars and where wooden houses abounded accommodating various generations of families."¹³ He replies with a painting that depicts the dramatic changes that have taken place in Puerto Rico since his return, replacing the snow-cone cart and the balconied, wooden houses with skyscrapers, trucks, cars, *Pizza Huts*, *McDonalds*, and *Blockbuster Video* stores. Cordero mourns over the loss a culture represented by tangible objects such as the snow-cone carts and, like Acuña, reclaims his Puerto Rican history through his memories.

José Franco's work also laments disappearance of an aspect of his culture rooted in a childhood memory. His recent work has evolved around ecological concerns. During his childhood days in Cuba, he remembers having a strong connection to the sea. He would take walks near the water and seek out beautifully colored lizards, now almost extinct. He chose two Mexican masks depicting lizard-like forms and responds with the painting, *Lagartos (Lizards)*. Franco softens the rigidity of the lizard-like designs on the wooden masks, transferring them onto canvas and giving them a slippery, glossy quality truer to a lizard's natural texture. Franco also breaks up the space by adding two tails which protrude from opposite ends of the canvas. He preserves the lizard yet also frees it by allowing it to extend beyond the boundaries of the canvas.

Memory is also a concept explored by Adál in his visual dialogue. The artist chose a mixed media work by Puerto Rican artist Felipe Colón Colón. The work portrays a *jibaro's* (peasant's) house with various fragments of plastic dolls and animals attached to it. Among the plastic dolls are Ken and Barbie, symbols of the power that North American popular culture has had over Puerto Rican culture. Part of his installation, *The Jibaro Brain that Wouldn't Die* consists of a photograph portraying Adál as a *jibaro*. The two works—one portraying the threat of the loss of a culture and one that represents its recuperation—testify to the security we find in establishing familiar connections to our culture in a foreign land.

The artists in *Recovering Popular Culture* collectively look to the past to shape their future as they explore their culture through the eyes of El Museo's collection. Although they might challenge several aspects of their culture, they transform those aspects rather than deny the culture they inherited. Perhaps Adál's phrase is true not only for Puerto Ricans but for all Latin Americans who persist in finding a connection to something familiar in an alien country. We all have *jibaro* brains that won't die.

Nellie Escalante
Curatorial Assistant

¹¹Torrucella Leval, Susana. *El Museo del Barrio's Anniversary Programs, 1994*.

¹²Brady Esser, Janet. "Behind the Mask in Mexico: Sources and Meanings." *Behind the Mask in Mexico*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press, p. 2.

¹³Rivera, Bob. Artist Statement.

¹⁴The origins of the duality between *vejigantes* and *caballeros* has been a topic of discussion among scholars. Some believe that it originates from the Christian versus Mours battles that took place in Spain during the Middle Ages. Others believe that it is the result of the blending of Yoruba religion and Spanish Christianity. For more information on *vejigantes* see:

Vidal, Teodoro. *Las Caretas de Carton*. San Juan, Ediciones Alba, 1982.

Alegria, Ricardo E. *La Fiesta de Santiago Apóstol en Loíza*. Aldea Madrid, ARO, Artes Gráficas, 1954.

¹⁵Ros, Moses. Artist Statement.

¹⁶Mondlak, Liora. Artist Statement.

¹⁷Kent, Mary. Artist Statement.

¹⁸Lange, Yvonne M. *Santos: The Household Saints of Puerto Rico*. University of Pennsylvania, 1975, p.301.

¹⁹De Almeida, Grace. Artist Statement.

²⁰Martínez, Vicente. Artist Statement.

²¹Lange, Yvonne M. *Santos: The Household Saints of Puerto Rico*. University of Pennsylvania, 1975, p.248.

²²Acuña, Edna. Artist Statement.

²³Cordero, Felix. Artist Statement.

LOS ARTISTAS RESPONDEN: CONVERSACIONES EN IMÁGENES CON EL MUSEO

Dialogando con la Cultura

Recuperando la Cultura Popular, la segunda parte de la exposición del vigésimo quinto aniversario de El Museo del Barrio, **Los Artistas Responden: Conversando en Imágenes con El Museo**, explora las artes tradicionales y populares como portadoras de significado del pasado al presente.¹ Esta porción de la segunda exposición retoma el tema del diálogo. El Museo invitó a dieciocho artistas contemporáneos a que escogieran un trabajo de la colección permanente de El Museo con el fin de poder entablar un diálogo entre éste y una obra de su propia creación. Además de este diálogo en imágenes, a cada artista se le pidió que escribiera un breve ensayo acerca de la relación entre el trabajo que escogieron y su propia obra.

El diálogo es la noción que alienta a los artistas participantes a que exploren los significados de las diversas manifestaciones de la cultura que acarcean hacia el presente a través de su trabajo. Algunos artistas celebran aspectos de la cultura latina que están profundamente arraigados en su manera de ser; otros, reclaman su cultura a través del recuerdo de detalles o sucesos de su infancia; y aún otros, cuestionan y en algunos casos se oponen a aspectos heredados de las tradiciones culturales.

Varios artistas celebran su cultura a través de su trabajo. Bob Rivera y Manuel Macarulla decidieron entablar un diálogo con máscaras mexicanas y puertorriqueñas que se utilizan en carnavales y festivales. Janet Brody Esser, experta en máscaras mexicanas, escribe: "Las máscaras mexicanas...permiten que su gente se celebre a sí misma. Estas máscaras rinden homenaje a los ancestros y les rinden honor a santos y sus equivalentes vivientes—aquellos ancianos de la comunidad que asumen las responsabilidades de la vida ritual."² Bob Rivera celebra la dualidad obtenida en las máscaras al reconocer su "poder misterioso" pero a la vez responde a su "calidad abstracta y festiva." *Máscara aterrizando*, la respuesta caprichosa de Rivera a las dos máscaras mexicanas, es una escultura monumental y colorida con enormes antenas y una lengua perforada. Sus atributos reconocibles (las antenas y la lengua) desmienten su monumentalidad supernatural y la acción ultramundana de aterrizar. El diálogo de Rivera replantea las ideas preconcebidas acerca de la percepción. Los latinoamericanos, por ejemplo, siempre han sido vistos como el "otro" en los Estados Unidos. La monumentalidad de la obra de Rivera invade el espacio del museo, creando un efecto desestabilizador al hacer que el observador se sienta como un extranjero dentro de un lugar familiar. De esta manera nos ayuda a que todos entendamos cómo se siente ser

el "otro." El trabajo de Rivera también puede representar la integración de lo tangible y lo supernatural en la cultura latinoamericana. La espiritualidad de los latinoamericanos es tan tangible como otros elementos que ayudan a definir la cultura latina así como la comida, la ropa o la música, elementos que por otro lado realzan los demás artistas que participan en esta muestra.

CanCIÓN de chivo: Tumulto en la avenida Washington, la pintura que escogió Manuel Macarulla como respuesta a una máscara vejigante (una máscara con cuernos con características animales y demoníacas), también juega con la idea de la dualidad al incorporar personajes fantásticos e imaginarios con retratos de personas reales. Las facciones exageradas y como de caricatura se suman al gozoso frenesí de la escena carnavalesca. La máscara vejigante, utilizada en los carnavales de Ponce, Puerto Rico, representa el lado diabólico del que la lleva puesta y le ayuda a explorarlo. Los vejigantes bailan por las calles durante los carnavales, persiguiendo y asustando a quien se ponga frente a ellos. En algunos carnavales, los vejigantes son acompañados por los caballeros (conquistadores españoles) que representan el bien y la moralidad.³ El aspecto diabólico de la máscara vejigante reestablece el aspecto negativo que lo hace más real. La serie de Moses Ros, *Vejigante Danzante*, que responde a la serigrafía de un vejigante de José Rosa, también expresa el bien y el mal que todos llevamos dentro. Ros representa al vejigante como "una especie de payaso diablo...una mezcla de encanto y picardía"⁴ y afirma la libertad y el poder al reconocer esta dualidad a través del baile. La yuxtaposición de lo extraño con lo familiar, lo demoníaco con el bien, en el trabajo de Rivera, Macarulla y Ros celebra la dualidad profundamente arraigada en los festivales y carnavales populares que todavía son una extensión palpable de la identidad latinoamericana.

Otros artistas celebran y rinden honores a las experiencias cotidianas específicas a su propia cultura. Liora Mondlak seleccionó *Arroz con frijoles*, una pintura de Carmelo Sobrino que muestra este tradicional platillo de la cocina puertorriqueña. Su trabajo, *Con esa carne, ni frijoles pido*, representa a una mujer y a un hombre a caballo rodeados de cuchillos, cucharas y tenedores de plástico como un plato de habichuelas en un marco extendido. Ambos trabajos rinden homenaje al platillo regional latinoamericano por excelencia, el arroz con frijoles. La pregunta que plantea Liora en su comentario, "...estaremos dispuestos a cambiar esta exquisitez por un buen trozo de carne?", pone a prueba la voluntad de los latinos para preservar su cultura ante la influencia norteamericana. *La Cama* de Pepón Osorio también celebra una experiencia cultural muy familiar al rendirle honores a la mujer que lo crió. Osorio decora una cama con capias (recuerdos hechos de encaje, lazos y figuras de plástico que se prenden a los invitados en bodas, bautizos y las fiestas de regalos

para novias y recién nacidos) y otros recuerdos de la infancia. Este trabajo funciona tanto como un relicario dedicado a la nana que lo cuidó como a las ocasiones especiales de una familia puertorriqueña. Osorio combina la experiencia cotidiana (criado por su nana) con las ocasiones especiales y se regocija con ambas. *El artesano de Nueva York* de Pedro Villarini muestra a un artesano tallando una figura en madera mientras que un niño lo observa. La pintura celebra al artesano puertorriqueño y su habilidad para llevar consigo su cultura dondequiera que vaya para de esta forma perpetuar las artes tradicionales a través de fronteras y generaciones. Villarini escogió el trabajo de Rafael Tufiño *La Lavandera* que representa a su madre trabajando. Ambas obras celebran diferentes tipos de trabajo y su contribución a la cultura. Tufiño rinde homenaje a la simple actividad de lavar ropa y el significado que esto atañe con respecto al cuidado de la familia. Este diálogo exalta y celebra ambos papeles y su importancia en preservar las culturas tradicionales.

Posiblemente más que cualquier otra forma artística, la música y la danza tienen una especial relevancia en la vida cotidiana de los latinos. Con su fotografía *La diosa de la salsa*, un retrato de Celia Cruz, la famosa cantante cubana, Mary Kent responde a *El portafolio de Plenas*, un libro que ilustra las típicas canciones afroantillanas de Puerto Rico. La música caribeña inspira el trabajo de Kent ya que, según ella, "ha sido el elemento más unificador de la cultura hispana."⁷ Kent retrata a Cruz en toda su gloria, como una diosa digna de nuestra adoración. Todos los artistas antes mencionados, de una manera u otra, celebran y veneran aspectos familiares de su cultura. Rinden homenaje a las experiencias cotidianas porque su cultura es a lo que más se sienten vinculados.

Algunos artistas, sin embargo, se sienten desvinculados con respecto a ciertos elementos de su cultura heredada y por lo tanto los cuestionan y desafían a través de su arte. El trabajo de Regina Silveira pone en tela de juicio la veneración de ciertos íconos. Ella escogió a Santiago Apóstol, una figura tallada en madera que representa al patrón militar de España, un símbolo de poder y opresión. Como respuesta al santo, Silveira pinta una silueta que corresponde, no al santo, sino a una estatua equestre situada en la Plaza Princesa Isabel en el centro de São Paulo, Brasil. El comentario acerca del uso de la iconografía religiosa como herramienta de colonialismo impulsa al observador a que cuestione el significado de los íconos culturales.

Elaine Soto y Grace de Almeida, al igual que Silveira, cuestionan las imágenes religiosas y la construcción de íconos. Tanto Soto como de Almeida escogieron *Altar*, una pintura de Manuel Hernández Acevedo que muestra la imagen de La Monserrate, la santa patrona de Puerto Rico (Soto también seleccionó *La Monserrate*, un figura tallada en madera). Aunque a La Monserrate por lo general se le representa con tez blanca en

Puerto Rico, Soto decidió seguir la tradición catalana de representarla con tez morena.⁸ La serie de madonas negras que ha creado, le permite a todo devoto que no sea blanco tener un acceso más directo a la virgen. Soto apropia la imagen negra de la virgen y afirma la herencia espiritual que se encuentra en el componente africano de la comunidad puertorriqueña. Ella cuestiona una interpretación estrictamente europea de un ícono familiar al indicar una espiritualidad que es accesible a los puertorriqueños de piel oscura. Grace de Almeida no concuerda con la manera en que Hernández Acevedo representa a la virgen y pone en tela de juicio la "pasividad, la sumisión, la fragilidad" con que se encuentra en *Altar*. Su trabajo, *Lilith: el lado oscuro de la luna*, una manta pintada a mano, muestra el lado oscuro de una mujer que posee todas aquellas cualidades que pueden ser detestables en los seres humanos. De Almeida, así como Macarulla, Rivera y Ros, cree en la idea de reconocer que la dualidad bien-mal nos hace más humanos. A pesar del tema tan desconsolador, los colores suaves de la manta le dan una sensación de calidez y confort al trabajo de de Almeida.

Marina Gutiérrez y Vicente Martínez seleccionaron máscaras de la colección de El Museo utilizándolas de manera tal que desafían las ideas tradicionales de género en la cultura latinoamericana. Al igual que Macarulla, Gutiérrez escogió una máscara vejigante. Aquellos que se visten como vejigantes son por lo general jóvenes solteros que se dedican a perseguir y a provocar a mujeres jóvenes y a niños durante los festivales y carnavales. Al crear una máscara de una vejigante femenina, Gutiérrez hace frente a la idea tradicional de masculinidad tras este popular ícono de los festivales puertorriqueños. Vicente Martínez también desafía los conceptos tradicionales de masculinidad en su trabajo *Guayabera*, un comentario acerca del machismo. Martínez transforma la camisa decorándola con lentejuelas, flecos y plumas para "camuflar y distorcionar el poder masculino que exude."¹⁰ Amplía este concepto de metamorfosis al seleccionar una máscara mexicana en forma de cuerpo de mujer con alas de mariposa. Silveira, Soto, de Almeida, Gutiérrez y Martínez utilizan sus obras para cuestionar ideas e íconos culturales heredados. Su trabajo plantea la idea de que las tradiciones culturales no tienen que ser estáticas y rígidas sino simplemente un vehículo de cambio y transformación.

Otro tema que inspiró a varios artistas que participan en esta exposición es la idea de la memoria colectiva: estos artistas seleccionaron obras que les recordaban sucesos o memorias de la infancia. El trabajo de Edna Acuña adopta una espiritualidad profundamente arraigada en sus memorias tempranas. Escogió *La Virgen del corazón* por el artista español Angelo Romano y como respuesta creó *La encrucijada*, una pintura que conmemora la celebración olvidada de La Candelaria. La celebración de la Candelaria comenzó en los años treinta y consiste en pre-

der fuego a enormes hogueras, neumáticos viejos y otros materiales inflamables al tiempo que se cantan versos tradicionales a la Virgen. Aquellos más devotos creen que si no prenden fuego a una hoguera, se les quemará la casa en menos de un año.¹¹ Acuña intenta recuperar su propia historia cultural al recordar este popular festival religioso que "solía estar en el corazón del pueblo puertorriqueño." Además, al "desafiar el tiempo y el espacio" conmina a los espectadores a que conserven sus tradiciones dentro de un mundo cambiante.¹² Francisco Vidal y Félix Cordero seleccionaron trabajos que muestran el *Carro de piraguas*, el carro de hielo raspado tan conocido por niños y adultos en América Latina y en las comunidades hispanas de los Estados Unidos durante el verano. Vidal decidió responder al *Carro de Piraguas* con *Los músicos*, una pintura que expresa otra memoria de la infancia: los músicos que tocan canciones folklóricas en los festivales populares de Barranquilla, Colombia. El trabajo de Cordero comenta acerca de la casi total desaparición del carro de piraguas. El escogió un trabajo propio de la colección de El Museo que muestra Puerto Rico tal y como lo recuerda, un sitio con "poca tecnología...tráfico infrecuente de autos y donde había casas de madera en abundancia que acomodaban a generaciones enteras de una misma familia."¹³ Responde con una pintura que refleja los cambios dramáticos por los que ha pasado Puerto Rico desde su regreso; ha reemplazado el carro de piraguas y las casas de madera con balcón con rascacielos, camiones, autos, Pizza Hut, McDonalds y tiendas de Blockbuster Video. Cordero lamenta la pérdida de la cultura representada por objetos tangibles como el carro de piraguas y, al igual que Acuña, reclama su propia historia de Puerto Rico a través de sus recuerdos.

El trabajo de José Franco también lamenta la desaparición de un aspecto de su cultura que se encuentra arraigado en su memoria. Ha desarrollado su trabajo más reciente en torno a cuestiones ecológicas. Durante su infancia en Cuba, recuerda haber tenido un vínculo muy cercano con el mar. Solía caminar por la playa buscando lagartos de bellísimos colores, hoy prácticamente desaparecidos. Seleccionó dos máscaras mexicanas que representan figuras en forma de lagarto y respondió con una pintura que llamó *Lagartos*. Franco suaviza la rigidez de los diseños que aparecen en las máscaras, transfiriéndolos al lienzo y dándoles una cualidad brillante y resbaladiza más a tono con la textura natural del lagarto. Al añadir dos colas que salen por lados opuestos del lienzo, Franco rompe el espacio: preserva la integridad del lagarto pero a la vez lo libera, dejándolo que supere los límites del marco.

Adál también explora el concepto de la memoria en su diálogo visual. El artista escogió un trabajo en medios mixtos por el artista puertorriqueño Felipe Colón Colón. En su obra, Adál muestra varios pedazos de muñecas y animales de juguete pegados a la casa de un jibaro. Entre los

fragmentos de muñecas, se pueden observar pedazos de Ken y Barbie, símbolos del poder que ha tenido la cultura popular norteamericana sobre la cultura puertorriqueña. Como parte de su instalación *El cerebro jibaro que no moría*, Adál ha integrado una fotografía propia en la que sale vestido de jibaro. Los dos trabajos—uno muestra la amenaza de la pérdida de una cultura, el otro su recuperación—pone de manifiesto la seguridad que sentimos al establecer vínculos familiares con nuestra propia cultura desde tierras extranjeras.

Colectivamente, los artistas que participan en la exposición *Recuperando la Cultura Popular*, se fijan en el pasado para poder forjar el futuro al explorar su propia cultura a través de la óptica que ofrece la colección de El Museo. Aunque desafien ciertos aspectos de su cultura, los artistas prefieren transformarlos que negarlos del todo. Quizás la frase más apropiada para expresar la búsqueda de vínculos familiares que emprenden no solo los puertorriqueños sino todos los latinoamericanos que viven en el extranjero sea la frase de Adál que sugiere que todos tenemos cerebros jibaros que no mueren.

Nellie Escalante
Asistente Curatorial

¹¹TorrueLLa LeraL, Susana. *El Museo del Barrio's Anniversary Program*, 1994.

¹²Brody Esser, Janet. "Behind the Mask in Mexico: Sources and Meanings." *Behind the Mask in Mexico*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press, p.2.

¹³Rivera, Bob. Comentario del artista.

¹⁴Los orígenes de la dualidad entre los vejigantes y los caballeros ha sido un tema de discusión entre académicos. Algunos creen que tienen su origen en las guerras entre moros y cristianos en España durante la Edad Media. Otros creen que es el resultado de una mezcla de la religión Yoruba y el cristianismo español. Para más información acerca de los vejigantes, sírvase consultar:

Vidal, Teodoro. *Las caretas de cartón*. San Juan, Ediciones Alba, 1982.

Alegria, Ricardo E. *La fiesta de Santiago Apóstol en Loiza Alder*. Madrid, ARO, Artes Gráficas, 1954.

¹⁵Ros, Moses. Comentario de la artista.

¹⁶Mondlak, Lora. Comentario de la artista.

¹⁷Kent, Mary. Comentario de la artista.

¹⁸Lange, Yvonne M. *Santos: The Household Saints of Puerto Rico*. University of Pennsylvania, 1975, p.301.

¹⁹De Almeida, Grace. Comentario de la artista.

²⁰Martinez, Vicente. Comentario del artista.

²¹Lange, Yvonne M. *Santos: The Household Saints of Puerto Rico*. University of Pennsylvania, 1975, p.248.

²²Acuña, Edna. Comentario de la artista.

²³Cordero, Félix. Comentario del artista.

ARTISTS STATEMENTS AND ILLUSTRATIONS
COMENTARIOS DE LOS ARTISTAS E ILUSTRACIONES

EDNA ACUÑA responding to ANGELO ROMANO

I have selected *La Virgen del corazón* (1980) by the Spanish artist Angelo Romano, for the exhibit **Recovering Popular Culture**. Images and symbols are part of the collective cultural memory of a nation; they are the instruments by and through which we identify and transform ourselves by virtue of our many different roots. An idea was born from this dialogue: the idea of recovering on canvas the popular tradition of the celebration of the Candelaria (religious festival) in Puerto Rico. It is a tradition which was at the "heart" of the Puerto Rican people.

Embedded in my memory lies my house of Cidra, a home in which not only rest my memories but where my/our lapses are also housed. Similarly, both elements from the past and those belonging to the present are made manifest in my painting—*La encrucijada* (*Crossroads*). I also incorporated and merged the different parts which make up our heterogeneous culture and which it behoves us to preserve and perpetuate for future generations. For this reason, I dramatized in an allegorical and mystical way this almost silenced tradition of the celebrations of the Candelaria as an attempt to defy time and space.

History is like a crossroads with its many paths converging in the course of time on our national identity. Today, in 1994, we must reflect upon our culture, upon tradition and continuity, upon the possibility of always remaining in the midst of change,

E.D.



Edna Acuña *La encrucijada*, 1994
(*The Crossroads*) Mixed media 54 x 30 in.



Angelo Romano *La Virgen del Corazón*,
1980 (*Virgin of the Sacred Heart*) Acrylic
on wood 78 x 48½ in.

Para la exposición **Recuperando la Cultura Popular** seleccioné la obra del artista español Angelo Romano, *La Virgen Del Corazón* (1980). Las imágenes y los símbolos son parte de la memoria cultural colectiva de la nación, aquello con lo que nos identificamos y transformamos de acuerdo a nuestras múltiples raíces. De este diálogo nació la idea de recuperar a través del lienzo la tradición popular de la celebración de la Candelaria en Puerto Rico, tradición que en el pasado estuvo en el "corazón" del pueblo puertorriqueño.

En mi memoria está mi casa de Cidra, en la cual, no sólo están mis recuerdos sino también nuestros/mis olvidos están alojados. Así pues, en mi pintura—*La encrucijada*—se manifiestan, plásticamente, diversos elementos de ayer y hoy. También incorporé y fusioné los diferentes componentes de nuestra heterogénea cultura que nos conviene guardar y perpetuar para el mañana. Por consiguiente, dramatiqué de manera alegórica, mágica y mística esta tradición casi silenciada de las fiestas de la Candelaria como un intento de desafiar el tiempo y el espacio.

La historia es como una encrucijada de diferentes caminos y ellos van configurando nuestro ser nacional a través del tiempo. Hoy, en 1994, debemos reflexionar sobre nuestra cultura, la tradición y continuidad, la posibilidad de permanecer en el cambio.

E.D.

ADÁL responding to FELIPE COLÓN COLÓN

The "Jibaro" Brain That Wouldn't Die

As I looked at Felipe Colón Colón's *Untitled, 1974* piece I was transported to my childhood in Utuado, Puerto Rico. I was raised on a farm with five male cousins under the care of my maternal grandmother. Among her peculiarities was the habit of washing, drying in the sun and ironing flat her only deck of Spanish playing cards which we used for the evening's card games as we sat around the kitchen table listening to *novelas* (novel) come over the radio. It was a dark brown plastic radio, maybe eight inches wide, which sat on top of 1 x 2 feet long Eveready battery (she would put this battery in the sun to recharge whenever it ran low in electrical energy). Over this radio we received all of the information a *campesino* (farmer) would need to know. Besides *novelas* and Sunday evangelical services we got our music, storm warnings and news events. Most impressive for me was how much of our news came over the airwaves played and sung by *jibaro* (peasant) singers. I can recall Ramito, one of Puerto Rico's legendary *Trovadores*, (troubadours) singing the news of Castro's march into Cuba and of Che Guevara's capture and killing in the jungles of Bolivia. But now, as I looked closer at Colón Colón's untitled work, I was shocked back into present day reality. I began to identify small doll figures peering at the viewer through the windows of the *jibaro's* house, which was Colón Colón's work of art. They were Ken and Barbie. I instantly realized that this was not a work of innocent nostalgia but a statement of the loss of the Puerto Rican *jibaro's* identity in the onslaught of North American popular culture. I admit that we aren't deprived by force of our civil liberties unless we conform to American cultural values but we can't altogether disregard the power of the media as a tool for the dissemination of its propaganda, which society uses to condition the masses.

Then I considered that when you are in your own country you don't fear outside influences but when you arrive in a foreign land you search for your own kind, hoping for some form of security. The comfort of recognizing your culture helps you adjust to your new environment. I arrived in New York to stay at the age of sixteen and although being an adventurer at heart, I walked with Cortijo and Ramito (I had their albums under my arm wherever I went) for companionship. In New York, I recognized my traditions in the lifestyles of Puerto Ricans living in the South Bronx and El Barrio—Manhattan's Spanish Harlem—and I discovered the music of Willie Colón and Eddie Palmieri. We travelled together to communes in Venice Beach and the Haight Ashbury, on the West Coast, where I turned my hippie friends on to Seis Chorro, Bomba y Plena y Salsa and where I in turn discovered Jimi Hendrix and the Grateful Dead. Wherever I went, the *jibaro* traditions I carried with me created a comfort zone.

As I thought about my journey and stood in front of Colón Colón's art work I understood that my reply had to be *defiance*. I had to convey my belief that there is a creative *jibaro* brain living and functioning within each Puerto Rican. And that, that is the spirit of your culture's collective memory, which we carry with us and couldn't get away from even if we wanted. Therefore it is a point of personal honor to cast myself in this portrait: *The Jibaro Brain That Wouldn't Die*.

As my grandfather Avelino use to say, "Ay, lei-lei-lei, le le - le le le lo, traigo panapen, lechuga y caña pal guarapo y el que hable mal de mi patria con ese yo me fajo. Porque yo soy en la vida jibaro de arriba a abajo. Porque yo soy en la vida, señores, jibaro de arriba abajo!"

A.



Adál *The Jibaro Brain that Wouldn't Die*, 1994 (*El cerebro jibaro que no moría*)
Fotograf toned in black coffee in order to insure anthropological authenticity, with audio visual installation
Approx. 60 x 20 in.



Felipe Colón Colón *Untitled*, 1974 (*Sin título*) Mixed media on board 26½ x 28½

El cerebro jíbaro que no moría

Al observar la obra de Felipe Colón Colón, *Sin Título*, 1974 fui transportado a mi niñez en Utuado, Puerto Rico. Crecí en una granja con cinco primos bajo el cuidado de mi abuela materna. Entré sus peculiaridades se encontraba la costumbre de lavar, secar al sol y planchar su única baraja española que utilizábamos de noche para jugar a las cartas sentados alre-

dedor de la mesa de la cocina escuchando novelas radiofónicas. Era una radio de plástico marrón, tal vez de ocho pulgadas de ancho, que se apostaba sobre una pila Eveready de dos pies de largo (la sacaba al sol para recargarla cuando se le bajaba la energía). Por la radio sintonizábamos toda la información que necesitaba saber un campesino. Además de las novelas radiofónicas y los servicios evangélicos dominicales, nos llegaba música, avances meteorológicos y eventos noticiosos. Lo más impresionante para mí era que la mayoría de las noticias llegaban a nuestros oídos a través de la música y las canciones de los cantantes jíbaros. Recuerdo que Ramito, uno de los legendarios trovadores puertorriqueños, nos cantó la noticia de la entrada de Castro en La Cuba y la de la captura y la muerte de Che Guevara en las junglas de Bolivia. Pero ahora, al mirar más de cerca la obra sin título de Colón Colón, de súbito fui transportado de vuelta al presente. Comencé a identificar pequeñas figuras que se asomaban hacia el observador a través de las ventanas de la casa del jíbaro, que era la obra de Colón Colón. Eran Ken y Barbie. Al instante caí en la cuenta de que esto no era un trabajo de inocente nostalgia sino un testamento a la pérdida de identidad del jíbaro puertorriqueño ante la avalancha de la cultura popular norteamericana. Debo admitir que no nos quitan nuestras libertades civiles a la fuerza a menos que nos hayamos adaptado a los valores culturales americanos. Sin embargo, no podemos menospreciar el poder de los medios de comunicación como una herramienta para la diseminación de propaganda que la sociedad utiliza para condicionar a las masas.

Después reflexioné que cuando estás en tu propio país no temes las influencias externas; es sólo cuando llegas a una tierra extranjera que buscas tu propia cultura con la esperanza de encontrar una especie de seguridad. El consuelo de reconocer tu propia cultura te ayuda a adaptarte a un nuevo ambiente. Llegué a Nueva York para quedarme a la edad de dieciséis y aunque siendo un aventurero de corazón caminé en compañía de Ramito y Cortijo (llevaba sus discos bajo el brazo adondequiera que iba). En Nueva York reconocí mis tradiciones en el estilo de vida de los puertorriqueños que vivían en el sur del Bronx y en el Barrio (en el Harlem español de Manhattan) y descubrí la música de Willie Colón y Eddie Palmieri. Viajamos juntos a las comunas de Venice Beach y Haight Ashbury en la costa oeste, donde les presenté a mis amigos hippies el Seis Chorroao, Bomba y Plena y Salsa a la vez que ellos me presentaron a Jimi Hendrix y los Grateful Dead. Dondequiera que iba, las tradiciones jíbaras que llevaba me creaban una zona de confort.

Al pensar acerca de mi viaje estando de pie ante la obra de Colón Colón, comprendí que mi respuesta tenía que ser un desafío. Tenía que comunicar mi creencia de que hay un cerebro jíbaro, viviente y creativo, que funciona dentro de cada puertorriqueño. Y que éste es el espíritu de la memoria colectiva de tu cultura, que llevamos dentro y que no podemos abandonar aunque quisiéramos. Por lo tanto es una cuestión de honor personal el representarme en este autorretrato: *El cerebro jíbaro que no moría*.

Como decía mi abuelo Avelino: Ay, lei-lei-lei, le-le-le le lo, traigo panapén, lechuga y caña pal guarapo y el que hable mal de mi patria con ese yo me fajo. Porque yo soy en la vida jíbaro de arriba a abajo. Porque yo soy en la vida, señores, jíbaro de arriba a abajo!

A.

FÉLIX CORDERO responding to FÉLIX CORDERO

The Puerto Rico of Yesterday and Today

The socio-economic transformation of Puerto Rico in the last decades has brought about very dramatic changes. Forty years ago, when I travelled out of the island, it had very little technology and a poor system of communication. The streets were seldom used by automobiles and wooden houses greatly outnumbered those made of cement. Families had lived in these houses for generations. Under the balconies which faced the street, vendors offered *piraguas* (snow-cone) and *chicharrón* "volao." In contrast, today you can see cars, gas stations, *Pizza Hut*, *McDonalds*, *Burger King*, *Blockbuster Video*, and shopping malls in abundance.

When I returned to my dear Borinquen land, I received a serious cultural shock. In the little town where I grew up, I did not find anyone I knew. Most of the people I knew had left and were living abroad, according to their parents and relatives. The street on which my school is located has changed a great deal. The tree on which I remember having carved my first girlfriend's name had been felled. There is only a stump left as a memory. Tears well up in my eyes and my chest heaves. In its place they planted a palm tree and built ten and fifteen-floor structures with elevators and security guards. Similarly, a highway now stretches across the peaceful landscape of my childhood memories. I return to this place full of grey hairs and as I look around I remember what a past full of difficult but memorable moments it used to be, a past I will never forget.

EC.



Félix Cordero *Untitled*, 1982 (*Sin título*) Acrylic on canvas 20 x 30 in.

El Puerto Rico de Ayer y Hoy

La transformación socio-económica de Puerto Rico en las últimas décadas ha traído cambios sumamente dramáticos. Hace cuarenta años que viajé fuera de la isla, la cual en aquel momento contaba con poca tecnología y un pobre sistema de comunicaciones. Las calles eran transitadas por automóviles y abundaban las casitas de madera, y alguna que otra de cemento. En ellas moraban familias por varias generaciones. Frente a los balcones que daban a la calle, pasaban vendedores ambulantes ofreciendo *piraguas* y *chicharrón* "volao." Por contraste, hoy en día se observan autos, gasolineras, *Pizza Huts*, *McDonalds*, *Burger King*, *Blockbuster Video*, y centros comerciales a tutiplén.

Al regresar a mi querida tierra Borinquena he recibido un grave estreñimiento cultural. En el pueblito donde me crié, no me he encontrado con personas conocidas. La mayoría se ha ido al extranjero según me cuentan sus padres y otros familiares. La calle donde está la escuela de mi infancia es completamente distinta. El árbol donde recuerdo haber tallado el nombre de mi primera novia fue derrumbado. Sólo queda un tronco como recuerdo. De mis ojos brotan lágrimas y se me encoge el pecho. En ese lugar sembraron una palma y edificaron estructuras de diez y de quince pisos de alto con ascensores y guardias de seguridad. Igualmente se ha trazado una vía expreso borrando aquel panorama de quietud, lleno de los recuerdos de mi infancia.

Regreso a este lugar lleno de canas y al mirar a mi alrededor recuerdo lo que fue un pasado repleto de momentos difíciles pero que llevo en el corazón y permanecen inolvidables.

EC.



Félix Cordero *Pizza Hut grande*, 1994
(*Big Pizza Hut*) Acrylic on canvas
56 x 42 in.

GRACE de ALMEIDA responding to MANUEL HERNÁNDEZ ACEVEDO

It amazes me that we are so close to the year 2000 and still we are attached to the old models of WOMAN given to us by the Church and Society: stereotypes. In Manuel Hernández Acevedo's *Altar* I only see a saint. I want to oppose this idea. In my artwork I try to incorporate a full range of characteristics.

Lilith, in Hebrew legend, was the first wife of Adam. She is symbolic of the Terrible Mother. Lilith personifies not one who is perfect and patient, but one who can also be vengeful. Lilith is representative of the mother venerated, the mother loved and feared during childhood.¹

Women are expected to face all kinds of suffering and injustices of our times with only our "good side"—passivity, submissiveness, and frailty. But these are the characteristics that make me feel impotent. I want to survive, and for this Lilith shows me that I need to use my masculine side—aggressiveness, boldness, and other characteristics I was told belonged to men. I want to integrate all sides of myself in order to get the necessary balance needed for the nineties. Women must decide what we want, what changes we'd like to see on the planet, and it is we who must decide how we would like to participate in those changes.

Altar spoke to me immediately. I find it fascinating that both of these pieces have similar colors, lines, and shapes—though they were made to represent two different sides of WOMAN. For me, only both of these artworks together make the whole.

¹Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Routledge & Kegan Paul, London, 1962, pg. 188

G.A.



Manuel Hernández Acevedo *Altar*,
1961 (*Altar*) Oil on masonite
34½ x 24 in.



Grace de Almeida *Lilith: The Dark Side
of the Moon*, 1991 (*Lilith: El lado oscuro
de la luna*) Mixed media 56 x 69 in.

Me impresiona que estemos tan cerca al año dos mil y que todavía estemos sujetos a los viejos modelos de Mujer que nos han dado la Iglesia y la Sociedad: estereotipos. En la obra de Manuel Hernández Acevedo *Altar*, solo veo una santa. Quiero oponerme a esta idea. Intento incorporar toda una gama de características en mi obra.

Lilith, en las leyendas hebreas, fue la primera esposa de Adán. Ella simboliza a la Madre Terrible. Lilith no personifica a una mujer perfecta y paciente, sino a alguien capaz de cobrar venganza. Lilith representa a la madre adorada, amada y temida de la niñez.

Se supone que las mujeres debemos hacer frente a toda clase de suplicios y a las injusticias de nuestros tiempos con nuestro "buen lado": la pasividad, la sumisión, la fragilidad. Pero estas son las características que me hacen sentir impotente. Quiero sobrevivir, y con este fin Lilith me enseña que necesito utilizar mi lado masculino—agresión, valor, y otras características que, según me han dicho, pertenecen a los hombres. Deseo integrar todas las dimensiones de mi ser para poder alcanzar el equilibrio necesario en los años noventa. Nosotras las mujeres debemos decidir lo que queremos, los cambios que nos gustaría tener en este planeta, y somos nosotras las que tenemos que decidir cómo participar en esos cambios.

Altar me llamó la atención de inmediato. Me fascina que ambos trabajos tengan colores similares, líneas y formas—aunque están hechos para representar dos lados distintos de la mujer. Para mí, estos dos trabajos sólo cuando están juntos crean el todo.

G.A.

MARY KENT responding to LORENZO HOMAR and RAFAEL TUFIÑO

My work has evolved from research I conducted for a book on salsa music. *Plenas*, a print portfolio in El Museo del Barrio's collection, illustrated by Rafael Tufiño and Lorenzo Homar, reinforced my passion and conviction to preserve our cultural identity. The popular music of the Caribbean has blurred boundaries between nations and has narrowed the gap between social classes. Aside from the Spanish language, Afro-Antillean music has been the single most unifying element of the hispanic culture.

Popular culture has transcended its low status and has entered the world of high art. Through our music, we recover our mythological continuum. Mere mortals, our musical idols become the object of adoration. Past and present converge.

My image of Celia captures a moment of the musical spectacle, evocative of the sensorial experience. The golden candles glorify the musical deity. The coconut palm trees dance in another time and space. Reality and timelessness unite. The cycle of life continues...

M.K.



Mary Kent *La diosa de la salsa*, 1994
(*The Salsa Goddess*) Mixed media
30 x 40 in.



Lorenzo Homar & Rafael Tufiño
Portafolio de Plenas (Portfolio of
Plenas) Linoleum & woodcut prints
12 1/2 x 19 1/2 in.

Mi trabajo ha evolucionado a partir de la investigación que llevé a cabo para un libro acerca de la música de Salsa. *Plena*, una serie de grabados en la colección del Museo del Barrio ilustrada por Rafael Tufiño y Lorenzo Homar reforzó mi pasión y la convicción de preservar nuestra identidad cultural. La música popular del Caribe ha borrado las fronteras entre naciones y ha acercado a las clases sociales. Aparte de la lengua española, la música afroantillana ha sido el elemento más unificador de la cultura hispana.

La cultura popular ha trascendido su condición y ha entrado en el mundo del arte. A través de nuestra música, hemos recuperado nuestra continuidad mítica. Meros mortales, nuestros ídolos musicales se convierten en objetos de adoración. El pasado y el presente convergen.

Mi imagen de Celia captura un momento del espectáculo musical, momento que evoca la experiencia sensorial. Las velas doradas glorifican a la diosa musical. Las palmeras bailan en otro tiempo y en otro espacio. La realidad y la eternidad se unen. El ciclo de la vida continúa...

M.K.

MANUEL MACARRULLA responding to MIGUEL CARABALLO GARCÍA

I chose this Puerto Rican mask because I was immediately struck by it; I had the same response with the Dominican carnival, one of my favorite themes in the past.

For all the peoples of Latin America, carnivals are one focus point of our cultural identity. The carnival tradition in Puerto Rico holds a lot in common with the Dominican tradition.

The comparison of the Puerto Rican mask and my own rendering of the carnival in Santo Domingo demonstrates the temperamental proximity of the two islands and the close ties that exist between the Boriquen and Quisqueya peoples.

M.M.



Miguel Caraballo García *Vejigante* mask, 1975-85 (*Máscara vejigante*)
Painted papier maché 19½ x 22 x 30 in.



Manuel Macarrulla *Canción de chivo*
Tumulto en la avenida Washington,
1988 (*Goat's Song: Tumult on*
Washington Avenue) Oil on canvas
60 x 86 in.

Escogí la máscara vejigante puertorriqueña porque me llamó la atención de inmediato como también me había llamado el tema del carnaval dominicano, uno de mis temas favoritos anteriormente.

Los carnavales de Latinoamérica forman un punto común de identificación cultural para toda nuestra gente. La tradición carnavalesca puertorriqueña tiene mucha relación con la tradición carnavalesca dominicana.

La comparación del vejigante puertorriqueño y mi representación del carnaval de Santo Domingo demuestra la proximidad temperamental de las dos islas y la hermandad de los pueblos de Borinquen y Quisqueya.

M.M.

E. VICENTE MARTÍNEZ responding to a GUERRERO MASK

Guayabera functions on two different levels for me. On one hand, it is a personal statement about machismo. The shirt is embellished with sequins, spangles, and feathers to camouflage and distort the masculine power that it exudes.

As my *Guayabera* underwent its transformation from store-bought item to art object, and I researched its origins further, my initial feelings began to shift, adding even more meaning. The resplendent quality of the sequins, combined with an image of the Cuban flag and a patriotic theme, gave the shirt a sense of pride and elegance. It now took on a deeper significance as an homage to my homeland and to all Hispanics.

In choosing a piece for the exhibition, I looked for one that I could relate to *Guayabera*, both aesthetically and conceptually. Even though I am very attracted to the "female butterfly mask" because of its decorative quality, the concept of metamorphosis was more important. *Guayabera* went through an extreme change similar to a metamorphosis in appearance and interpretation from its original state. The end product is something as glorious as a caterpillar turning into a butterfly. It is this act of complete change that revealed the relationship between the pieces for me.

E.V.M.



Anonymous artist, Guerrero
Decorative Mask, c. 1950-70 (*Máscara decorativa*) Painted wood
20 x 32 in.



E. Vincent Martínez *Guayabera*, 1993
Mixed media 70 x 30 x 18 in.

Para mí, *Guayabera* funciona a dos niveles diferentes: por un lado, es una expresión personal acerca del machismo. La camisa está adornada con lentejuelas, flecos y plumas para esconder, camuflar y distorsionar el poder masculino que emana de la camisa. Conforme mi obra, *Guayabera*, se transformaba de un objeto comprado en una tienda en un objeto de arte, y yo investigaba sus orígenes un poco más, mis sentimientos iniciales también comenzaron a cambiar, sumándose al significado de la obra. La calidad resplandeciente de las lentejuelas, aunada a la imagen de la bandera cubana y el tema patriótico, le brindó un sentido de orgullo y elegancia a la camisa. Entonces cobró un significado más profundo como homenaje a mi tierra y a todos los hispanos.

Al escoger una obra para la exposición, busqué una que pudiera relacionarse con *Guayabera*, tanto estética como conceptualmente. Aunque la "máscara de mariposa femenina" me atrae mucho por sus cualidades decorativas, el concepto de la metamorfosis me fue más importante. Desde su estado original, *Guayabera* pasó por cambios extremos de apariencia e interpretación similares a los de una metamorfosis. El producto final es algo tan glorioso como una oruga que se convierte en una mariposa. Para mí, fue esta acción de cambio completo que me reveló la relación entre las piezas.

E.V.M.

LIORA MONDLAK responding to CARMELO SOBRINO

The image of a plate of rice and beans is, ultimately, an inescapable one. It is the yardstick by which we measure our successes, our progress. It is the sign of a satisfied belly. It is an old and reliable recipe that keeps feeding and delighting us. A sensual blend of tastes and aromas that invades our kitchens, that warms and stirs our insides. And how it opens our appetite! Nevertheless, the question remains, would we be ready to give up this delicacy for a good piece of meat?

L.M.



Liora Mondlak *Con esa carne, ni frijoles pido*, 1994 (*With This Meat, Who Needs Beans*) Mixed media on wood
24 X 12 X 9 in.



Carmelo Sobrino *Rice and Beans*, 1974
(*Arroz y habichuelas*) Acrylic on masonite 30 x 35 1/2 in.

La imagen de un plato de arroz con frijoles es, por último, ineludible. Es la vara con la cual medimos nuestros éxitos, nuestro progreso. Es el símbolo de una panza llena. Es una antigua y confiable receta que nos sigue alimentando y deleitando. Una mezcla sensual de sabores y aromas que invade nuestras cocinas, que excita y calienta nuestras entrañas. ¡Y cómo nos abre el apetito! Sin embargo, nos tendríamos que preguntar, ¿por un buen pedazo de carne renunciaríamos esta delicia?

L.M.

PEPÓN OSORIO responding to CARMELO SOBRINO

I admit to this car fantasy of mine. I dream of a volky, nicely decorated, with Gilberto Santa Rosa's latest hit blasting, while driving on RT. 195 on my route to visit my sister in a suburb of Baltimore and embarrassing the shit out of her in front of all the neighbors. I dream of having two hundred objects attached to the windshield, clear plastic floor mats, new car scent, gold tire rings, smoked glass windows and a bumper sticker that says "100% PUERTO RICAN, no imitation accepted." I'm sure that everyone will laugh including the three hundred cops that will stop, finger print and harass me before getting to my desired destination. I dream of this incredible exhibition on RT. 195 that nobody, including the Puerto Ricans on the other side of the Hudson, will know what to make of. And then I will wake up to know that I was *fichao* by the *camarones* for the rest of my life, that all the cops in the area will talk about me and will open a file and not a single one of the them who stopped, finger printed and harassed me will understand that my volky is not a novelty or target, but a way of life.

P.O.



Pepón Osorio *La Cama*, 1987 (*The Best*)
Mixed media installation with bed
75 x 67 x 78 in. 24 sq.ft. total



Carmelo Sobrino *Fichao*, 1970 (*They've Got Your Number*) Woodcut on Japanese paper 25 x 37 in.

Confieso fantasear con un coche. Sueño con un volkswagen bien decorado, el último éxito de Gilberto Santa Rosa a todo volumen, al conducir por la RT.195 de camino a visitar a mi hermana en un suburbio de Baltimore para avergonzarla de verdad frente a todos sus vecinos. Sueño con tener doscientos objetos pegados al parabrisas, tapetes de plástico traslúcido, olor a coche nuevo, ruedas doradas, ventanas de vidrio ahumado y una calcomanía que rece: "100% puertorriqueño, no se aceptan imitaciones." Estoy seguro de que todos se reirán, incluyendo los 300 policías que me detendrán, me tomarán una impresión de las huellas dactilares y me acosarán antes de llegar a mi destino. Sueño con esta increíble exposición itinerante en la RT.195, que nadie, incluyendo los puertorriqueños del otro lado del río Hudson, sabrá apreciar. Y después me despertaré para enterarme de que he sido "fichao" por los "wise guy feds" por el resto de mi vida, que todos los policías de la zona hablarán de mí, abrirán un expediente con mi nombre, y que ninguno de los que me detuvieron, me tomaron las huellas y me acosaron comprenderá que mi volkswagen no es una novelería o un blanco, sino un estilo de vida.

P.O.

BOB RIVERA responding to GUERRERO MASKS

I have always been affected by the mysterious power of masks and have collected them on my visits to Mexico, Puerto Rico and Santo Domingo. The masks of Puerto Rico and Santo Domingo, for the most part, incorporate demon faces with horns and white European settler faces. Mexican, as well as African masks, combine a wide variety of images to convey their meaning and symbolism. I chose these two masks from the state of Guerrero in Mexico because of the way that they relate to my work. They are sculptural as they reach out and delineate the space around them. They are also somewhat abstract and playful in the way they utilize animal imagery, a bone, ribbons and bells.

The dialogue for me is to make a work that departs from the mask yet maintains its identity the same way that the carnival mask and the coatmudi become faces. By using some textural applications along with different material considerations on an increased scale, a further transformation of my mask can take place. This dialogue then leads to a work which is sculptural, textural, colorful and honors the "Mask" as a high form of art.

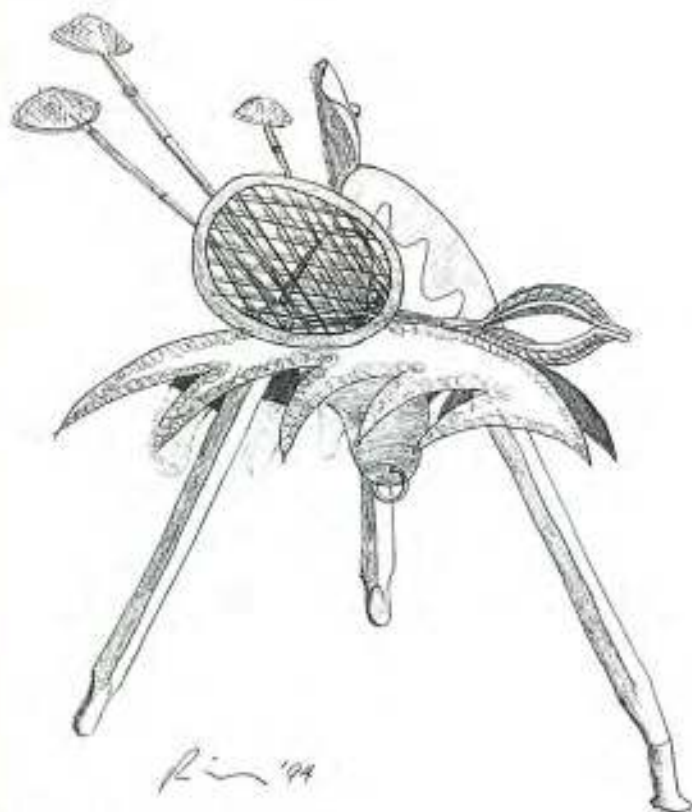
B.R.



Anonymous Artist, Guerrero Dance mask used for carnival, c. 1950-1970
(*Máscara de danza utilizada para carnaval*) Cow's pelvic bone, painted wood 14 x 13 in.



Anonymous artist, Guerrero Decorative mask, c. 1950-1970 (*Máscara decorativa*) Painted wood 38 x 10 in.



Bob Rivera Máscara aterrizando, 1994
(*Landing Mask*) Painted wood, metal and vinyl Approx. 90 x 54 x 60 in.

El misterioso poder de las máscaras siempre me ha afectado y las he ido coleccionando durante mis visitas a México, Puerto Rico y Santo Domingo. Las máscaras de Puerto Rico y de Santo Domingo por lo general incorporan caras de diablos con cuernos y caras blancas de colonizadores europeos. Las máscaras mexicanas y africanas, a su vez, combinan una amplia variedad de imágenes con el fin de expresar su significado y simbolismo. Escogí estas dos máscaras del estado de Guerrero en México por la manera en que se relacionan con mi trabajo. Son máscaras con elementos esculturales que ocupan y delinean el espacio que las rodea. También son algo abstractas y juegan con la utilización de imágenes de animales, un hueso, lazos y campanas.

Para mí el diálogo consiste en crear un trabajo que se desvíe de las máscaras pero que a la vez mantenga su identidad, como, por ejemplo, la manera en que la máscara de carnaval y el "coatmudi" se convierten en rostros. Al utilizar diferentes texturas con diferentes consideraciones de material en una escala cada vez más grande, puede llevarse a cabo una transformación más de mi máscara. Este diálogo conduce a un trabajo que es escultural, con texturas interesantes, con mucho colorido y que asimismo rinde honores a la "máscara" como una expresión artística de gran envergadura.

B.R.

MOSES ROS responding to JOSÉ ROSA

I particularly respond to three elements in the work of José Rosa, *11ma Feria de Artesanía Barranquitas* (*Barranquitas 11th Craft Fair*), in its dynamism of gesture, brilliance of color and representation of Latin popular culture. I, too, use intense line and color to communicate the immediacy and joy of my culture. We also share a fascination with *vejigantes*, devil clowns of Latin America, with their mixture of impishness and charm as in *Dancing Vejigantes A, B & C*. As they dance through my prints, they symbolize for me the freedom and power of the Latin people. I feel that Rosa and I are trying to accomplish the same things in our work—to pictorialize and celebrate a culture that we share and from whose life-affirming values we both benefit as artists and people.

M.R.



Moses Ros *Dancing Vejigantes A, B, & C*, 1993 (*Vejigantes bailando A, B, & C*)
Color etching 6 x 9 in.



José Rosa Castellanos *11ma Feria de Artesanía de Barranquitas*, 1972
(*Barranquitas 11th Crafts Fair*)
Silkscreen poster 25 x 18½ in.

Respondo a tres elementos en particular del trabajo de José Rosa, *11ma Feria de artesanía Barranquitas*, respondo a su dinamismo de gesto, al brillo del color y a su representación de la cultura popular latinoamericana. Yo también uso líneas y colores intensos para comunicar la cercanía y el gozo de mi cultura. También compartimos la misma fascinación con payasos diabólicos vejigantes de América Latina, con su mezcla de picardía y encanto como en *Dancing Vejigantes A, B & C* (*Vejigantes Bailando A, B, & C*). Al bailar a través de mis grabados, simbolizan la libertad y el poder del pueblo latinoamericano. Siento que Rosa y yo estamos tratando de lograr las mismas cosas en nuestros trabajos—celebrar y vertir en imágenes una cultura que compartimos y de cuyos valores que afirman la vida, ambos nos beneficiamos como artistas y como personas.

M.R.

REGINA SILVEIRA responding to ST. JAMES THE APOSTLE (ANON)

The Saint's Paradox explores the meanings which can be derived in the differences between a small religious image, made in wood, and a large and distorted cast shadow, corresponding not to the saint himself, but to a military equestrian monument.

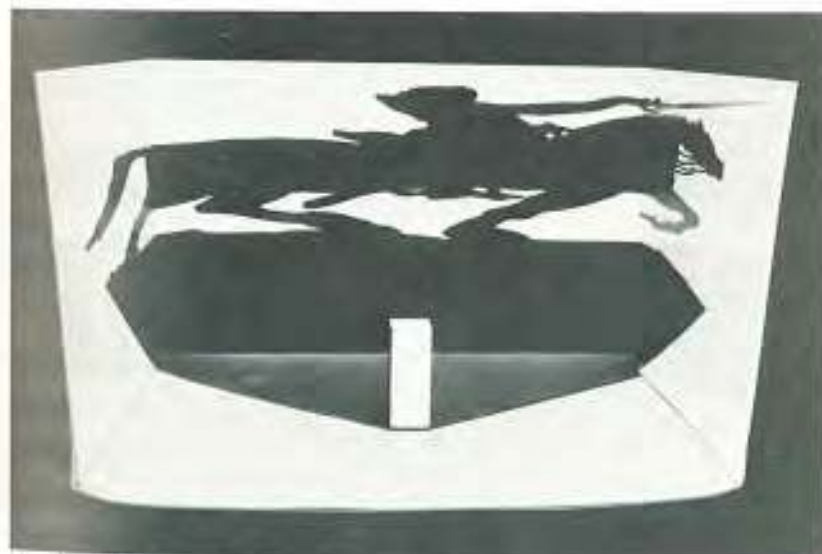
The religious image, from El Museo del Barrio's collection, represents St. James the Apostle, the military patron of Spain. He inspired the Spaniards in battles for the expulsion of the Moors, and he was also honored as a military patron in the New World during the Age of Discovery with the arrival of the conquerors. St. James rides a white horse and should have a (now missing) sword in his right hand.

There is a monument, a huge bronze sculpture, that was made in the 1940's by the sculptor Victor Brecheret and located at the Princess Isabel Place, in downtown Sao Paulo, Brazil. It represents the military patron of the Brazilian Army, the Duke of Caxias, a General who was the Chief Commander in the controversial and devastating war that pitted Brazil, Uruguay, and Argentina against Paraguay during the second half the 19th century.

The gap between the object and the shadow, stated as a visual and conceptual paradox, is a commentary on history and tradition. By juxtaposing the wooden Saint James and the General, I intended to build a synthetic correlation about the relations and affinities between religion, militarism, and power that, historically, have supported one another in the struggles of domination throughout Latin America.

The distortions in perspective that stretch and make the shadow gigantic in *The Saint's Paradox* are my main instruments to emphasize these meanings visually. They reveal the General with the sword as the devilish, somber other of the wood Saint.

R.S.



Regina Silveira *The Saint's Paradox*,
1994 (*La paradoja del santo*) Installation
Approx. 180 x 180 in.



Anonymous artist, Guatemala
Santiago Apóstol, n.d. (*St. James the Apostle*) Painted, nailed, carved wood
12 1/2 x 4 1/4 x 11 1/2

La paradoja del santo explora los significados que se pueden derivar de las diferencias entre una pequeña imagen religiosa, hecha en madera, y una sombra grande y distorsionada que no corresponde al santo mismo sino a una monumental estatua ecuestre.

La imagen religiosa proviene de la colección del Museo del Barrio y representa al Apóstol Santiago, el santo patrón militar de España. Santiago Apóstol inspiró a los españoles en las batallas de la reconquista para expulsar a los moros y también se le rindieron honores en el Nuevo Mundo con la llegada de los conquistadores durante la época del descubrimiento. Santiago Apóstol monta un caballo blanco y debe llevar una espada (ahora desaparecida) en su mano derecha.

Hay un monumento, una enorme escultura en bronce, situada en la Plaza Princesa Isabel en el centro de São Paulo, Brasil, que fue hecha en los años cuarenta por el escultor Victor Brecheret. Representa al patrón militar del ejército brasileño, el Duque de Caixas, un general que fue el comandante en jefe en la controversial y avasalladora guerra que libraron Brasil, Uruguay y Argentina en contra de Paraguay durante la segunda mitad del siglo diecinueve.

La distancia entre el objeto y la sombra, expresada como una paradoja visual y conceptual, es un comentario acerca de la historia y la tradición. Al situar lado a lado al Santiago de madera con el general, intento crear una correlación sintética sobre las relaciones y afinidades entre la religión, el militarismo y la autoridad que, históricamente, se han apoyado entre sí en las luchas por el poder a través de toda Latinoamérica.

Las distorsiones de perspectiva que ensanchan y agigantan la sombra en *La paradoja del santo* son los instrumentos principales con los que trato de realzar los significados en términos visuales. Revelan al general con la espada como alguien diferente endiablado y sombrío con respecto al santo de madera.

R.S.

ELAINE SOTO responding to MANUEL HERNÁNDEZ ACEVEDO

Like artist Don Manuel Hernández Acevedo, my purpose is to positively "highlight Puerto Rican culture and to cultivate the spirit."¹ My installation about La Virgen de Monserrate of Hormigueros, Puerto Rico, is a symbolic depiction of the popular custom of making pilgrimages to the Madonna to make requests for healing. Many people have climbed the one hundred steps to her Sanctuary on their knees as an offering. It has been documented² since the 18th Century until 1954 (when the Church banned the practice) that Puerto Ricans gave *milagros* or exvotos in appreciation of healings received. The *milagros* were gold, silver, or wax images of people, body parts, and animals, symbolic of what was healed. They were pinned on the gown of the Madonna or on a backdrop in the Church. Although people had *santos* at home like the ones depicted in this installation, they would only give their *milagros* to the miracle working statues.

¹García, Domingo, "Manuel the Good," *Sunday San Juan Star Magazine*, Puerto Rico
²Vidal, Teodoro, *Los Milagros en cera y en metal de Puerto Rico*, 1974, USA.

E.S.



Manuel Hernández Acevedo *Altar*,
 1961 (Altar) Oil on Masonite
 34 1/2 x 24 in.



Elaine Soto *La Monserrate*, 1994 (*Our Lady of Monserrat*) Mixed media installation 88 x 150 in.

Al igual que el artista Don Manuel Hernández Acevedo, tengo el propósito de realzar de manera positiva la cultura de Puerto Rico y de cultivar el espíritu.¹ Mi instalación de La Virgen de Monserrate de Hormigueros, Puerto Rico, es una representación simbólica de la tradición popular de hacer peregrinajes a la Madonna para pedir milagros (curas). En señal de ofrenda, mucha gente de rodillas ha montado los cien escalones que conducen a su santuario. Hay documentos² que indican que desde el siglo XVIII hasta 1954 (fecha en la que la iglesia prohibió la práctica) los puertorriqueños dieron milagros o exvotos en agradecimiento por haber sido curados. Los milagros eran figuras hechas de oro, plata, o cera que representaban a personas, partes del cuerpo o animales, un símbolo de lo que había sido curado. Solían ser prendidos al vestido de la Madonna o ya bien sobre el telón de la iglesia. Aunque la gente tenía santos en casa como los que se pueden ver en la instalación, los milagros se daban exclusivamente a las estatuas que hacían milagros.

¹García, Domingo, "Manuel the Good," *Sunday San Juan Star Magazine*, Puerto Rico
²Vidal, Teodoro, *Los Milagros en cera y en metal de Puerto Rico*, 1974, USA.

E.S.

FRANCISCO VIDAL responding to CARMELO SOBRINO

With the painting *The Musicians*, I am able to revisit a scene from the carnivals of Barranquilla, Colombia, which are deeply rooted in the thoughts of my childhood. The image of the musicians in these carnivals takes me back to a time full of joy and happiness. The musicians with their music and their instruments, which emphasize the rich tradition of the *cumbia*, infect everyone with joy. *The Musicians* pays timeless homage to all those musicians, past and present, who formed part of those groups which preserve our folk culture.

I decided to select this work, *Carro de Piragua*, (snow conecart) an etching by Carmelo Sobrino from the collection of El Museo de Barrio, because it is also a symbol of our popular culture. The taste of the *piragua*, (snow-cone) as that of the *cumbia*, still delights on an individual as well as a collective level and represents the continuity of a culture into the present.

EV



Carmelo Sobrino *Carro de piragua*, 1977 (Snow-cone cart) Woodcut
39% x 23% in.



Francisco Vidal *Los músicos*, 1985 (*The Musicians*) Oil on canvas 68 x 86 in.

Con la pintura, *Los Músicos*, puedo recrear una escena de los carnavales de Barranquilla, Colombia, que está muy arraigada en los pensamientos de mi niñez. La imagen de los músicos en estos carnavales, me trasciende a un tiempo lleno de deleite y alegría. Con sus notas musicales e instrumentos que enfatizan la rica tradición de la *cumbia*, los músicos contagian a todos con gozo. *Los Músicos* es un eterno homenaje a todos los que en un tiempo, pasado o presente, formaron parte de estos grupos de músicos que preservan nuestra cultura folklórica.

Decidí escoger la obra, *Carro de Piragua*, un grabado de Carmelo Sobrino en la colección del Museo del Barrio, que también es símbolo de nuestra cultura popular. El sabor de la *piragua*, como la *cumbia*, sigue deleitando individual y colectivamente, y representa la continuidad de una cultura al presente.

EV

PEDRO VILLARINI responding to RAFAEL TUFÍÑO

I have chosen a beautiful work by master artist Rafael Tufiño from the collection of El Museo del Barrio. *La Lavandera* represents an unforgettable 500-year past full of history, culture and folklore in our island of enchantment, Puerto Rico. I have chosen this work for various reasons.

For several days, I went through my personal collection, made up of a great many works, from which I chose one of my more recent paintings, one which I find most interesting with a view toward establishing a dialogue with my compatriot Tufiño. My work, *El Artesano de Nueva York*, and *La Lavandera* both represent yesterday and today in Puerto Rican culture and folklore. *El Artesano de Nueva York* represents the convergence of the past and the present of history and culture of Puerto Rico in these faraway lands. Many of us emigrated to take these distant paths as have many of our artisans and artists who emigrated to find a way to make a living to support their families and children. They are indefatigable in their daily endeavors, but, as far away from home as they are, they have not forgotten their culture since they carry it within themselves. At the same time, they devote their spare time to their artistic endeavors, to the creation of popular culture artifacts, part of the folklore of their native land.

Today, we have a great number of artisans who live among us in the hispanic communities within the confines of this great city of New York. These two works reflect a beautiful meditation on our island of enchantment, a nostalgia, and a desire to return to Puerto Rico.

PV.



Rafael Tufiño *La Lavandera*, 1960
(*The Washerwoman*) Oil on masonite
48 x 28 in.



Pedro Villarini *El Artesano de Nueva York*, 1991 (*The New York Artisan*) Oil on canvas 38 x 32 in.

He escogido de la colección del Museo del Barrio una bella obra pictórica del Maestro Rafael Tufiño. *La Lavandera* representa un pasado inolvidable de 500 años de la historia, cultura y folklore de nuestra isla del encanto, Puerto Rico. He seleccionado esta obra por varias razones.

Por varios días estuve mirando mi colección pictórica, compuesta de un sinnúmero de obras, de la cual escogí uno de mis cuadros más recientes y de mucho interés para dialogar con mi compatriota Tufiño. Mi obra, *El Artesano de Nueva York*, y *La Lavandera* representan el folklore y la cultura puertorriqueña del ayer y de hoy. *El Artesano de Nueva York* representa la convergencia del pasado y del presente de la historia y cultura puertorriqueña en estas tierras lejanas. Muchos de nosotros emigramos a estos senderos lejanos como lo han hecho nuestros artesanos y artistas que emigraron buscando el pan de cada día para sus hijos y familias. Su faena cotidiana es incansable, pero su cultura no la olvidan por más lejos que se encuentren, ya que ellos nacen con su cultura por dentro. Igualmente, en sus horas de ocio se dedican a su otra faena artística que es la artesanía, parte del folklore de su tierra natal.

Hoy día tenemos un gran número de artesanos que conviven con nosotros en nuestras comunidades hispanas en los contornos de esta gran ciudad newyorquina. Estas dos obras reflejan un pensamiento bello de nuestra isla del encanto, y la nostalgia, y el espíritu de un volver a Puerto Rico.

PV.

SELECTED BIOGRAPHIES OF ARTISTS

EDNA ACUÑA (b./n. 1946 Cidra, Puerto Rico) resides in New York and has exhibited masks and folk costumes in the United States, Latin America, and Europe. Acuña also has extensive experience as a teacher and artist-in-residence.

Education/Educación: 1991 Certificate in Fine Arts and Graphics, Art Students League, New York, New York; 1982 Academy Des Arts, New York, New York; 1980 Fashion Institute of Technology, New York, New York; 1966-68 Apprenticeship with Miquel Angel Rivera, Puerto Rico.

Exhibitions/Exhibiciones: (group) 1993 Progress Art Gallery, New York, New York; 1992 Medgar Evers College, New York, New York; Metropolitan Transit Authority Museum, New York, New York; 1991 Cathedral of St. John the Divine, New York, New York; 1989 Galeria Trade Art, Barcelona, and Taller Galeria Ford, Cadaques, Spain; Editions Universelles Galerie Toulouse, France.

ADÁL (MALDONADO) (b./n. 1948 Utuado, Puerto Rico) is a photographer based in New York City. In 1975, Adál co-founded Foto Gallery. Most recently, in 1994, he co-founded El Puerto Rican Embassy, a cultural movement.

Education/Educación: 1973 B.F.A. San Francisco Art Institute, California.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) "Torn City," New York, New York; Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts; Piolet Gallery, Amsterdam, Holland; (group) 1994 FotoFest '94 Exhibitions, Houston, Texas; "El Puerto Rican Embassy," Wilmer Jennings Gallery at Kenkeleba House, New York, New York.

Publications: 1984 Portraits of the Puerto Rican Experience, IPRUS Institute, New York; 1975 The Evidence of Things Not Seen, DaCapo Press, New York.

Awards/Premios: 1984 Fellowship, Instituto de Puerto Rico, New York; 1975 Fellowship, Creative Arts Program Service (CAPS), New York; 1974 Fellowship, National Endowment for the Arts, Washington, D.C.

Collections/Colectores: Metropolitan Museum of Art, New York; Musee Moderne d'Art de la Ville de Paris, and Bibliotheque Nationale, France; Museum of Modern Art, San Francisco, California.

FÉLIX CORDERO (b./n. 1931 Ponce, Puerto Rico) is a realist painter who has exhibited in the United States and Puerto Rico.

Education/Educación: 1973-75 Art Students League, New York; 1955-56 School of Visual Arts, New York; 1954 Certificate of Mechanical Drawing, Manhattan Technical Institute, New York; 1948-49 Scholarship to apprentice with Miguel Pou, Puerto Rico.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 "Balcones y Otros Sueños," Galeria Wilfredo Lam, and La Casa de las Americas, New York; "Los Balcones," Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador; 1992 Boricua College, Brooklyn, and Galeria Oller-Campeche, New York; 1989 "Puerto Rico Visited," Westminster Gallery, Bloomfield College, New Jersey; (group) 1993 Galeria Normandie, San Juan, Puerto Rico; "Mira," The Canadian Club Hispanic Art Tour, El Museo del Barrio, New York/Traveling exhibition throughout North America.

GRACE de ALMEIDA (b./n. 1939, Sao Paulo, Brazil) is an artist who works with various media on fabric to create wall hangings. Almeida has often been commissioned and she exhibits in Brazil and the United States.

Education/Educación: 1982 Pacific Basin Textile Art School, Berkeley, California; 1976 Palo Alto Art Center, California; 1972-73 Escola Brazil (Contemporary Art Institute), Sao Paulo, Brazil.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1990 Soft Touch Gallery, and Global Exchange, San Francisco, California; 1988 Fort Mason Center, San Francisco, California, and Gazeta de Pinheiros, Sao Paulo, Brazil; (group) 1993 American Art Association Festival, and Somar Gallery, San Francisco, California; 1991 Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; 1988 Servico Social do Comercio, Sao Paulo, Brazil.

Commissions/Contratados: 1994 Tapestry "The Jesuit Influence and Multiculturalism," and 1992 "Red Gym," University of San Francisco, California; Tapestry, De Young Museum, San Francisco, California; 1984 Costumes, "The Magic Flute," Sao Paulo Municipal Theater, Brazil.

JOSÉ FRANCO (b./n. 1958 La Habana, Cuba) is a Cuban painter and installation artist now residing in Argentina. Franco's work is in several private as well as museum collections in Europe and throughout the Americas.

Education/Educación: 1983 Instituto Superior de Arte, and 1978 Escuela de Artes Plásticas/San Alejandro, La Habana, Cuba.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1994 "Pinturas, Dibujos e Instalaciones," Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, Panamá; 1993 "Energía Natural," Galeria Felix, Caracas, Venezuela; "Installation: José Franco," Cavin-Morris, New York; 1992 "Ecology vs. Technology," Space Gallery, Massachusetts; 1991 "Grr-ring," Galeria Nacional, Santo Domingo, República Dominicana; 1989 Galeria Hoy en el Arte, Buenos Aires, Argentina; "Exposición Pinturas José Franco," Galeria Artuel, Paris, France; "Sonrisas en la Selva," Galeria El Notoriado, Montevideo, Uruguay; 1987 "III Bienal de la Habana," Cuba.

Awards/Premios: 1992 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, U.S.A.; 1987 Premio Especial Bienal, Jaime Walsh Colectivo, España.

MARINA GUTIERREZ (b./n. 1964 New York, New York) is a mixed media artist who exhibits internationally. Gutiérrez has been directing the Saturday Program at Cooper Union in New York City since 1981 and is currently working on two commissioned works. As part of the city's Percent for Art Program, she is creating a two-story hanging for the Julio Burgos Cultural Center. Gutiérrez is also part of the design team for an "Imaginative Playground" for the Prospect Park Alliance in Brooklyn.

Education/Educación: 1981 B.F.A. Cooper Union, New York; 1979 Community Film Workshop, New York; 1975 Instituto Cultural de Tenochtitlan, México D.F.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1991 "Stories," Taller Puertorriqueño, Philadelphia, Pennsylvania, and SoHo 20 Gallery, New York; (group) 1994 "El Puerto Rican Embassy," Wilmer Jennings Gallery at Kenkeleba House, New York; 1993 "Ante America," Biblioteca Luis-ángel Arango, Banco de la República, Bogotá, Colombia/Traveling exhibition throughout the United States and Latin America; 1988 "Committed to Print," The Museum of Modern Art, New York/Traveling exhibition throughout North America and Canada.

Awards/Premios: 1993 Mid-Atlantic Artists Residency at Rutgers University, New Jersey; 1988 Painting Fellowship, New York Foundation for the Arts; 1986 Honorable Mention, "II Bienal de Habana," Cuba; 1986 Second Prize, National Hispanic Heritage Poster Competition, New York.

Collections/Colectores: The Arco Corporation, Pennsylvania; Susan Sarandon; Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba; El Museo del Barrio, New York.

MARY KENT (b./n. ? Barranquilla, Colombia. Like Celia Cruz, Mary keeps her age a secret.) Kent moved to New York in 1984 to do commercial photography. Her passion for salsa has led her to photographing salsa artists since 1988. Her articles and images have been published in Latin Beat Magazine, New York Latino, Vista Magazine, the San Francisco Chronicle, El Diario La Prensa, Más Magazine, and others. Kent's previous work took her to Venezuela for twelve years, which included working in the Education Department at El Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Kent is fluent in Portuguese, French, Spanish, and English.

Education/Educación: 1975 Florida International University, Florida.

Exhibitions/Exhibiciones: (group) 1993 "Six Women," Infinity Art Gallery, New York, New York; 1991 "The Hispanic Art Show," New York Telephone, New York, New York.

MANUEL MACARRULLA (b./n. 1952 Santiago, Dominican Republic) is a painter and muralist who exhibits widely in the United States. Macarrulla's work is in many private, as well as museum collections.

Education/Educación: 1979 M.F.A. University of Pennsylvania.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1986 P.S.1, Long Island City, New York; (group) 1992 Carla Stellweg Gallery, New York; 1989 "Promise of Progress," Aljira Arts, New Jersey; 1988 "Committed to Print," The Museum of Modern Art, New York / Traveling exhibition: Wright State University, Ohio; Peace Museum, Illinois, U.S.A.; Glenbow Museum, Canada.

Awards/Premios: 1988/1989 Art Matters, Inc. grants; 1985 Mural design, Bronx Council on the Arts, New York; 1984/1987 Fellowship Award, New Jersey State Council on the Arts.

Collections/Colectores: Red Grooms; Petra Barreras; Gulf and Western Corporation, New York; The Museum of Modern Art/Study Collection, New York.

E. VICENTE MARTÍNEZ (b./n. 1965, La Habana, Cuba) is a mixed media artist currently working on two new series of work. Starting with military attire for the first series, Martínez is designing and executing fashions under the title of "Guys in the Military." The second series, "The Hat Ladies of Havana," comments on the restriction of 44 pounds of luggage allowed through customs when Cuban-Americans make family trips "home." Hats piled upon one another and jewelry pinned to every available surface on these hats (the current custom), will be further embellished by Martínez with merchandise desperately needed in Cuba.

Education/Educación: 1994 MFA Photography, Rochester Institute of Technology, New York; 1987 BFA Photography/Ceramics, Barry University, Florida.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 "Lentejuelas," SPAS Photo Gallery, Rochester, New York; (group) "La Conciencia Latina," Center at High Falls, and "Finger Lakes Exhibition," Memorial Art Gallery, Rochester, New York; "Magic Silver Show," Murray State University, Lexington, Kentucky.

Awards/Premios: 1988-89 Penland Fellowship, North Carolina.

LIORA MONDLAK (b./n. 1957, London, England) grew up in Mexico City and currently lives and works in New York City on intimate three-dimensional assemblages.

Education/Educación: 1978-80 University of Massachusetts, Amherst.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 Step Gallery, New York; "Liora Mondlak," Galerie Junge Kunst, Trier, Germany; 1990 Bronx Museum of the Arts, New York; 1989 The Hudson River Museum, New York; 1987 and 1988 "Signs of Life," Terne Gallery, New York; (group) 1994 "Director's Choice," Admar Fine Arts, Miami, Florida; "Animal Stories," Goddard Riverside Community Center, New York; "Camino Real," Visage Arte Contemporaneo, Panama City, Panama; 1991 "Il Sud del Mondo," Galleria Civica D'Arte Contemporanea, Marsala, Italy; 1983 "New Works by the Gallery Artists," Yvonne Seguy Gallery, New York.

PEPÓN OSORIO (b./n. 1955 Santurce, Puerto Rico) has been living in New York City for over twenty years, working first as a social worker, then a visual artist, performance artist, teacher and set designer, most often in collaboration with his choreographer wife, Merián Soto. He has been awarded several installation commissions over the years. In the most recent, Osorio created a barber shop environment in a run-down storefront titled, "En la Barbería no se Lloro (No Crying Allowed in the Barber Shop)," in the heart of the Latino community in Hartford, Connecticut, sponsored by Real Art Ways. (July 1994)

Education/Educación: 1989 Graduate, Institute of Core Energetics, New York; 1986 M.A. Art Education, Columbia University Teachers College, New York; 1976-78 Lehman College, Bronx, New York; 1973-75 Inter-American University, Hato Rey, Puerto Rico.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) "Con to Los Hierros (To the Teeth)," El Museo del Barrio, New York; 1987 "La Cama, (The Bed)" Longwood Arts Center, Bronx, New York; 1985 "Ay Gran Poder de Dios! (Ay! Mighty Power of God!)" Hostos Art Gallery, Bronx, New York; (group) 1993 "The 1993 Biennial Exhibition," The Whitney Museum of American Art, New York, and Seoul, Korea; "Ceremony of Spirit, Nature and Memory in Contemporary Latino Art," The Mexican Museum, San Francisco, California/Traveling exhibition throughout North America; 1990 "Offstage Attitude: The Visual Arts for Today's Performance Artists," Lincoln Center, New York.

Awards/Premios: 1993 Lila Wallace Readers Digest Arts International Residency in Mexico; 1989/87/85 New York State Council on the Arts; 1989/88/85 Interarts Grant/National Endowment for the Arts, Washington, D.C.; 1989 Artist-in-Residence, El Museo del Barrio, New York; 1986 Artist-in-Residence, Bronx Museum, New York; 1985 Bessie Dance and Performance Art Award, Set Design, New York.

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

BOB RIVERA (b./n. 1943 New York City, New York) has been involved with public art since 1971 when he founded the Graffiti Alternatives Workshop in Philadelphia to channel the creative impulses of "illegal" wall writers into murals on construction site walls. Since 1975, he has collaborated with various art organizations to create site-specific sculptures, festival environments and installations in public arenas. Currently Rivera is completing a monumental wall sculpture that rises sixty-feet above the street for Hostos Community College in the Bronx.

Education/Educación: 1972 University of Pennsylvania, Philadelphia; 1969 Cooper Union, New York; 1964 School of Visual Arts, New York; 1961 High School of Music and Art, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1992 Covington & Burlington, Washington, D.C.; 1983 Painted Bride Art Center, Philadelphia, Pennsylvania; 1976 West Chester State College, Pennsylvania; (group) 1993 "Contemporary Public Art in the Bronx," Lehman College Art Gallery, Bronx, New York; 1993 The Studio Museum in Harlem, New York; 1991 NYNEX Corporation, White Plains, New York.

Awards/Premios: 1992-93 Artist-in-Residence, Studio Museum in Harlem, New York; 1983 Second Prize, Philadelphia Redevelopment Authority / Eastwick Urban Renewal Program, Pennsylvania; 1978 CETA Grant, Chester County Art Association, Pennsylvania; 1977 Sculpture Award, Old City Arts Association, Philadelphia, Pennsylvania.

MOSES ROS (b./n. 1958 New York, New York) is a Dominican-American architect, painter, sculptor, muralist and printmaker who lives in the Bronx.

Education/Educación: 1994-92 Robert Blackburn Printmaking Workshop, New York; 1994-92 Bronx Printmakers Workshop, New York; 1991 Painting, School of the Visual Arts, New York; 1983 B.A. Architecture, Pratt Institute, Brooklyn, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 Bronx Borough President Gallery, New York; 1992 Narco Freedom Gallery, Bronx, New York; 1989 Fashion Moda Art Gallery, Bronx, New York; (group) 1994 "Fragment: Action of the Body," Orozimbo Art Gallery, "Fragments of a Dream," Latino Gerontological Center, and Fulcrum Gallery, New York; 1993 "Los Ocho," Yeshiva University Museum, and "Summer Show," Z Gallery, New York; "Empowerment," Paterson Museum, New Jersey; 1992 "XVIII Bienal Nacional," Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, Dominican Republic; "Artist in the Marketplace," Bronx Museum of the Arts, New York.

Commissions/Contratados: 1993 Mural, Amsterdam Avenue and 84th Street, Dome Project, New York; Mural, Jamaica Montauk Daycare Center, Queens, (Center Sponsored), and Mural, Saint Margaret Mary Church, Bronx, (Church sponsored), New York.

Awards/Premios: 1994 Sculpture, "Biography Materials," and "Career Development Award," Bronx Council on the Arts; 1975 National Prize for Painting, Bellas Artes, Santo Domingo, Dominican Republic.

REGINA SILVEIRA (b./n. 1939 Porto Alegre, Brazil) is a multi-media installation artist who has exhibited widely throughout the Americas.

Education/Educación: 1984 Ph.D. Art, 1980 M.A. Art, Universidade de São Paulo, Brazil; 1960 B.A. Fine Arts, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brazil.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1993 "Masterpieces (In Absentia)," Ledis Flam Gallery, New York; 1991/89/97 Galeria Luisa Strina, and 1989/84/80 Museo de Arte Contemporânea, São Paulo, Brazil; 1988 Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal; (group) 1994 "Bienal Brasil Século XX," Fundação Bienal de São Paulo, Brazil; 1993 "Drawings: 30th Anniversary Exhibition," Leo Castelli Gallery, New York; "Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil," The National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

Awards/Premios: 1993 Art Studio Grant, Banff Centre, Canada; Pollock-Krasner Foundation Grant; 1991 John Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship, U.S.A.; 1988 Best Installation Award, Associação Paulista de Críticos de Arte, and Printmaking Award, Lei Sarney para a Cultura Brasileira, São Paulo, Brazil.

ELAINE SOTO (b./n. 1947 New York, New York) is of Puerto Rican heritage, and is both a painter and a psychologist who lives and works in Manhattan.

Education/Educación: 1981-89 School of Visual Arts, Continuing Education Program, New York, New York; 1984 apprentice to Rimer Cardillo, Master Printmaker, New York, New York; 1979 Ph.D. Clinical Psychology, New York University, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1990 "Meditations," Passaic County Community College, Paterson, New Jersey; "Recent Work," Puerto Rican Workshop, New York, New York; (group) 1993 "Vistas Latinas," University of Wisconsin, Madison; Hillwood Art Museum, Long Island University/C.W.Post Campus, Brookville, New York; 1990 "Ninth Biennial San Juan, Latin American and Caribbean Printmakers," San Juan, Puerto Rico.

Awards/Premios: 1987 Legerette International Writers Union Competition, Illustration Prize, 5th place.

FRANCISCO VIDAL (b./n. 1946 Barranquilla, Colombia) is a painter who's been living and working in New York since 1969. Vidal exhibits internationally.

Education/Educación: 1983-85 Bob Blackburn Printmaking Workshop, and 1969-71 Art Students League, New York; 1961-63 University of Atlantico, Belles Artes/Painting and Plastic Art Studies, Barranquilla, Colombia.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1994 Garnes-Torres Gallery, Bogota, and Elida Lara Gallery, Barranquilla, Colombia; 1992 "Serie the General," Quintero Gallery, Barranquilla, Colombia; 1988 "Recent Paintings and Sculpture," Intar, Latin American Gallery, New York; (group) 1995 "Colección Permanente," Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; 1993 "The 11th Cleveland International Drawing Biennale," Cleveland Gallery, Middlesbrough, England; 1991 "Mitos y Magia en America," El Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México.

Awards/Premios: 1992 Fellowship, Mid-Atlantic Arts Foundation/National Endowment for the Arts; 1984/85/86 Artist-in-Residence, National Studio Program, PS1, Long Island City, New York; 1967 Second Prize/Painting, Bank of the Republic, Colombia.

Collections/Colecciones: New York Fine Arts of Ancient Lands, and El Museo del Barrio, New York; El Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México.

PEDRO VILLARINI (b./n. 1933 Hato Rey, Puerto Rico) is a realist painter who has lived in the United States since 1947. Villarini has exhibited throughout Europe and the Americas.

Education/Educación: 1953 Art Instruction Academy of Minneapolis, Minnesota; 1954-55 Jo Marino Art School, New York; 1956 Apprentice to Jaime Sotomayor, Brooklyn, New York.

Exhibitions/Exhibiciones: (solo) 1992/93 "The World of Villarini—Yesterday and Today," Progress Art Gallery, New York; "Nuestra Herencias y las Artes Puertorriqueñas," Boricua College, Brooklyn, New York; (group) 1988-90 "The Latin American Spirit, Art and Artists in the United States 1920-1970," Traveling exhibition throughout North America; 1978 "Puerto Ricans in New York—A People Between Two Cultures," National tour throughout Germany.

Awards/Premios: 1992 Heroes and Role Models Certificate of Appreciation, PS111K, New York; 1991 Certificate Award for Painting, Euterpe Magazine, New York; 1988 Recognition in the Arts Award, Fiesta Folklórica Puertorriqueña, New York; 1987 Second Prize, Best Primitive Artwork, Hispanic World's Fair, New York; 1986 Palma Julia de Burgos Award, Association for Puerto Rican Hispanic Culture, New York.

Collections/Colecciones: Kennedy Library, Washington, D.C.; Universal Museum of Art, Barcelona, Spain; Institute of Puerto Rican Culture, San Juan; Museum of the Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia; New York Telephone Company (NYNEX), Schomburg Center for Research in Black Culture, Museum of the Arts/Historical Society of Saratoga, New York.

CHECKLIST/ LISTA DE OBRAS

Works Created

1. **Edna Acuña**
La encrucijada, 1994
(*The Crossroads*)
Mixed media
54 x 30 in.
Courtesy of the artist
2. **Adalí**
The Jibaro Brain that Wouldn't Die, 1994
(*El cerebro jibaro que no moría*)
Silver gelatin print toned in black coffee
with audio visual installation
Approx. 60 x 20 in.
Courtesy of the artist
3. **Felix Cordero**
Pizza Hut grande, 1994
(*Big Pizza Hut*)
Acrylic on canvas
56 x 42 in.
Courtesy of the artist
4. **Grace de Almeida**
Lilith: The Dark Side of the Moon, 1991
(*Lilith: El lado oscuro de la luna*)
Mixed media
56 x 69 in.
Courtesy of the artist
5. **José Franco**
Lagartos, 1994
(*Lizards*)
Acrylic on canvas and stuffed tails
Approx. 70 x 90 in.
Courtesy of the artist
6. **Marina Gutiérrez**
Untitled, 1994
(*Sin título*)
Mixed media
Approx. 48 x 12 x 36 in.
Courtesy of the artist

Works from El Museo's Permanent Collection

1. **Angelo Romano**
La Virgen del Corazón, 1980
(*Virgin of the Sacred Heart*)
Acrylic on wood
78 x 48½ in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of the artist
2. **Felipe Colón Colón**
Untitled, 1974
(*Sin título*)
Mixed media on board
26½ x 28 in.
Collection El Museo del Barrio
3. **Felix Cordero**
Untitled, 1982
(*Sin título*)
Acrylic on canvas
20 x 30 in.
Collection of El Museo del Barrio
4. **Manuel Hernández Acevedo**
Altar, 1961
(*Altar*)
Oil on masonite
34¾ x 24 in.
Collection El Museo del Barrio
5. **Anonymous artist, Guerrero**
Decorative mask (Rodríguez style),
c. 1950-1970
(*Máscara decorativa (estilo Rodríguez)*)
Painted wood
24 x 13
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb
- Anonymous artist, Guerrero**
Decorative mask (Rodríguez style),
c. 1950-1970
(*Máscara decorativa (estilo Rodríguez)*)
Painted wood
25 x 11 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb
6. **Miguel Pérez**
Vejigante Mask, 1975-85
(*Máscara vejigante*)
Painted papier maché
20½ x 18½ x 17½ in.
Collection El Museo del Barrio
- Anonymous artist, Guerrero**
Decorative mask, c. 1950-70
(*Máscara decorativa*)
Painted wood, ribbon and string
11 x 9½ in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb

7. Mary Kent

La diosa de la salsa, 1994
(*The Salsa Goddess*)
Mixed media
30 x 40 in.
Courtesy of the artist

8. Manuel Macarulla

*Canción de cbrro: Tumulto en la
avenida Washington*, 1988
(*Goat's Song: Tumult on Washington
Avenue*)
Oil on canvas
60 x 86 in.
Courtesy of the artist

9. E. Vincent Martinez

**Guayabera*, 1993
Mixed media
70 x 30 x 18 in.
Courtesy of the artist

10. Liora Mondlak

Con esa carne, ni frijoles pido, 1994
(*With This Meat, Who Needs Beans*)
Mixed media on wood
24 X 12 X 9 in.
Courtesy of the artist

11. Pepón Osorio

La Cama, 1987
(*The Bed*)
Mixed media installation with bed
75 x 67 x 78 in. 24 sq.ft. total
Collection El Museo del Barrio

12. Bob Rivera

Máscara aterrizando, 1994
(*Landing Mask*)
Painted wood, metal and vinyl
Approx. 90 x 54 x 60 in.
Courtesy of the artist

7. Lorenzo Homar & Rafael Tufiño

**PortafoliodePlenas*
(*Portfolio of *Plenas*)
Linoleum & woodcut prints
12½ x 19½ in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of Susan Sollins in memory of
Sonya Peretz Sollins and Irving V. Sollins

8. Miguel Caraballo García

Vejigante mask, 1975-85
(*Máscara vejigante*)
Painted papier maché
19½ x 22 x 30 in.
Collection El Museo del Barrio

9. Anonymous artist, Guerrero

Decorative Mask, c. 1950-70
(*Máscara decorativa*)
Painted wood
20 x 32 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb

10. Carmelo Sobrino

Rice and Beans, 1974
(*Arroz y habichuelas*)
Acrylic on masonite
30 x 35½ in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of George Aguirre

11. Carmelo Sobrino

Fichas, 1970
(*They've Got Your Number*)
Woodcut on japan paper
25 x 37 in.
Collection El Museo del Barrio

12. Anonymous Artist, Guerrero

Dance mask used for carnaval,
c. 1950-1970
(*Máscara de danza utilizada
para carnaval*)
Cow's pelvic bone, painted wood
14 x 13 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb

Anonymous artist, Guerrero

Decorative mask, c. 1950-1970
(*Máscara decorativa*)
Painted wood
38 x 10 in.
Collection El Museo del Barrio
Gift of James Cobb

13. Moses Ros

Dancing Vegigantes A, B, & C, 1993
(*Vegigantes bailando A, B, & C*)

Color etching

6 x 9 in.

Courtesy of the artist

14. Regina Silveira

The Saint's Paradox, 1994

(*La paradoja del santo*)

Installation

Approx. 180 x 180 in.

Courtesy of the artist

15. Elaine Soto

La Monserrate, 1994

(*Our Lady of Monserrat*)

Mixed media installation

88 x 150 in.

Courtesy of the artist

16. Francisco Vidal

Los músicos, 1985

(*The Musicians*)

Oil on canvas

68 x 86 in.

Courtesy of the artist

17. Pedro Villarini

El Artesano de Nueva York, 1991

(*The New York Artisan*)

Oil on canvas

38 x 32 in.

Courtesy of the artist

13. José Rosa Castellanos

Una Feria de Artesanía de

Barranquitas, 1972

(*Barranquitas 11th Crafts Fair*)

Silkscreen poster

25 x 18½ in.

Collection El Museo del Barrio

14. Anonymous artist, Guatemala

Santiago Apóstol, n.d.

(*St. James the Apostle*)

Painted, nailed, carved wood

12½ x 4¼ x 11½

Collection El Museo del Barrio

15. Manuel Hernández Acevedo

Altar, 1961

(*Altar*)

Oil on Masonite

34½ x 24 in.

Collection El Museo del Barrio

Anonymous artist, Puerto Rico

Virgen de la Monserrate, n.d.

(*Our Lady of Monserrat*)

Painted, pegged, carved wood

13½ x 5¼ x 7 in.

Collection El Museo del Barrio

16. Carmelo Sobrino

Carro de piragua, 1977

(*Snow-cone cart*)

Woodcut

39½ x 23½ in.

Collection El Museo del Barrio

Edgar Ruiz Zapata

Untitled, c. 1970

(*Sin título*)

Construction with carriage frame

45 x 24 x 45 in.

Collection El Museo del Barrio

17. Rafael Tufiño

La Lavandera, 1960

(*The Washerwoman*)

Oil on masonite

48 x 28 in.

Collection El Museo del Barrio

Gift of Edward Bejan

*Plenas are African-derived traditional songs from Puerto Rico.

*Guayaberas are typical shirts worn by men in the Caribbean and in coastal regions of Colombia and Venezuela.

GREGORIO MARZÁN, AN ARTESANO FROM EL BARRIO

Gregorio Marzán: Sculptures from the Imagination

In the solitude of retirement and in the quiet of his apartment, Gregorio Marzán has created animal sculptures that delight both young and old with their personality, vibrancy, and color. The energy of this youthful 88 year old artist is conveyed through works of art which attract attention and elicit affectionate laughter. While Marzán is subdued and meticulous in dress, preferring to weather New York's summer heat in white and tan linen or khaki clothes, his sculpture is filled with flamboyant color. He transfers to his objects his captivating humor, flirtatiousness and intelligence.

Product of a self-taught artist, Marzán's works arise from an agile imagination, an artistic temperament and the facile use of his hands. Marzán admits to early mistakes as he began to experiment with sculpting at his kitchen table. For instance, he discarded his earliest attempts to depict animals when he applied the ears backwards. The works on display in this exhibition demonstrate the eventual success of his learning process. Marzán is one of countless American folk artists who teach themselves, often working out of the home to satisfy an insatiable need, rather than to produce primarily for profit or for recognition. One critic characterizes folk artists as imbued with a "secure, even bedrock, sense of self." Marzán certainly has that sense of self. That self generates a passion that continues even today, and as his health permitted, he worked on an armadillo in anticipation of this retrospective. In his twenty years of artistic creativity, he has fashioned approximately 100 works of art. Of these, about twenty-five percent are owned by El Museo del Barrio and represented in this exhibition. Marzán estimates that each work takes three to four months to create.

The wall hanging of a proud, flamboyant peacock typifies the artist's rainbow palette. Beside the peacock is the brightly dressed full figure of a woman and the torso of a man. Their compact bodies are accented and enlivened by costumes that celebrate festivals, song and dance. Marzán's materials (paper, plastic, buttons, tape, fake hair, plaster of paris) come from discount shops on Canal Street, the household counters at Woolworth's, or a wig shop in Harlem. The wire coat hangers and cardboard cartons are recycled from the laundry. Many of his materials are "found objects" picked up in the neighborhood.

Even Marzán's most mysterious, ominous animals which usually elicit fear, such as flying mammals, prompt the viewer to look anew and reconsider established beliefs. The two bats on exhibition, for instance, command us to feed them rather than to escape from them. As an artist, Marzán succeeds in making us look differently at animals and to alter perceptions formed through study and books; visits to zoos and farms; or experiences in our homes. An owl, usually thought to be a nocturnal creature, in Marzán's work, leaps from a Rousseau daylight landscape, once the habitat of parrots.

Marzán is an enthusiast of the United States, his adopted country, and of New York City. On display are three eagles, two wall hangings and one sculpture, which capture the soaring vitality of this country's national symbol. New York City is celebrated in the sculpture of the Empire State Building with its silver, horizontal and vertical lines. In his career, the artist has produced four sculptures of the Statue of Liberty, the icon he and his children first saw on their separate arrivals by boat to New York

Harbor. The freedom Marzán found in the U.S. is represented by Lady Liberty and the diversity of cultures found in New York City are represented by his menagerie of animals.

Marzán joins a centuries-old artistic tradition of creating animal sculpture. As early as 1350 B.C., Egyptian artists carved ivory and painted wood grasshopper boxes for eyepaint. Currently, on view at the Metropolitan Museum are Salvador Dali's early paintings with grasshoppers suggesting Freudian dream sequences. Marzán's grasshoppers, created from wire, elmer's glue caps, cardboard, glitter paper, buttons, clear plastic and masking tape, exaggerated in size and coloring, announce their uniqueness as they poise for flight or munch a leafy snack.

Marzán's sculpture of neighborhood dogs, attentive to children and subdued compared to the noisy clamor of the city, attract us by their oversized paws, cocked ears, mournful eyes, salivating tongues and striped patterns. His giraffes, seen by the artist at the Central Park Zoo, recreated in glitter and stripes with whimsical heads, eyes, mouths and horns, lead us to romantic thoughts of adventurous travel and intrigue. His goats, horses and lions capture our attention, reminding us of the beauty of the animal kingdom.

Working from a kitchen table overlooking elevated railway tracks, Gregorio Marzán has produced artistic expressions that celebrate life. At 88 years of age, Gregorio Marzán continues to enrich us with his creations, reminding us that artistry can capture color, vitality and joy by reconfiguring wire, paper and cardboard.

Bill Brooks
Curatorial Intern



Rooster (Gallo)
Cardboard, wire and colored glitter paper
sculpture
23 x 4 1/2 x 25 in.



BIOGRAPHY

Gregorio Marzán was born on May 9, 1906, in Vega Baja, Puerto Rico. As a child, he had limited schooling and went to work in the sugar cane fields at the age of seven. As a teenager he served as a carpenter making wooden frames for suitcases. He married Luisa Valentin and they had 5 children, three daughters and two sons. In 1937, Marzán migrated to New York City to seek work. He planned to send for his family as he saved money. His wife and a daughter died in Puerto Rico before he could send for them, but two children came in 1941 and the remaining two in 1944. Marzán initially worked for a civil defense contractor in the manufacture of bombs, but soon applied his skills to toy factories where he served as a doll stuffer. These factories were located in the 23rd Street area of the West side of New York City between 7th and 8th Avenues. He has lived in El Barrio (East Harlem) in a dozen different apartments over the years.

Marzán became an artist upon his retirement in 1971 at the age of 65. He has used the skills learned in his long career as a doll stuffer to sculpt animals. "Nobody taught me, I made from the brain," Marzán comments. The works of Gregorio Marzán have appeared in exhibitions at the Museum of American Folk Art and El Museo del Barrio in New York City, and the Museum of Fine Arts in Houston, Texas.

GREGORIO MARZÁN, ARTESANO DE EL BARRIO

Gregorio Marzán: Esculturas de la Imaginación

En la soledad de la jubilación y en la tranquilidad de su apartamento, Gregorio Marzán ha creado esculturas de animales que deleitan tanto a los jóvenes como a los mayores con su personalidad, su vida, y su color. La energía de este joven artista de 88 años se transmite a través de obras de arte que llaman la atención y producen afectuosa risa. Mientras que Marzán es meticuloso y discreto en el vestir, prefiriendo llevar trajes de lino blanco o color café claro durante el calor del verano en Nueva York, su escultura está llena de color. Transfiere a sus objetos su humor, su coquetería y su inteligencia.

El trabajo de Marzán es el producto de un artista autodidacta de imaginación ágil, temperamento artístico y habilidad manual. Marzán confiesa que cometió errores al comenzar a experimentar con la escultura sobre la mesa de su cocina. Por ejemplo, desechó sus primeros intentos de capturar animales cuando descubrió que había hecho las orejas al revés. Los trabajos que se exhiben en esta exposición demuestran el eventual éxito de estos experimentos durante el proceso de aprendizaje. Marzán es uno de los innumerables artesanos de las Américas que aprenden por sí mismos y que trabajan en sus casas para satisfacer una insaciable necesidad y no para producir con el objeto de percibir ganancias u obtener reconocimiento. Un crítico caracteriza a los artesanos como personas que están imbuidas de "un sentido seguro, casi petreo, del ser." Marzán ciertamente tiene ese sentido del ser. Ese ser genera una pasión que continúa hasta hoy: dependiendo del estado de su salud, trabajó en anticipación de esta retrospectiva. En sus veinte años de actividad artística, ha creado aproximadamente cien obras de arte. De éstas, unas veinticinco pertenecen a la colección del Museo del Barrio y se exhiben en esta exposición. Marzán calcula que le lleva de tres a cuatro meses crear una sola figura.

La pieza del pavo real, orgulloso y extravagante, tipifica la gama de colores que utiliza el artista. Junto al pavo real está la figura completa de una mujer, que está vestida en colores brillantes, y el torso de un hombre. Sus cuerpos compactos se realzan y cobran vida con los trajes típicos que llevan para celebrar festivales, canciones y bailes. Los materiales que utiliza Marzán (papel, plástico, botones, cinta adhesiva, pelo, yeso) provienen de las tiendas de descuento de la calle Canal, los mostradores de Woolworth's o una tienda de pelucas en Harlem. Las perchas de metal y las cajas de cartón han sido recicladas de la lavandería. Muchos de sus materiales son objetos encontrados en su vecindario.

Hasta los animales más misteriosos que fundan pánico en el observador, tales como los mamíferos volantes, también le hacen replantearse las creencias pre-establecidas. Los dos murciélagos en la exhibición, por ejemplo, más que impulsarnos a escapar de ellos, nos incitan a darles de comer. Como artista, Marzán logra forzarnos a ver de manera distinta los animales que conocemos a través de los libros, de visitas a los zoológicos o granjas, o inclusive de experiencias en nuestras casas. Un búho, por lo general visto como animal nocturno, en el trabajo de Marzán salta de un paisaje diurno de Rousseau, el hábitat original de un loro.

Marzán es un entusiasta de los Estados Unidos, su país adoptivo, y de la

ciudad de Nueva York. En la exposición hay tres águilas, dos montajes de pared y una escultura, que capturan la vitalidad del vuelo del símbolo nacional de este país. Celebra la ciudad de Nueva York en la escultura del Empire State Building con sus líneas plateadas horizontales y verticales. Durante su carrera, el artista ha producido cuatro esculturas de la Estatua de la Libertad, el ícono que él y sus hijos, por separado, vieron al llegar en barco al puerto de Nueva York. Marzán representa la libertad que encontró en los Estados Unidos con Lady Liberty y la diversidad de culturas que se hallan en Nueva York están representadas en la diversidad de sus animales.

Marzán se une a una milenaria tradición artística de escultura de animales que se remonta al año 1350 a.d.C., época en la cual artistas egipcios labraban marfil y madera para crear cajitas para maquillaje en forma de saltamontes. En este momento, en el Metropolitan Museum of Art, se exhiben las pinturas tempranas de Salvador Dalí que contienen saltamontes que sugieren secuencias oníricas freudianas. Los saltamontes de Marzán, armados con alambre, tapones de pegamento, cartón, papel fantasma, botones, plástico y cinta adhesiva, exagerados en tamaño y color, son piezas únicas en sus dinámicas poses al vuelo o en la manera de comer una hoja.

Las esculturas de perros del vecindario que ha creado Marzán, atentos a los niños y tranquilos en contraste al clamor de la ciudad, nos atraen por el tamaño desproporcionado de sus patas, las orejas paradas y sus ojos melancólicos, lenguas que salivan y su decoración a rayas. Sus jirafas, vistas por el artista en el zoo de Central Park y recreadas con brillos y rayas, tienen cabezas, ojos, bocas y cuernos caprichosos que nos conducen a pensamientos románticos de viajes de aventura e intriga. Sus cabras, caballos y leones captivan nuestra mirada al recordarnos la belleza del reino animal.

Trabajando sobre la mesa de su cocina con vista a las vías del tren elevado, Gregorio Marzán ha producido expresiones artísticas que celebran la vida. A los 88 años de edad, Gregorio Marzán continúa enriqueciéndonos con sus creaciones, recordándonos que el arte, reconfigurando alambre, papel y cartón, puede capturar el color, la vitalidad y el gozo de la vida.

Bill Brooks
Investigador,
Departamento de Curatorial



Lion (León)
Cardboard, wire and synthetic fur wall
hanging
22 x 30 x 3 1/2 in.

BIOGRAFÍA

Gregorio Marzán nació el 9 de mayo de 1906 en Vega Baja, Puerto Rico. De pequeño, tuvo una educación limitada y empezó a trabajar en los cañaverales desde los siete años. De adolescente, sirvió de carpintero haciendo marcos de madera para maletas. Se casó con Luisa Valentín y tuvieron tres hijas y dos hijos. En 1937, Marzán emigró a la ciudad de Nueva York para buscar trabajo. Planeaba mandar por su familia cuando tuviera dinero suficiente pero su esposa y una hija murieron en Puerto Rico antes de que pudiera traerlas. Dos de sus hijos vinieron en 1941 y los otros dos en 1944. Marzán primero trabajó para un contratista de defensa civil manufacturando bombas, pero pronto hizo uso de sus habilidades en factorías de juguetes donde sirvió de rellenador de muñecas. Estas factorías estaban situadas en la calle 23 del lado oeste de Manhattan entre las avenidas 7 y 8. Ha vivido en el Barrio (este de Harlem) en doce diferentes apartamentos a través de los años.

Marzán se hizo artista al jubilarse en 1971 a la edad de 65 años. Ha utilizado las habilidades que aprendió durante su larga carrera como rellenador de muñecas para esculpir animales. "Nadie me enseñó, los hice del cerebro," dice Marzán. El trabajo de Marzán ha aparecido en exposiciones en el Museum of American Folk Art y El Museo del Barrio en la ciudad de Nueva York, y el Museum of Fine Arts en Houston, Texas.

CHECKLIST/LISTA DE OBRAS

The selection of works by Gregorio Marzán are part of El Museo del Barrio's collection. They were created from 1971 through 1994.

1. *Peacock (Pavo real)*
Cardboard, wire and colored paper
wall hanging
30 x 24 x 11 1/2 in.
2. *Bust of a Man (Busto Masculino)*
Cardboard, wire and plaster wall hanging
15 1/2 x 11 x 4 in.
3. *Doña Lucy*
Cardboard, wire and plaster wall hanging
29 x 12 x 4 1/2 in.
4. *Bird with Spread Wings (Pájaro con alas abiertas)*
Mixed media wall hanging
18 1/2 x 28 1/2 x 1/2 in.
5. *Large Eagle (Aguila grande)*
Mixed media wall hanging
52 x 26 in.
6. *Small Eagle (Aguila pequeña)*
Mixed media wall hanging
35 x 23 in.
7. *Hummingbird (Colibri)*
Mixed media suspended sculpture
25 1/2 x 5 x 42 in.
8. *Owl (Lechuza)*
Cardboard, wire, silver paper and tape
wall hanging
21 x 20 1/2 x 5 in.
9. *Lion (León)*
Cardboard, wire and synthetic fur wall
hanging
22 x 30 x 3 1/2 in.
10. *Goat (Cabra)*
Mixed media wall hanging
22 x 25 x 2 1/2 in.
11. *Empire State Building*
Mixed media wall sculpture
61 1/2 x 25 1/2 x 5 1/2 in.
12. *Small Bat (Murciélago pequeño)*
Cardboard, wire and silver paste
wall hanging
16 x 22 x 2 in.
13. *Large Bat (Murciélago grande)*
Wall hanging
13 x 38 x 4 1/2 in.
14. *Fly (Mosca)*
Cardboard, wire and glitter paper
sculpture
22 1/2 x 7 1/2 x 20 1/2 in.
15. *Horse (Caballo)*
Sculpture
24 1/2 x 8 1/2 x 23 1/2 in.
16. *Grasshopper (Saltamontes)*
Cardboard, wire and multicolored glitter
paper sculpture
16 x 8 1/2 x 24 in.
17. *Cat (Gato)*
Cardboard, wire and yarn sculpture
13 1/2 x 6 x 19 in.
18. *Striped Giraffe (Jirafa rayada)*
Cardboard, wire and sequin sculpture
40 x 7 x 20 in.
19. *Giraffe (Jirafa)*
Cardboard, wire and colored tape
sculpture
38 x 7 x 24 in.
20. *Mountain Goat (Cabra)*
Cardboard, wire and yarn sculpture
20 x 8 x 22 in.
21. *White Horse (Caballo blanco)*
Sculpture
22 1/2 x 6 1/2 x 24 in.
22. *Rooster (Gallo)*
Cardboard, wire and colored glitter paper
sculpture
23 x 4 1/2 x 25 in.
23. *Dog with Tongue (Perro con lengua a fuera)*
Cardboard, wire and glittered color paper
sculpture
14 x 6 x 25 in.
24. *Dachshund*
Cardboard, wire and glittered striped
paper sculpture
16 1/2 x 7 x 30 1/2 in.
25. *Dog (Perro)*
Sculpture
17 x 6 1/2 x 21 in.
26. *Lizard (Lagarto)*
Sculpture
8 1/2 x 6 1/2 x 27 in.
27. *Armadillo*
Sculpture

EMILIO ROSADO MENDEZ, AN ARTESANO FROM PUERTO RICO

Emilio Rosado Mendez: The Soul of a People

Puerto Rican artist Emilio Rosado Mendez has dedicated his life to the native craft of woodcarving. In 1948, he abandoned work as a plumber and dedicated himself to carving his favorite subject, Puerto Rico's roosters. Over the years, Rosado has taught his art to dozens of his townspeople and neighbors, some of whom have themselves become artisans to carry on the woodcarving tradition.

Usually a folk artist learns a craft from a teacher who is also an artisan. Rosado learned the technique on his own as a child by watching other artisans. Folk artists like Rosado, without the benefit of a formal artistic education, have the skill and imagination to create works that capture the daily experiences of their community. Rosado's roosters, for instance, are emblems of daily life for people in Puerto Rico's countryside.

As Rosado begins work on one of his roosters, he pre-cuts a wood block with a sharp hatchet, trimming it to the general size of the bird to be created. On the rough block he draws each of the rooster's parts, which he then carves out and eventually glues to a wooden base. The final steps involve sanding and painting the piece with acrylic paints. The entire process can take from three to ten days, depending on the size of the piece. Rosado Mendez has commented that his greatest difficulty is not the carving process itself, but the rising cost of cedar wood and tools.¹

Rosado's roosters, in style, pose and color, are realistic depictions of the *gallo ingles* (English fighting cock), highly prized for its beauty, fighting abilities, and breeding capacity. These qualities have made the rooster a popular symbol of masculinity in many Latin American countries. In two of the pieces in the exhibition, Rosado portrays the cocks in a fighting stance, as they crouch low and position themselves to attack. The other works show roosters in an upright position, flaunting the vivid, showy colors (red, yellow, orange, black and white) of their beautiful plumage. The upright birds display a proud attitude similar to that when they are paraded by their owners before a fight.

For a long time, Rosado Mendez has been a dedicated "gallero," a sportsman who breeds and trains roosters for cockfighting. These birds are bred specifically to fight in a controlled environment and are highly prized if their lineage and pedigree as fighters is pure. An ancient game popular in India, China and Persia, cockfighting is still popular in certain parts of Puerto Rico. The sport is held in circular pits (20 ft. diam.) with a matted stage and a surrounding barrier to contain the birds.

As world technology and communications expand to offer people around the planet access to the latest ideas and products, the importance of folk art wanes as the legacy of home-produced, hand-made products is undervalued. In Puerto Rico, too, as the future of craftwork is imperiled, classic artisans like Emilio Rosado Mendez contribute importantly to the conservation of beloved popular elements within this rich Caribbean culture.

Rosa Fernández,
Curatorial Intern



BIOGRAPHY

Emilio Rosado Mendez was born in 1911 in Utuado, Puerto Rico, in the district of Caguana, where he still lives. As an artisan, he has dedicated most of his life to the preservation of an important cultural tradition on the island by means of his chosen art form, wood carving. Rosado works in hard woods—cedar and mahogany, and is well known for carving one theme—the cockfighting roosters that are so familiar in the island's countryside.

Ever since he was a child, Rosado carved these birds out of "anything that gave way to the blade." He says: "The rooster is my favorite animal and throughout my life it has had a great influence on me. As a child, I carved the image of roosters out of avocado pits, bananas and cardboard..."²

Since 1948, Rosado's lifelong artistic goal has been directed at perfecting the woodcarving craft, his sole means of support. He has had no formal art training and, unusual for most artisans, is the sole craftsman in his family. Yet Rosado has often played the role of teacher, instructing others in the carving technique.

As a child, Emilio did not receive much encouragement to pursue his artistic career and was often told that craft work was a hobby and not a serious vocation.³ Today, Rosado has received over fifteen local and international awards in recognition of his talent, including the prestigious National Endowment for the Arts "Devoted Artisan of the Year" award. He is recognized throughout Puerto Rico as a master artisan and his sculptures are often presented as gifts of state to visiting dignitaries. Rosado's works are in the collection of The Institute of Puerto Rican Culture, San Juan; the Smithsonian Institution, Washington, D.C.; El Museo del Barrio, NY; and in countless private collections.

¹Gonzales, Lydia "El Nuevo Día" Jueves 19 de Julio de 1990 (entrevista) cortesía el Instituto de Cultura Puertorriqueña

²Vargas, Miriam D. 1990, interview with the artist Instituto Cultural Puertorriqueño

³Vargas, Miriam D. 1990, interview with the artist Instituto Cultural Puertorriqueño

EMILIO ROSADO MENDEZ, ARTESANO de PUERTO RICO

Emilio Rosado Mendez: El Alma de un Pueblo

El artista puertorriqueño Emilio Rosado Mendez ha dedicado su vida al arte tradicional del tallado en madera. En 1948 abandonó su carrera como fontanero para dedicarse a tallar gallos puertorriqueños, su tema predilecto. Con el paso de los años, Rosado ha adiestrado a sus vecinos en el arte de tallar y algunos se han hecho artesanos para continuar la tradición del tallado en madera.

Por lo general, un artesano aprende su oficio de un maestro que también es un artesano. Rosado aprendió la técnica por cuenta propia cuando era pequeño, observando a otros artesanos trabajar. Artesanos como Rosado, sin el beneficio de una educación artística formal, tienen la habilidad y la imaginación para crear trabajos que capturan las experiencias cotidianas de sus comunidades. Los gallos de Rosado, por ejemplo, son emblemas de la vida diaria de la gente del campo puertorriqueño.

Rosado comienza su trabajo cortando con un hacha un bloque de madera de las características generales y el tamaño aproximado del pájaro que va a crear. Dibuja cada una de las partes del gallo sobre este bloque y las talla para eventualmente pegar la pieza entera a una base de madera. Los toques finales requieren pulir la pieza y después pintarla con colores acrílicos. Todo el proceso lleva de tres a diez días, dependiendo del tamaño de la pieza. Rosado Méndez ha dicho que la mayor dificultad radica no en el proceso de tallado en sí, sino en el alza del precio del cedro y de las herramientas.¹

En estilo, pose y color, los gallos de Rosado son representaciones realistas del gallo inglés, valorado por su belleza, habilidad de pelea y su capacidad procreadora. Estas cualidades han hecho del gallo un popular símbolo de masculinidad en muchos países de Latinoamérica. En dos de las piezas que están en la exposición, Rosado ha puesto a los gallos en posición de pelea, agachándose y preparándose a atacar. Los otros trabajos muestran los gallos en una posición rígida, presumiendo sus colores vivos y brillantes (rojo, amarillo, naranja, negro y blanco) de su bello plumaje. Los pájaros derechos demuestran una actitud orgullosa similar a la que muestran al ser desfilados por sus propietarios antes de una pelea.

Por mucho tiempo, Rosado Méndez ha sido un gallero dedicado, un deportista que cría y entrena gallos de pelea. Estos pájaros se crían espe-

cíficamente para pelear en un medio controlado y son muy valorados si son de pura raza y tienen un linaje distinguido como peleadores. Un antiguo deporte popular en la India, China y Persia, la pelea de gallos hoy en día todavía es popular en ciertas zonas de Puerto Rico. El deporte se practica en cosos circulares con un escenario acolchonado y una barrera que contiene a los gallos.

Conforme la tecnología y las comunicaciones se extienden por todo el mundo para ofrecer acceso a las ideas y los productos más nuevos, la importancia de las artes populares va en declive. La manufactura de productos artesanales, de fabricación casera y hechos a mano, lleva mucho tiempo y es menospreciada. En Puerto Rico, donde pelagra el futuro de la cultura artesanal, los maestros artesanos como Emilio Rosado Méndez contribuyen de manera importante a la preservación de los elementos populares más amados dentro de esta rica cultura caribeña.

Rosa Fernández
Investigador,
Departamento de Curatorial

¹Vargas, Myriam D. 1990, entrevista con el artista, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

BIOGRAFÍA

Emilio Rosado Méndez nació en 1911 en Utuado, Puerto Rico, en el distrito de Caguana, donde todavía vive. Como artesano, ha dedicado casi toda su vida a la conservación de una importante tradición cultural de la isla a través del arte que ha escogido, el tallado en madera. Rosado trabaja con maderas duras—cedro y caoba, y es mejor conocido por el tallado de un sólo tema—los gallos peleadores que son tan comunes en el campo puertorriqueño. Desde pequeño, Rosado talló estos pájaros en cualquier material "al que le entrará la navaja." Añade: "El gallo es mi animal predilecto y durante toda mi vida ha tenido una gran influencia sobre mí. De pequeño, tallé la imagen de los gallos en huesos de aguacate, en plátanos, en cartón..."²

Desde 1948, la meta artística de Rosado ha sido el mejorar el arte del tallado, su único medio de ganarse la vida. No ha tenido ningún tipo de aprendizaje formal en las artes y, lo que es muy raro, es el único artesano en su familia. Sin embargo, Rosado ha desempeñado el papel de maestro, instruyendo a otros en la técnica del tallado.

Cuando era un niño, Emilio no tuvo muchos alicientes para hacer carrera artística y a menudo le decían que el trabajo artesanal era un pasatiempo, no una vocación seria.² Hoy en día, Rosado ha recibido más de quince premios locales e internacionales en reconocimiento de su talento, entre los cuales cabe destacar el prestigioso premio "Devoted Artisan of the Year" del National Endowment for the Arts. Se le reconoce en Puerto Rico como un maestro artesano y sus esculturas a menudo se presentan como regalos oficiales a los dignatarios que visitan la isla. El trabajo de Rosado está en las colecciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan; The Smithsonian Institution, Washington, D.C.; El Museo del Barrio, N.Y.; y en innumerables colecciones privadas.

¹González, Lydia "El Nuevo Día" Jueves 19 de julio de 1990 (entrevista) cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

²Vargas, Myriam D. 1990, entrevista con el artista, Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Untitled, n.d.
Cedar wood and acrylic paint
7 7/8" x 4 1/8" x 14 1/2" in.
Collection of El Museo del Barrio

CHECKLIST/LISTA de OBRAS:

1. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

20¹/₈ x 9¹/₈ x 22¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

2. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

14¹/₈ x 7¹/₈ x 26¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

3. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

12¹/₈ x 5¹/₈ x 14¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

4. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

10¹/₈ x 4 x 13¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

5. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

9¹/₈ x 5 x 14¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

6. Emilio Rosado Mendez

Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

7¹/₈ x 4¹/₈ x 14¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio



Untitled, n.d.

Cedar wood and acrylic paint

20¹/₈ x 9¹/₈ x 22¹/₈ in.

Collection of El Museo del Barrio

ARPILLERAS, APPLIQUÉ WALL HANGINGS FROM CHILE

Arpilleras: Documents of Chilean Life

Chilean *arpilleras*, produced between 1974-1989, are appliqué wall hangings that tell simple stories. Yet this modest medium had the power to expose to the world the atrocities experienced by the Chilean people under the military dictatorship of General Augusto Pinochet, (1974-1989).

In 1973, after a military coup overthrew Salvador Allende's Popular Unity Platform, Chile became an unstable, divided country under the military dictatorship of General Augusto Pinochet. The military controlled the country with an iron fist, persecuting anyone remotely suspected of socialist ideals and violating the human rights of thousands of Chileans. Many were arrested and held in detention, never to be seen again.¹ As a result, families who were missing a member took their grievances to the churches. Recognizing the need for an agency that would aid the victim's families legally, medically, and in creating work opportunities, Cardinal Silva Henríquez formed the Vicariate of Solidarity in 1974 under the protection of the Archbishop of Santiago.²

The Vicariate of Solidarity proved to be an agency vital to the emergence of the *arpillera* movement. It provided many with work opportunities through the establishment of artisan workshops, one of which was formed in Santiago specifically for the creation of *arpilleras*.

The first group of *arpilleristas* were all women members of the Association of the Detained and Disappeared. These women formed alliances after meeting each other regularly at morgues and detention centers in search of their loved ones. The process of creating *arpilleras* at the workshops soon became a therapeutic outlet for the expression of their pain. Each month the women worked diligently to meet a quota for a modest wage; the *arpilleras* were sold abroad and the profits resupplied the workshops with materials. At first the *arpilleristas* were uneasy with the power of the new medium that transformed their roles as mothers and housewives into political advocates for justice. The *arpilleristas* did not yet know that this medium would later substantiate the Chilean experience under the military regime.

Early *arpilleras* are slightly crude in execution in comparison to the later ones. A distinguishing characteristic is the execution of the figures, which are very often large and flat and occupy much of the space of the composition. These large unattractive figures contributed to the grim message of denunciation. Two examples of this early style from El Museo del Barrio's collection are shown here.

Arpilleras executed later are more subtle in theme and approach. The *arpilleristas* masked the misery of their conditions with bright colors, huge suns and adorable doll-like figures actively going about daily life. Viewed carefully, however, these scenes reveal powerful accounts of poverty, declining medical care and unemployment. About ninety percent of the *arpilleras* contain recurrent symbols, such as a large sun and the Andes mountains, signifiers of faith and hope. White handkerchiefs symbolize grieving and a single empty chair at a table symbolizes the pending return of a missing family member.

Arpilleras are prime examples of an art emerging from popular culture and daily life, reflecting closely the environment that gave them life. Just as burlap cornmeal and flour sacks were taken from their immediate environment and used for the backing of the *arpilleras*, actual newspaper and



Arpilleras de Chile Momenaje a Sebastián Acevedo (Homage to Sebastián Acevedo) 1974-1989. Burlap, yarn, fabric. Approx. 20 x 16 in. Collection of El Museo del Barrio.

magazine print were used to create the smallest details in their world. *Arpilleras* fuse the traditional Chilean arts of embroidery, quilting and sewing into a unique art form that chronicles life and denounces politics, transcending the border between fine art and craft.

After the plebiscite of 1988 and the reinstitution of the democratic government in Chile, the Vicariate of Solidarity concluded its work by closing the thirty-two artisan workshops around Santiago.³ This signified the end of an era for the *arpillera* movement. Today *arpilleras* are rarely made except for special orders executed by one remaining workshop of thirteen *arpilleristas* who work in their free time.

El Museo del Barrio's *arpillera* collection is a generous gift of Arthur and Dorothy Hammer. About eight years ago, inspired by an article about Chilean *arpilleras*, and intrigued by their significance, Arthur Hammer, a volunteer school teacher in Manhattan's lower East side, made a special trip to Chile to acquire some.⁴ Over the years, Mr. and Mrs. Hammer have returned several times to acquire more. Through the Vicariate of Solidarity Mr. Hammer was able to obtain the finest *arpilleras* made in prisons and workshops. After a few years collecting for their own enjoyment, Arthur and Dorothy Hammer wished to share their collection and the importance of the *arpilleras* with others. El Museo del Barrio is thankful for their generosity.

Khadine León
Curatorial Intern

¹For information on Chilean politics under Pinochet see: Pamela Constable and Arturo Valenzuela, *A Nation of Enemies*, (New York 1993), pp. 93-145.

²Margorie Agosin, *Scraps of Life: Chilean Arpilleras*, (Boston 1986), pp. 45.

³Margorie Agosin, "Patchwork of Memory," *NACLA Report on the Americas*, Vol XXVII, No 6 May/June 1994 pp. 13.

⁴Ruth Robinson, "Subtle Protests You Can Hang On The Wall," *New York Times* approximately 1986.

ARPILLERAS, TAPICES ORNAMENTADOS DE CHILE

Arpilleras: Documentos de la Vida Chilena

Las arpilleras chilenas, hechas entre los años 1974 y 1989, son tapices appliqué (ornamentados) que narran historias sencillas. Sin embargo, fue a través del poder de este modesto medio que las atrocidades que sufrió el pueblo chileno bajo la dictadura militar del general Augusto Pinochet (1974-1989) pudieron ser expuestas al mundo.

En 1973, tras el golpe militar que derrocó a Salvador Allende y su Plataforma de Unidad Popular, Chile se convirtió en un país dividido e inestable bajo la dictadura militar del general Augusto Pinochet. Las fuerzas armadas controlaban el país con mano dura, persiguiendo a cualquiera que estuviera bajo sospecha de simpatías socialistas y por lo tanto violando los derechos humanos de miles de chilenos. Muchos fueron detenidos y encarcelados, para nunca volver a ser vistos. Como resultado, las familias de las cuales algún miembro había desaparecido, llevaron sus quejas a la iglesia. En 1974, bajo la protección del Arzobispo de Santiago, el Cardenal Silva Henríquez fundó el Vicariato de Solidaridad al reconocer la necesidad de que existiera una agencia que prestara ayuda legal, médica y laboral a las familias de las víctimas.

El Vicariato de Solidaridad se convirtió en una agencia esencial para el nacimiento del movimiento de las arpilleras. Proporcionó oportunidades de trabajo a mucha gente a través del establecimiento de talleres artesanales, uno de los cuales se formó en Santiago con el propósito específico de crear arpilleras.

El primer grupo de arpilleristas se compuso exclusivamente de mujeres que pertenecían a la Asociación de los Detenidos y Desaparecidos. Estas mujeres formaron una alianza tras encontrarse frecuentemente en las morgues y los centros de detención donde buscaban a sus seres queridos. El proceso de crear arpilleras en el taller pronto se tornó en un ejercicio terapéutico que brindaba una oportunidad de expresar su dolor. Mes con mes las mujeres trabajaban afanosamente para alcanzar la cuota necesaria a cambio de un salario modesto; las arpilleras se vendían en el extranjero y las ganancias se utilizaban para reabastecer los talleres con el material necesario. Al principio, las arpilleristas no se sentían del todo cómodas con el poder del nuevo medio que transformaba su papel de madres y amas de casa en activistas políticas peleando por la justicia. Las arpilleristas todavía no sabían que este medio verificaría la experiencia chilena bajo la dictadura militar.

Las primeras arpilleras son un tanto imperfectas en cuanto a su ejecución en comparación con las que se hicieron después. Una característica significativa es la ejecución de las figuras que a menudo son grandes y planas y ocupan gran parte del espacio de la composición. Estas figuras grandes y poco atractivas contribuyeron al sombrío mensaje de denuncia que contenían. Dos ejemplos de este estilo temprano de la colección del Museo del Barrio aquí se exhiben. En las arpilleras que se hicieron después, el tema y el acercamiento son más sutiles. Las arpilleristas enmascaraban la miseria de sus condiciones con colores brillantes, enormes soles y adorables figurillas capturadas en su trajín diario. Si se observan con cuidado, sin embargo, estas escenas ilustran de manera poderosa las condiciones de pobreza, la falta de cuidados médicos y el desempleo. Aproximadamente el noventa por ciento de las arpilleras contienen símbolos recurrentes tales como un sol muy grande y los Andes, que significan fe y esperanza. Pañuelos blancos simbolizan el dolor y una sola silla junto a



Arpilleristas de Chile Relegados a Justicia (The Exiled Justice) 1974-1989.
Burlap, yarn, fabric. Approx. 20 x 16 in.
Collection of El Museo del Barrio

una mesa simboliza el retorno pendiente de un miembro de la familia que ha desaparecido.

Las arpilleras son ejemplos fundamentales de un arte que emerge de la cultura popular y la vida diaria, que refleja el medio ambiente que les dio vida. Así como sacos de harina encontrados en los alrededores se utilizaron como el medio para las arpilleras, periódicos y revistas se utilizaron para crear hasta los más pequeños detalles de su mundo. Las arpilleras entrelazan las tradicionales artes de encaje, bordado y costura de Chile en una forma de arte única que presenta a la vez una crónica de la vida y una denuncia política, trascendiendo la frontera entre arte y artesanía.

Después del plebiscito de 1988 y la restauración de un gobierno democrático en Chile, el Vicariato de Solidaridad concluyó su trabajo al clausurar los treinta y dos talleres de artesanía alrededor de Santiago. Esto significó el fin de una época para el movimiento arpillerista. Hoy en día, rara vez se hacen arpilleras salvo bajo pedido especial y en el único taller que queda, donde trabajan trece arpilleristas en su tiempo libre.

La colección de arpilleras del Museo del Barrio es una donación generosa de Arthur y Dorothy Hammer. Hace aproximadamente unos ocho años, Arthur Hammer, un maestro voluntario en el este del bajo Manhattan, hizo un viaje especial a Chile inspirado por un artículo que leyó e intrigado por su significado. El Sr. y la Sra. Hammer han vuelto a Chile en varias ocasiones desde entonces para adquirir más arpilleras. A través del Vicariato de Solidaridad, el Sr. Hammer pudo obtener las mejores arpilleras hechas en prisión y en los talleres. Tras algunos años de coleccionar arpilleras para su propio placer, Arthur y Dorothy Hammer decidieron compartir su colección y la importancia de las arpilleras con los demás.

El Museo del Barrio les agradece su generosidad.

Khadine León
Investigador,
Departamento de Curatorial

CHECKLIST

The selection of thirty-five *arpilleras* from Chile are made of fabric, yarn and burlap, approximately 20 x 16 inches or 38 x 32 inches, and were made from 1974 through 1989. They are selected from two hundred *arpilleras* generously donated to El Museo del Barrio's collection by Arthur and Dorothy Hammer.

The *arpilleras* chosen for the exhibition address the following topics:

Health Care	Protest
Soup Kitchens	Political Commentary
Recycling Campaigns	Daily Life
Arpilleristas	

LISTA DE OBRAS

La selección de treinta y cinco *arpilleras* de Chile están hechas de tela, hilo y, claro, *arpillera*; sus dimensiones son de aproximadamente 20 x 16 pulgadas o bien 38 x 32 pulgadas. Fueron hechas entre 1974 y 1989. Han sido seleccionadas de entre más de veintidos piezas que fueron generosamente donadas a la colección de El Museo del Barrio por Arthur y Dorothy Hammer.

Las *arpilleras* que fueron seleccionadas para esta exposición se dirigen en torno a los siguientes temas:

El cuidado de la salud	Protesta
Comedor de beneficencia	Comentario político
Campañas de reciclaje	La vida diaria
Arpilleristas	

THE AMERICAS, HAND TO HAND/ARTISANS WORKSHOPS
LAS AMÉRICAS, MANO A MANO/LOS TALLERES DE ARTESANOS

RENE DAVID CHAMIZO was born in 1963 in Havana, Cuba. Shortly after arriving in New York in 1991, Chamizo was inspired by the intensity of his new life to create *Orishas*, a series of eight fiber wall hangings suggesting the *pataki*s (myths and legends) of the pantheon of African gods brought to Cuba from the Western part of Nigeria during the centuries of the slave trade. Synchronizing with Spanish Catholicism, these Yoruba traditions evolved into a truly Cuban expression, *La Regla de Ocha*, a dynamic, accessible religion that continues to be at the core of the Cuban psyche. Moving away from his career as an engineer, Chamizo began his artistic journey in 1989, producing functional fiber structures and traditional fiber baskets. Defying advice to specialize in one art form, Chamizo also began studying music and became engrossed in the music and dance of the *Orishas*. "My research, the music and dance of Cuba, and all of my experiences of living, pour into my art. There is no separation," Chamizo explains. Breaking from traditional weaving, Chamizo now improvises forms and shapes in relief and adds intense colors which identify the *Orishas*. The different energies of the fibers he uses from around the world create "a metaphor for the powerful mix of African/Spanish/Indian/and Chinese peoples which is Cuba," Chamizo feels.¹ Clearly an interdisciplinary artist at heart, Chamizo has taught dance and song workshops, and lectured widely in North America, England, Mexico, and the Virgin Islands. A foot in several worlds, he has also exhibited in commercial art galleries and craft exhibitions.

¹Cotter, Jill "Rene Chamizo: Messenger of the Gods," *Fiberarts*, 1992.



Rene Chamizo *Yansa in Rome*, 1994
Ratan 24 x 48 in.
Courtesy of the artist

RENE DAVID CHAMIZO nació en La Habana, Cuba, en 1963. Al poco tiempo de llegar a Nueva York en 1991, la intensidad de su nueva vida lo inspiró a crear *Orishas*, una serie de ocho tapices colgantes hechos con fibras que sugieren los *pataki*s (mitos y leyendas) del panteón de los dioses africanos que fueron llevados a Cuba del oeste de Nigeria durante la época del tráfico de esclavos. Coincidiendo con el catolicismo español, estas tradiciones yorubas se convirtieron en una expresión netamente cubana: *La Regla de Ocha*, una religión dinámica y accesible que sigue estando en el corazón del alma cubana. Alejándose de su carrera como ingeniero, Chamizo comenzó su viaje artístico en 1989 produciendo estructuras funcionales hechas de fibra y cestas tradicionales también hechas de fibra. Desoyendo los consejos de aquellos que pensaban que se podía dedicar a sólo una forma artística a la vez, Chamizo también empezó a estudiar música y se metió de lleno en la música y en la danza de los *Orishas*. "Mis investigaciones, la música y la danza de Cuba, y todas mis experiencias vividas, las vierto en mi arte. No hay diferencia," explica Chamizo. Rompiendo con los esquemas tradicionales del tejido, Chamizo improvisa con formas y figuras en relieve y añade colores vivos que identifican a los *Orishas*. Las distintas energías de las fibras que utiliza y que provienen del mundo entero crean "una metáfora de la poderosa mezcla de gentes africanas, españolas, indias y chinas que es Cuba," reflexiona Chamizo.¹ Claramente un artista interdisciplinario de corazón, Chamizo ha impartido talleres de danza y canción y ha participado en conferencias en Norteamérica, Inglaterra, México y las Islas Virgenes. Con un pie en varios mundos, también ha exhibido en galerías comerciales de arte y exposiciones artesanales.

¹Cotter, Jill "Rene Chamizo: Messenger of the Gods," *Fiberarts*, 1992.

ADRIÁN GARCÍA-BORIKONGO was born in 1948 in San German, Puerto Rico. He is a painter, muralist, musician, inventor, cultural organizer, teacher, and has the distinction of being the curator and coordinator of the Artesano section, *Las Americas, Mano a Mano (The Americas, Hand to Hand)* for this exhibition, *Recovering Popular Culture*. García began school in Harlem, New York, where his family moved when he was young. Exhibiting a talent in drawing, he attended the School of Visual Arts (1967-1969) and ten years later, returned to his homeland to attend the Institute of Culture/*Escuela de Artes Plásticas in San Juan, Puerto Rico* (1977-1978). García was active in the Minority Artists Movement in the 1960s and '70s and was one of the founders of El Museo del Barrio and Taller Boricua. He has taught painting, silkscreening, film, percussion, experimental music, and since 1989, gourd crafting—African and Indigenous design on gourds, which he re-discovered while studying at the Museum of Natural History. He maintains membership in the American Gourd Society, a national organization. García's paintings portray, in his words, "a uniquely spiritual, surrealist style within the context of many worlds"—the ancestors, Caribbean Indian, African, Spanish, as well as the worlds of fantasy, dreams, and modern reality. García continues to teach gourd craft and painting in museum, school, and university programs in the tri-state area (New York, New Jersey, and Connecticut) as well as exhibit. Recent solo exhibitions have been at Boriqua College (1992) and The Yoruba Cultural Center (1993), both in New York.



Adrián García Group of gourds, masks, and musical instruments, 1994
approx. 12-24 x 6-10 x 8-12 in.
Courtesy of the artist



ADRIÁN GARCÍA-BORIKONGO nació en 1948 en San Germán, Puerto Rico. Pintor, muralista, músico, inventor, organizador cultural, maestro, García tiene además el honor de ser el curador y coordinador de la sección de artesanía, *Las Américas, Mano a Mano*, de esta exposición, *Recobrando la Cultura Popular*. García comenzó la escuela en Harlem, Nueva York, donde su familia se mudó cuando él era pequeño. Revelando desde entonces un gran talento en el dibujo, asistió a The School of Visual Arts (1967-69) y diez años después regresó a su tierra natal para asistir a la Escuela de Artes Plásticas en San Juan, Puerto Rico (1977-78). García formó parte activa en el movimiento de artistas minoritarios en los años sesenta y setenta y fue uno de los fundadores de El Museo del Barrio y el Taller Boricua. Ha enseñado pintura, serigrafía, cine, percusión, música experimental y desde 1989 artesanía de calabazas—diseños africanos e indígenas sobre calabazas—arte que redescubrió al tomar clases en el Museum of Natural History. Es miembro del American Gourd Society, una organización a nivel nacional. Las pinturas de García representan, en sus propias palabras, "un estilo único surrealista dentro del contexto de muchos mundos"—los ancestros, indios caribeños, africanos, españoles, así como los mundos de fantasía, sueños y la realidad moderna. García sigue enseñando el arte de los calabacines y pintura en diversos programas en museos, escuelas y universidades de la región (New York, New Jersey, Connecticut) y también exhibe su propia obra. Exposiciones individuales recientes incluyen: Boricua College (1992) y The Yoruba Cultural Center (1993), ambos en Nueva York.

LIZA PAPI was born in 1949 in Minas Gerais, Brazil, and now resides in Manhattan. Papi received a B.A. in Art History at the Institute of Fine Arts in Rio de Janeiro, Brazil, and an M.F.A. in Printmaking and Painting at the City College of New York in the United States. She began folkloric research in Rio and continued her research in the States while working at the Lower East Side Arts Center International. A woman who wears many hats, Papi is an artist, illustrator, teacher, and international correspondent for several Brazilian magazines. Her illustrations have been published widely in North America and Brazil, including *Woman's Wear Daily*, *The Village Voice*, and the Brazilian magazines *Manequim*, *Figurino*, and *Desfile*. Papi's first children's book, *Carnavalia, African Brazilian Folklore and Crafts*, was published by Rizzoli in 1993, and a second one is soon to be released. Papi has developed and taught several children's programs throughout the boroughs of New York based on African Brazilian folk art, incorporating non-conventional materials to create masks, sculptures, and flags based on the arts of Carnival in Bahia, north-eastern Brazil. She has also taught printmaking and drawing at the City College of New York. Papi's work has been exhibited in craft and fine art galleries around the globe, from Israel to South America and the United States. Her style portrays New York street life, contemporary personalities, and the Brazilian folk and ecological environments.



Liza Papi Frevo, 1993 Silk screen on fabric with bells 36 x 24 in.
Courtesy of the artist



LIZA PAPI nació en 1949 en Minas Gerais, Brasil, y ahora reside en Manhattan. Papi se licenció en Historia del Arte por el Instituto de Bellas Artes en Rio de Janeiro, Brasil, y obtuvo su maestría en grabado y pintura de City College en Nueva York, E.E.U.U. Comenzó sus investigaciones acerca del folclor en Rio de Janeiro y las continuó en los Estados Unidos mientras trabajaba en el Lower East Side Arts Center International. Una mujer plurivalente, Papi es artista, ilustradora, maestra y corresponsal internacional para varias revistas brasileñas. Sus ilustraciones han tenido gran difusión en Norteamérica y en Brasil y han aparecido en publicaciones tales como *Woman's Wear Daily*, *The Village Voice*, y las revistas brasileñas *Manequim*, *Figurino* y *Desfile*. El primer libro para niños de Papi, *Carnavalia, African Brazilian Folklore and Crafts*, fue publicado por Rizzoli en 1993, y el segundo será lanzado muy pronto. Papi ha desarrollado y presentado varios programas para niños basados en el arte folklórico afrobrasileño en los cinco municipios de la ciudad de Nueva York. Estos programas incorporan materiales poco convencionales para crear máscaras, esculturas y banderas basándose en las artes del carnaval de Bahía en el nordeste de Brasil. También ha impartido cursos en grabado y dibujo en el City College de Nueva York. El trabajo de Papi ha sido exhibido en galerías de arte y artesanía por el mundo entero, de Israel a Sudamérica y los Estados Unidos. Su estilo representa la vida de la calle de Nueva York, personalidades contemporáneas, ambientes brasileños folklóricos y ecologistas.

JOSÉ RODRÍGUEZ was born in 1956 of Cuban and Puerto Rican parents and raised in New York City. Rodríguez received a Certificate of Art in Graphic Design at Parson's School of Art and Design, in Manhattan, New York. Spurred by a growing dissatisfaction with the commercial art world and its lack of connection to his own socio-cultural context, Rodríguez sought to expand his horizons and find some deeper purpose in art. Friends World College offered a unique, alternative program to the usual classroom studies. Titled World Education and Experiential Learning, this program offered Rodríguez the opportunity to study and travel extensively throughout Latin America and Asia. He was constantly challenged to re-evaluate and re-define his aesthetic sensibilities while trying to understand those of the host countries they would visit. Rodríguez did find a universal interest in creative expression among all cultures and this has prompted him to develop expressive forms based on various traditional arts. He is an accomplished beadmaker and worker, carver, and basket-maker. He is also skilled in weaving, blockprinting, carpentry, smithing, and Japanese bookbinding and papermaking. Rodríguez teaches in the New York City public schools and through the arts, promotes looking at other cultures with newer perspectives than one usually finds within the traditional classroom. Rodríguez continues to develop his talents as an artist and a craftsman for, (though not limited to), the New York Yoruba community, who have roots in his own ancestral Afro-Cuban background. Additionally, he works as an illustrator for various publications, posters, CD music covers, movies, and books for children and adults.



José Rodríguez *Untitled*, Beadwork
on leather 8 x 10 in.
Courtesy of the artist

JOSE RODRIGUEZ nació en 1956 en la ciudad de Nueva York de ascendencia cubana y puertorriqueña. Rodríguez recibió un Certificate of Art in Graphic Design (Certificado de arte en diseño gráfico) de Parson's School of Art and Design, en Manhattan, Nueva York. Estimulado por un desengaño creciente con respecto al mundo del arte comercial y la total desvinculación de éste con su propio contexto socioeconómico, Rodríguez quiso ampliar sus horizontes para encontrarle un propósito más profundo al arte. Friends World College le ofreció una alternativa única para abandonar el aula en su programa World Education and Experiential Learning. Este programa le dio la oportunidad de estudiar y viajar extensamente a través de América Latina y Asia. Sus estudios constantemente le desafiaron a que reevaluara y redefiniera su sensibilidad estética mientras trataba de comprender la estética de los países que visitó. Rodríguez halló un interés universal en la expresión creativa entre todas las culturas y esto lo ha impulsado a desarrollar formas expresivas que se basan en varias artes tradicionales. Rodríguez es un panadero de mucho mérito al igual que tallador y cesterero. También tiene habilidades en el tejido, el grabado, la carpintería, la herrería y la encuadernación japonesa y la manufactura de papel. Rodríguez enseña en las escuelas públicas de la ciudad de Nueva York y a través de las artes procura ver otras culturas desde perspectivas más actuales que por lo general no se encuentran en el aula. Rodríguez continúa desarrollando sus habilidades como artista y artesano para la comunidad yoruba de Nueva York que tiene raíces en su propia cultura afrocubana (aunque no exclusivamente). Además, Rodríguez ilustra varias publicaciones, carteles, portadas de discos, películas y libros para niños y adultos.

LUCIANO ROSARIO DE RODRÍGUEZ was born in 1944 in Santurce, Puerto Rico. His family moved to the United States in 1954, and Luciano attended New York City public schools. During high school he concentrated his studies in photography and commercial art. Rodríguez joined the armed forces in 1963 and was enlisted until 1968. Upon his return to New York, he worked his way through Manhattan Community College as an artist with a focus on the therapeutic aspects of art. He taught photography and crafts classes to "emotionally challenged" children for nine years. Rodríguez then continued to apply his artistic talents, incorporating music, in teaching adult psychiatric clients, and organized an exhibition of their work. Rodríguez regularly exhibits his work at various community cultural events, for instance, during Black History Month. He creates lamps, wall hangings, bags, and hammocks. His creative expression is manifest through his use of rope, while he keeps an eye toward remaining loyal to the old traditions of knotting and knotting techniques. At present, Rodríguez is teaching macramé and working on commissioned pieces for private individuals.



Rodríguez with hammock & hanging made of rope.

LUCIANO ROSARIO DE RODRÍGUEZ nació en 1944 en Santurce, Puerto Rico. Su familia se mudó a los Estados Unidos en 1954 y Luciano asistió a las escuelas públicas de Nueva York. Durante la preparatoria, Rodríguez enfocó sus estudios en la fotografía y el arte comercial. Rodríguez se unió a las fuerzas armadas en 1963 y estuvo inscrito hasta 1968. Al regresar a Nueva York, asistió a Manhattan Community College como un artista con la mira en los aspectos terapéuticos del arte. Durante nueve años enseñó fotografía a niños emocionalmente perturbados. Rodríguez luego continuó a utilizar sus talentos artísticos al incorporar música a la enseñanza de pacientes psiquiátricos adultos y organizó una exposición de su trabajo. Rodríguez exhibe su trabajo regularmente como parte de eventos culturales, tales como Black History Month (el Mes de la Historia de los Negros). Crea lámparas, tapices, bolsas y hamacas. Su expresión creativa se manifiesta a través del uso de la cuerda mientras que se mantiene fiel a las tradiciones en la forma y la técnica de hacer nudos. Hoy en día, Rodríguez está enseñando macramé y trabaja en una serie de encargos privados.

HILARIO SOTO was born in 1962 in La Paz, Bolivia, and was raised in the Andes mountains where he was taught the Aymara way of staying close to nature through music. Soto's Aymara name, Ilawi, means lightning. "People have forgotten about nature," he says. "Through music I talk for nature and remind people of it." Soto began his musical career at age seven, performing the traditional music and dance of many different communities within the Tiahuanacu culture, in companies of sixty to one-hundred children. In 1982 Soto was invited to perform at the International Festival of Music and Dance in Montoire, France, and from then on toured extensively throughout the United States and Canada, in 1983 making his home-base in New York City. Named Guest of Honor and Ambassador to the International Festival in Montoire in 1988, Soto was granted French citizenship. His Andean instrument exhibit, including his own sculptures and hand crafted wind instruments, was commissioned by the American Museum of Natural History in New York in 1984, and then traveled to Japan. In 1990 Soto toured Japan with his ensemble, Higher Culture, sponsored by Mitsubishi. Since 1986 Soto has composed musical scores for films in Mexico and Japan, and he has produced and directed his own music video featuring the beauty of the Aymara culture, available in four languages. He has recorded several albums, and has performed as a back-up musician with such luminaries as Richie Havens, Pete Seeger, and Little Steven. In 1993, Soto gave a concert in Albany, New York to benefit the Akwesasne Freedom School, managed by the Mohawk Indians. He has received recognition from several organizations, such as the International Council of Folklore Festivals, for his concerts benefitting needy children worldwide.



Hilario Soto, Selection of Andean Instruments, 1988 various woods and animal skins, various dimensions
Courtesy of the artist
Photo: Carolyn Cornell

HILARIO SOTO nació en 1962 en La Paz, Bolivia, y creció en los Andes donde aprendió de los Aymara a llevar una vida siempre apegada a la naturaleza. El nombre aymara de Soto, Ilawi, significa relámpago. "La gente se ha olvidado de la naturaleza," dice. "A través de la música, converso con la naturaleza y trato de que la gente se acuerde de ella." Soto comenzó su carrera musical a la edad de siete años, tocando la música tradicional y bailando las danzas típicas de las diferentes comunidades dentro de la cultura Tiahuanacu en compañías de sesenta a cien niños. En 1982 Soto fue invitado a participar en el festival internacional de música y danza en Montoire, Francia, y desde entonces viajó extensamente por los Estados Unidos y Canadá, mudándose permanentemente a Nueva York en 1983. Fue nombrado invitado de honor y embajador en el festival internacional de Montoire en 1988 donde le otorgaron la ciudadanía francesa. Su exhibición de instrumentos andinos, que incluye sus propias esculturas e instrumentos de viento hechos a mano, fue comisionada por el American Museum of Natural History en la ciudad de Nueva York en 1984 y posteriormente viajó al Japón. En 1990 Soto estuvo de gira por el Japón con su grupo, Higher Culture, patrocinado por Mitsubishi. Desde 1986 Soto ha compuesto música para películas en México y Japón, y ha producido y dirigido su propio video musical acerca de la cultura aymara en cuatro idiomas. Ha grabado varios discos y ha acompañado a músicos tales como Richie Havens, Pete Seeger y Little Steven. En 1993 Soto dio un concierto en Albany, Nueva York, en beneficio de Akwesasne Freedom School, administrada por los indios Mohawk. Ha recibido el reconocimiento de varias organizaciones tales como el International Council of Folklore Festivals por sus conciertos que benefician a los niños necesitados en el mundo entero.

LA BODEGA: AN ISLAND IN THE CITY

La Bodega: An Island In The City

Doing an exhibition about the social history of the Puerto Rican *bodega* in New York was the idea of El Museo's former director Petra Barreras del Río. In 1987, as part of a local history project I was running at St. Mark's Church-in-the-Bowery, I had organized an exhibition to illuminate the social history of Loisaida: the Puerto Rican community on the lower East Side, from the mid-50's to the mid-80's, that bore the conflicts of the War-against-the-Poor-by-the-City, that always goes on in all great cities, and that went on here in the wake of World War II. It was made up of documentary photographs, photos from family albums, public and private papers, civil and religious objects and oral histories. Petra came to see the show at St. Mark's and invited me to bring it uptown to El Museo. Interest in the show was such that she then asked me to do this historical interpretation of the *bodega*, which in effect is East Harlem's local history placed in what inevitably are its broader contexts, both as New York lore and American experience.

A *bodega* is a grocery store, which is meaningful enough by itself. Grocers were civilization's first venture capitalists, crossing the desert with caravans. For the poor, the neighborhood grocer—besides the obvious services performed—represented, if not charity, then at least basic humanity. Puerto Rican *bodegueros* were no less so. As one connoisseur of the *bodega*, Roberto Concepción, a former pitcher in the Cuban League from Ponce, put it: "the *bodeguero* has to treat people with love, and in return makes a lot of money selling beer and soft drinks."

Starting out in the 1920's, *bodegas* were basically grocery stores that provided the special Caribbean grains, fruits and vegetables essential for the preparation of Puerto Rican foods. Among the basic staples, *bodegas* sold *bacalao* (dried cod fish), *platanos* (plantains), *yautias* and *yuca* (root vegetables), various kinds of rice and beans, and Puerto Rican coffee. The thin paper or leaves necessary for wrapping *pasteles* (meat pies) could be purchased at any *bodega*. Some *bodegas* sold meat, although *carnicerías* (butcher shops) and *viveros* (live poultry stores) were also frequented by the Puerto Rican consumer. In addition to the basics, other *bodegas* specialized in preparing cooked foods for takeout. But as they developed, starting in the 1920's and for the next half century, Puerto Rican *bodegas* became cultural institutions as much as business enterprises, and it is this that gave them their unique place in the Puerto Rican community. Indeed in this local history are revealed the deeper struggles that Puerto Ricans have undergone in this century to make a place for themselves in American life. This is what Petra wanted El Museo to look

at, and what I explored. For me, as a New York City boy, it became a sustained meditation on some questions about American identity that I had been turning over since my schooldays.

The New York City public schools that educated me in the 40's and 50's failed to teach the takeover of Puerto Rico in 1898 as the poker-faced exploitation of colonized people thousands of miles from home. Why this failure, given the city's need to bring its children along as democratically-inclined critical thinkers? Or isn't that part of the equation when we think, as a society, of our public obligations? The lesson given to explain Puerto Rico's place in our family of states was brief and simple. When we won the Spanish-American War in 1898, Spain ceded us Puerto Rico. Ceded was the operative word; from it we were meant to wrest all the moral factors involved and rest easy. I never felt quite settled morally about this business of ceding, of one place gobbling up another and calling it just.

Somewhere during World War II, in fourth or fifth grade, a Puerto Rican kid became a member of my class. He was the artist Eloy Blanco (then 10 years old). Eloy was not only the first Puerto Rican to register on my consciousness, his presence incorporated a kind of brooding quality that made his sense of displacement particular in my mind (all the kids in my class represented displacement of one sort or another). Without his talking about it, I knew he suffered from being Puerto Rican. We were all suffering from being the other, struggling to become Americans, even the ones whose parents had actually been born here. Eloy had a different struggle written on his face. While I never knew fully what it was about, I didn't doubt the extremity of his situation. In some sense, growing up his contemporary, I took his need to be my own. His was the situation we were all in. Being ten, I didn't pursue my curiosity about this; there wasn't much opportunity, but I held onto it.

*When I was about nineteen, and working on a post office mail truck as a Christmas temp somewhere in a very dark and silent neighborhood in the Bronx, where I thought all were asleep, we happened on a grocery store open for business at 1 a.m. It was a *bodega*, into which I had never stepped before. To my surprise, the place—which from the street seemed dead to the world like the rest of the neighborhood—literally reverberated with life. It was jammed with people, the music was going and everybody seemed to be talking at once, full of high spirits. I didn't pursue my curiosity about this phenomena then, but again I held onto it, trying to integrate it with what I knew. In New York, if your eyes are open, you're always discovering the other and discovering that the other is you, except in a different register.*

So it was with a sense of coming back to a place that for all intents



1905 The Harlem Farmer's Market, which spanned from the East River to First Avenue and 102nd to 103rd streets, was one of the more important sources of fresh food in New York City in the first decades of this century. Photo courtesy of Special Collections, New York Public Library.

1905 El mercado al aire libre de Harlem, que abarcaba desde el Río Este a la Primera Avenida entre las calles 102 y 103, fue una de las fuentes más importantes de comida fresca en Nueva York durante las primeras décadas de este siglo. Fotografía cortesía de Special Collections, New York Public Library.



1905 Fish peddler at the improvised street market under the New York Central Railroad trestle on Park Avenue at 116th Street. This market was a "modern babylon" where a dozen languages were spoken. Photo courtesy of Special Collections, New York Public Library.

1905 Vendedor de pescado en un mercado improvisado en la calle bajo el New York Central Railroad sobre la avenida Park y la calle 116. Este mercado fue una "Babilonia moderna" donde se hablaban una docena de lenguas. Fotografía cortesía de Special Collections, New York Public Library.

and purposes I'd been only superficially, but which nevertheless was part of me, that I came to the job of formulating this exhibition. It was with a sense of finally discovering who Eloy Blanco was, why he was among us, and why a presence so brooding could yet be so vibrantly alive, that I proceeded. If the work I did on Loisaida prepared some of the ground, the work on the bodega for a boy of the city of a particular time and place was like digging up the roots of a common culture.

Despite the tendencies in conventional thinking to see the Puerto Rican migration and their experience in the U.S. as socially homogeneous matters, they were quite diverse. The migrants were "sugar cane cutters and common laborers, but also accomplished musicians, fine needlecraft workers, country doctors and midwives, botanists, spiritualists, practical agronomists, skilled artisans, artists, singers, and able political workers long involved in the legal and political systems of Puerto Rico," as Clara Rodriguez reminds us in her study, *Puerto Ricans: Born in the U.S.A.* There were also small entrepreneurs. Virginia Sanchez-Korrol, in her study of the pioneer period of Puerto Rican settlement in New York, *From Colonia to Community, 1900-1945*, called these entrepreneurs the backbone of the pioneer settlements: "It was precisely in the proliferation of commercial and professional establishments in small businesses, *bodegas*, *boticas*, restaurants and boarding houses—that the physical characteristics of the Puerto Rican community were most sharply defined."

Workers employed in the 1920's at the American Manufacturing Company, makers of rope, recalled that the first businesses in the neighborhood concerned with the Puerto Rican consumer were *bodegas*: "There was a small *bodega* (on Franklin Avenue in Brooklyn) near the factory that sold hot lunches to the factory people. It took close to 10 minutes to get there, but once in a while me and my brother ran like hell, got to the store, and sat down to a steaming plate of rice and beans which we gulped down to get back to Las Sogitas on time." (Sanchez-Korrol).

The Puerto Rican *tabaquero*-journalist-publisher-community activist Bernardo Vega, in his memoirs, recalled that these first *bodegas* were "like places back home." Already by the late 1920's, the commercial sector of the developing Puerto Rican community had grown to include some two hundred *bodegas*.

As the *colonias* (neighborhoods) of the pioneer generation of Puerto Rican emigrants to New York turned into communities of permanent settlement, the *bodega* developed a space not only like home, but one that was home. In particular, the *bodega* came to be the place of preference in the community where historical and cultural identities could be expressed and reenacted in daily life. The *bodegueros* became popular figures in the neighborhoods they served—even the subjects of popular songs—

songs sometimes composed on the spot, in front of the *bodega*, in the tradition of the Puerto Rican troubador. Along with other Puerto Rican countrymen, the *bodeguero* also assumed a degree of community leadership. They not only created a source of credit to maintain customers, their radio advertisements to gain new customers helped create Spanish-language radio in New York. This in turn helped to solidify for Puerto Ricans their burgeoning sense of community in the city. The welcoming *bodega* and the friendly *bodeguero*—open for business late into the night, seven days a week—provided the informal occasions to speak Spanish, to swap stories, to talk politics, to play music together, to be together, to bolster memory and to share one's thinking. Just as critically, the *bodega* was also part of the culture of childhood, one of the only places, besides school, that a Puerto Rican child ever got to go on his own. For a couple of generations, the *bodega* was the source of a few thousand neighborhood legends.

With the passing of time, as the nature of the Puerto Rican migration changed, the *bodega* was transformed even further as a phenomenon. "The *bodega* became an institution of the migration," in the words of Joseph Montserrat, prominent Puerto Rican lobbyist and public administrator. The great migration from 1946 to 1964, which in proportionate terms was one of the largest displacements of people in this century, not only expanded the borders of Puerto Rican settlement in New York City, it brought an incredible expansion of *bodegas*. In the mid-1960's, at the height of the migration, there were some 6,500 Puerto Rican *bodegueros* in the city. Embodied in the most modest of circumstances, each one performed in miniature the role of the traditional immigrant society; the place literally where people touched down when they arrived; where they learned the rules; where they learned to weather the sea change; where they had their mail forwarded; where their eloquence was listened to; and where even in the furthest, most isolated reaches of the city they kept from being lost to themselves.

It is this long story, particularly as it took root and flowered in East Harlem (history is a flowering, whatever else it is), that this exhibition of paintings, photographs, documents, objects and oral history texts retells.

Arthur Tobier
Historian and
Guest Curator



1926 Julio Rodriguez in front of his East Harlem bodega, "Mi Isleta." At the turn of the century, East Harlem became a primary point of settlement for immigrant communities. East of Third Avenue, Italian Harlem, west of Third Avenue, Jewish Harlem. The ghetto of East Harlem's poor Jews is where the first Puerto Ricans and Cubans—mainly the families of *tabaqueros* (cigarworkers) newly emigrated—began to settle in 1904. By 1926, the Puerto Rican neighborhood in East Harlem had swelled. "Through this entire area," Bernardo Vega wrote in his memoirs, "life was very much like what it was back home. Following the example set by the *tabaqueros*, whites and blacks lived together in harmony. There were many hispanic bodegas." Photo courtesy of Rodriguez Family Collection.

1926 Julio Rodriguez frente a su bodega en el este de Harlem, "Mi Isleta." A principios de siglo el este de Harlem se convirtió en el lugar primordial para el asentamiento de comunidades inmigrantes. Al este de la Tercera Avenida, el Harlem italiano; al oeste de la Tercera Avenida, el Harlem judío. El gueto del este de Harlem de los judíos pobres es donde los primeros puertorriqueños y cubanos—principalmente de familias de *tabaqueros* recientemente emigrados—empezaron a asentarse en 1904. Para 1926, el vecindario puertorriqueño en el este de Harlem había crecido. "Por toda esta zona," escribe Bernardo Vega en sus memorias, "la vida era muy parecida a como era la vida en casa. Siguiendo el ejemplo de los *tabaqueros*, blancos y negros vivían juntos en armonía. Había muchas bodegas hispanas." Fotografía cortesía de la colección de la familia Rodríguez.



1940 A photograph of farmworkers in Puerto Rico enjoying a leisurely moment playing dominos, by Jack Delano.

Delano (a Russian Jewish immigrant) was sent by the U.S. Farm Security Administration to document social conditions on the island during the 1940s. He and his wife, Irene, a graphic artist, stayed in Puerto Rico and were among those instrumental in setting up the Division of Community Education of the Commonwealth of Puerto Rico. Delano is a well known photographer, composer, and filmmaker. Photo courtesy of the Library of Congress.

1940 Una fotografía de campesinos en Puerto Rico disfrutando de una tranquila partida de dominó por Jack Delano.

Delano (un inmigrante ruso judío) fue despachado por la US Farm Security Administration para documentar las condiciones sociales de la isla durante los años cuarenta. Él y su esposa Irene, una diseñadora gráfica, se quedaron en Puerto Rico y participaron en la fundación de la Division of Community Education of the Commonwealth of Puerto Rico. Delano es un conocido fotógrafo, compositor y cineasta. Fotografía cortesía de Library of Congress.

LA BODEGA: UNA ISLA EN LA CIUDAD

La Bodega: Una Isla en la Ciudad

Petra Barreras del Río, exdirectora de El Museo, tuvo la idea de crear una exposición acerca de la historia social de la bodega puertorriqueña en Nueva York. En 1987, como parte de un proyecto de historia local que yo había montado en St. Mark's Church-in-the-Bowery, organicé una exposición para ilustrar la historia social de Loisaida, la comunidad puertorriqueña del este del bajo Manhattan. Desde los años 50 hasta mediados de los 80, Loisaida sostuvo los conflictos de la guerra contra la pobreza que libró la ciudad después de la Segunda Guerra Mundial y que toda gran ciudad sigue aún librando. La exposición constaba de fotografías documentales y fotos sacadas de álbumes de familia, papeles públicos y privados, objetos civiles y religiosos y historias orales. Petra vino a St Mark's a ver la exposición y me invitó a montarla en El Museo. Fue tal el interés que generó la exposición, que Petra me invitó a crear una interpretación histórica de la bodega, que en efecto es la historia misma del este de Harlem dentro de lo que son sus contextos más amplios, es decir, como parte del saber popular de Nueva York y la experiencia americana en general.

Una bodega, por supuesto, es una tienda de abarrotes, que ya es decir algo. Los comerciantes de víveres fueron los primeros capitalistas de la civilización, cruzando el desierto en caravanas. Para los pobres, el comerciante del vecindario—además de su función evidente—mostraba, si no caridad, por lo menos un sentido básico de humanidad. Los bodegueros puertorriqueños, no son una excepción a esta regla. Como dice un buen conocedor de la bodega, el ex-lanzador de la Liga Cubana de Ponce, Roberto Concepción: "el bodeguero tiene que tratar a la gente con amor, y a cambio gana mucho dinero vendiendo cerveza y refrescos."

Al principio, en los años veinte, las bodegas básicamente eran tiendas de abarrotes que vendían granos, frutas y verduras caribeñas esenciales para la preparación de comidas puertorriqueñas. Entre estos ingredientes esenciales, las bodegas vendían bacalao, plátanos, yautías y yuca, una gran variedad de arroz y habichuelas y café puertorriqueño. En la bodega también se podía comprar el papel delgado o las hojas necesarias para envolver pasteles. Algunas bodegas vendían carne, aunque los consumidores puertorriqueños también frecuentaban las carnicerías y los viveros. Además de los productos básicos, otras bodegas se especializaban en preparar comidas para llevar a casa. Conforme se desarrollaron, sin embargo, empezando en los años veinte y prosiguiendo por los próximos cincuenta años, las bodegas puertorriqueñas se convirtieron tanto en centros culturales como en negocios, y esta característica es la que les ha dado un lugar especial en la comunidad puertorriqueña. De hecho, esta historia local revela las luchas más profundas que han librado los puertorriqueños en este siglo para formar parte de la vida americana. Esto es lo que Petra quería que El Museo mostrara y que yo explorase. Para mí, como alguien

que creció en la ciudad de Nueva York, la preparación de esta exposición fue una meditación sostenida acerca de algunas cuestiones de la identidad americana a las que les he estado dando vueltas desde mis épocas de escolar.

Las escuelas públicas de Nueva York que me educaron en los años cuarenta y cincuenta nunca me enseñaron nada acerca de la ocupación de Puerto Rico en 1898 como la cínica explotación de un pueblo colonizado a miles de millas de casa. ¿Cuál será la razón de esta omisión, dada la obligación que tiene la ciudad de educar a los niños como pensadores críticos con tendencias democráticas? O será esto parte del problema, cuando pensamos, como una sociedad, en nuestras obligaciones públicas? La lección que nos impartieron para explicar el lugar de Puerto Rico en nuestra familia de estados fue breve y simple. Cuando ganamos la guerra Hispanoamericana en 1898, España nos cedió Puerto Rico. Ceder era el verbo en cuestión; de esta palabra debíamos destilar todas las implicaciones morales y quedar tranquilos. Nunca me sentí del todo cómodo, moralmente hablando, con este verbo "ceder," con la idea de un lugar comiéndose a otro y sobre todo, con llamarlo un proceso justo.

En algún momento de la Segunda Guerra Mundial, en el cuarto o quinto año, un chico puertorriqueño entró a mi clase; era el artista Eloy Blanco que entonces tenía diez años de edad. Eloy no solamente fue el primer puertorriqueño que se registró en mi consciente, sino que también su presencia contemplativa le dio un sentido muy particular a su propio desarraigo—todos los chicos de mi clase representaban algún tipo de desarraigo. Aunque él no hablaba al respecto, yo sabía que él sufría por ser puertorriqueño. Todos sufríamos por ser diferentes, luchando por ser americanos, hasta aquellos cuyos padres habían nacido aquí. Pero otra lucha marcaba el rostro de Eloy. Aunque nunca supe de que se trataba, nunca dudé la gravedad de su situación. En cierto sentido, creciendo con él, su necesidad me pareció como una necesidad propia. Su situación era la situación de todos nosotros. A los diez años, mi curiosidad no me condujo a resolver este enigma; no tuve la oportunidad, pero lo mantuve al alcance.

Después, cuando tenía 19 años, conducía un camión de correos durante la temporada navideña y en algún vecindario muy oscuro y silencioso en el Bronx, donde pensaba que todo el mundo dormía, nos topamos con una tienda de abarrotes que estaba abierta a la una de la mañana. Era una bodega a la que nunca había ido antes. Y me llevé una gran sorpresa al descubrir que ese sitio—desde el cual la calle parecía muerta al mundo, como el resto de la ciudad—vibraba con vida. Estaba abarrotada, había música, y todos parecían hablar a la misma vez, llenos de alegría. Mi curiosidad acerca de este fenómeno no fue tal que me hiciera indagar muy profundamente, pero lo guardé tratando de integrarlo a lo que sabía. En Nueva York, si abres los



Late 1940s. A *Bodeguero's Baile*. The dances thrown by the Spanish Merchants Association and the Puerto Rican Grocers Association in the 1930s and 1940s were regular highlights of El Barrio's social life. In addition, the *bodegas* promoted themselves on Spanish-language radio, which featured Latin music, and announced community events. Photo courtesy Algarin Family Collection.

1940s. Baile de bodegueros. Los bailes organizados por la Asociación de Comerciantes Españoles y la Asociación de Comerciantes de Puerto Rico en los años 30 y 40, eran eventos de gran relevancia en el Barrio. Además, las bodegas se hacían promoción por la radio en español que emitía música latina y anunciaba eventos de la comunidad. Fotografía cortesía de la familia Algarín.



A classic 1950s bodega. The photographer, Justo Martí, was a Cuban emigre who operated his own photography store in Brooklyn and worked for the Spanish Merchant's Association as its house photographer. Photo courtesy of the Center for Puerto Rican Studies.

Una clásica bodega de los años 50. El fotógrafo, Justo Martí, era un inmigrante cubano que tenía su propia tienda de fotografía en Brooklyn y trabajaba para la Asociación de Comerciantes Españoles como su fotógrafo oficial. Fotografía cortesía de Centro de Estudios Puertorriqueños.

ojos, siempre descubres al otro; al otro que eres tú, pero en un registro diferente.

Mi acercamiento a la elaboración de esta exposición, por lo tanto, procede con el sentido de volver a un lugar que para todo efecto práctico nunca había conocido mas que superficialmente, pero que sin embargo era parte de mí y de mi cultura. Era con el sentido de poder por fin conocer a Eloy Blanco, de saber quién era, por qué estaba entre nosotros, cómo una presencia tan contemplativa podía estar a la vez tan viva, que puse manos a la obra. Si el trabajo que realicé para Lolsaida había preparado el terreno, el montar una bodega para alguien que ha crecido en la ciudad en un momento y un espacio particulares, fue como buscar las raíces comunes de toda una cultura.

A pesar de la tendencia convencional de considerar la migración puertorriqueña y su experiencia en los Estados Unidos como fenómenos socialmente homogéneos, de hecho fueron bastante diversos. Los inmigrantes eran "cortadores de caña y jornaleros, pero también músicos, costureras, doctores rurales y parteras, botánicos, espiritualistas, agronomistas, artesanos, artistas, cantantes, y hábiles militantes políticos por mucho tiempo metidos en los sistemas legales y políticos de Puerto Rico," como nos recuerda Clara Rodríguez en su estudio, Puerto Ricans: Born in the U.S.A. También había pequeños empresarios. Virginia Sánchez-Korrol, en su estudio sobre la primera época de asentamiento puertorriqueño en Nueva York, From Colonia to Community, 1900-1945, llama a estos empresarios la columna vertebral de los primeros asentamientos: "Fue precisamente en la proliferación de establecimientos profesionales y comerciales en los pequeños negocios, bodegas, botánicas, restaurantes y casas de huéspedes—que las características de la comunidad puertorriqueña se definieron más pronunciadamente."

Varios trabajadores empleados en los años veinte por American Manufacturing Company, productores de cuerda, recordaron que los primeros negocios en el vecindario que se preocupaban por el consumidor puertorriqueño fueron las bodegas: "Había una pequeña bodega (en la calle Franklin en Brooklyn) cerca de una fábrica, que vendía almuerzos calientes a los trabajadores de la fábrica. Llevaba casi diez minutos llegar allí, pero de vez en cuando mi hermano y yo corrimos, llegábamos a la tienda y nos sentábamos a comer un plato humeante de arroz con habichuelas que nos tragábamos rápidamente para volver a Las Soguitas a tiempo." (Sánchez-Korrol) El tabaquero-periodista-editor-activista comunitario Bernardo Vega recuerda en sus memorias que estas primeras bodegas eran "sitios como los de casa." Ya para los años veinte, el sector comercial de la comunidad puertorriqueña había crecido hasta el punto de incluir 200 bodegas.

Conforme las colonias de la primera generación de inmigrantes puertorriqueños en Nueva York se convirtieron en comunidades permanentes, las bodegas crearon un espacio donde uno no sólo podía estar como en

casa, sino que de hecho estaba en casa. En lo particular, la bodega llegó a ser el sitio predilecto de la comunidad donde las identidades históricas y culturales podían expresarse y revalidarse en la vida diaria. Los bodegueros se convirtieron en figuras populares en las comunidades a las que servían—hasta se hicieron protagonistas de canciones populares—canciones a veces compuestas en el lugar mismo, frente a la bodega, en la tradición del juglar puertorriqueño. Con otros paisanos puertorriqueños, el bodeguero también tomó el liderato de la comunidad. Los bodegueros no sólo se convirtieron en una importante fuente de crédito para sus clientes, sino que también, a través de los anuncios de radio que creaban para atraer a más clientela, ayudaron a lanzar la radio en español en Nueva York. Esto, a la vez, ayudó a cristalizar el creciente sentido de comunidad en Nueva York. La bodega—abierta hasta las altas horas de la noche, siete días a la semana—y el amistoso bodeguero brindaban la oportunidad para hablar español, cambiar impresiones, hablar de política, tocar música, estar juntos, ejercitar la memoria, compartir los pensamientos. De igual manera, la bodega formaba parte de la cultura de la infancia, siendo, además de la escuela, el único sitio adonde un niño puertorriqueño podía ir solo. Para un par de generaciones, la bodega fue la fuente de varios miles de leyendas del vecindario.

Con el paso del tiempo, conforme la naturaleza de la inmigración puertorriqueña cambió, la bodega evolucionó aun más como un fenómeno social. La bodega se convirtió en una institución de la inmigración, según Joseph Montserrat, distinguido cabildero y administrador público puertorriqueño. La gran inmigración, de 1946 a 1964, que proporcionalmente fue uno de los desplazamientos humanos más grandes de este siglo, no sólo extendió los límites de las colonias puertorriqueñas en Nueva York, sino que también conllevó una expansión increíble en el número de bodegas. A mediados de los sesenta, durante la emigración más importante, había unos 6,500 bodegueros puertorriqueños en la ciudad. Personificado en las condiciones más modestas, cada uno en miniatura desempeña el papel tradicional del inmigrante—mantenía el lugar donde la gente literalmente aterrizaba al llegar, donde aprendían las reglas, donde aprendían a aguantar los cambios, donde mandaban sus cartas, donde escuchaban su elocuencia, donde en los lugares más remotos de la ciudad evitaban perderse a sí mismos.

Es precisamente esta larga historia de la bodega en Nueva York, particularmente en la forma cómo se arraigó y floreció en el este de Harlem (sea lo que sea, la historia es un florecimiento), lo que pretende recontar esta exposición de pinturas, fotografías, documentos, objetos y textos de historia oral.

Arthur Tobier
Historiador Social y
Curador Invitado



1989 Night hours at a bodega in El Barrio; neighborhood compatriots playing dominos. Contemporary photographic documentation by Pablo Delano.

1989 El turno de noche en una bodega en el Barrio; compatriotas del vecindario jugando dominó. Documentación fotográfica contemporánea por Pablo Delano.



1989 Soy Vaquero y de Bayamón. Interior de la bodega Bayamón en la calle 104 entre la Tercera Avenida y Lexington, propiedad de Esmeraldo Colón, un obrero de fábrica que pagó \$100 para comprar esta tienda en los años 50. En 1990, el edificio fue derrumbado para ser rehabilitado y a Colón le dieron otro local para mudarse. Documentación fotográfica contemporánea por Pablo Delano.

1989 Soy Vaquero y de Bayamón (I'm a Cowboy from Bayamón). Interior close-up of the Bayamón bodega on 104th Street between Third and Lexington avenues, owned by Esmeraldo Colón, a factory worker who paid \$100 in key money to buy his store in the early 1950s. In 1990, the building was torn down to be rehabilitated and Colón was given another storefront to relocate. Contemporary photographic documentation by Pablo Delano.

CHECKLIST/LISTA DE OBRAS

Paintings, photographs, documents,
oral history texts, and objects used in
the creation of the Bodega Installation
at El Museo del Barrio

1. **Justo Martí**
Bodega Hispana Borinquen, ca. 1950
(*Puerto Rican Deli*)
B/W Photograph
16 x 20 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
2. **Justo Martí**
Ana's Grocery, ca. 1950
(*La bodega de Ana*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
3. **Rafael Hernández in New York**, early
1930s
(*Rafael Hernández en Nueva York*)
B/W Photograph
3 x 5 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
4. **Colón Brothers on Arrival**, 1918.
(*Los hermanos Colón al llegar*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
5. **Liga Puertorriqueña**, 1934
(*Puerto Rican League*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
6. **Justo Martí**
*Social Gathering of Grocery Store
Owners*, mid-1950s,
(*Reunión de bodegueros*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
7. **Clemente Soto-Vélez**, *at IWO Banquet*,
1942
(*Clemente Soto-Vélez en el banquete de
la IWO*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
8. **Justo Martí**
*Puerto Rican Merchants Association
Dance*, 1958
(*Baile de la Asociación de Comerciantes
Puertorriqueños*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
9. **Justo Martí**
La Casa de Comida Y Pensamiento, ca.
1950
(*The House of Food and Thought*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
10. **Justo Martí**
*A Gathering of the Puerto Rican
Merchants Association*, 1957
(*Una reunión de la Asociación de
Comerciantes Puertorriqueños*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
11. **Street Rally, East Harlem**, ca. 1950
(*Manifestación en el este de Harlem*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
12. **Justo Martí**
Bodegueros, late 1950s
(*Grocery Store Owners*)
B/W Photograph
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
13. **Nelson Rockefeller campaigning in
The Market**, 1959
(*Nelson Rockefeller haciendo campaña
en La Marqueta*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Center for Puerto Rican
Studies, New York
14. **Jack Delano**
*Stores, Cafés, Markets and Landscapes in
Puerto Rico*, 1939, 1940
(*Tiendas, colmados, mercados y paisajes
de Puerto Rico*)
Portfolio of 14 B/W Photographs
11 x 14 in.
Collection of The Library of Congress,
Washington D.C.
15. **Edwin Rosskam**
The Ponce Massacre, 1937
(*La masacre de Ponce*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Library of Congress,
Washington D.C.
16. **La Marqueta**, ca. 1918
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of the New York Public Library
17. **Harlem Farmer's Market, East Harlem**,
1905
(*Mercado al aire libre en Harlem*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The New York Public
Library
18. **Lewis Hine**
International Labor Agency, 1910
(*Agencia Internacional del Trabajo*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The New York Public
Library
19. **Political Rally, East Harlem**, ca. 1943
(*Mitin político en El Barrio*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The New York Public
Library
20. **Street Rally, East Harlem**, early 1950s
(*Manifestación en El Barrio*)
B/W Photograph
Collection of The New York Public
Library
21. **El Barrio**, early 1950s
(*East Harlem*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Schomburg Center for
Research in Black Culture, New York
22. **Gottlieb's Café, Park Avenue**,
ca. 1920
(*El colmado de Gottlieb en Park Avenue*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
23. **La Marqueta**, ca. 1930
(*The Market*)
(2) B/W Photographs
11 x 14 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
24. **La Marqueta**, 1937
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Balch Institute,
New York

25. *Harlem Farmer's Market, East Harlem, 1935*
(*Mercado al aire libre en Harlem*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
26. *Harlem River, mid-1930s*
(*El río Harlem*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
27. *Representative Vito Marcantonio and Pedro Albizu Campos, 1936*
(*El congresista Vito Marcantonio y Pedro Albizu Campos*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
28. *Leonard Covello with the Hispanic Club at Benjamin Franklin High School, ca. 1930*
(*Leonard Covello con el Club Hispánico en la preparatoria Benjamín Franklin*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of The Balch Institute,
New York
29. *Eloy Blanco*
New York Arrival, 1955
(*Llegada a Nueva York*)
Oil on canvas
Collection of El Museo del Barrio,
New York
30. *Commercial signage, store furnishings, storefront*
(*Rótulos comerciales, mobiliario de una tienda, local comercial*)
Salvaged Materials
Collection of El Museo del Barrio,
New York
31. *Willie Velez*
The Bodeguero
(*The Grocery Store Owner*)
B/W Photograph
36 x 60 in.
Collection of El Museo del Barrio,
New York
32. *Dinner at El Bobío, ca. 1926*
(*Cena en El Bobío*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Collection of El Museo del Barrio,
New York
33. *Credit Accounts*
(*Cuentas de crédito*)
Paper bags and journal
Collection of Arthur Tobier, New York
34. *Pedro Villarini*
View of the City, 1985
(*Vista de la ciudad*)
Oil on canvas
40 x 30 in.
Courtesy of the artist, New York
35. *Maria Mijares*
Anís del Mono, 1984
Acrylic on canvas
28 x 42 in.
Courtesy of the artist, New York
36. *Pablo Delano*
Grocery Store life, 1990
(*La vida de la bodega*)
Portfolio of 40 B/W Photographs
Contemporary Photographic
Documentation by Pablo Delano,
New York
37. *Todd Webb*
New York Street Scene, 1946
(*En las calles de Nueva York*)
B/W Photograph
Collection of the artist/Care of Betsy
Evans, Portland, Maine
38. *Ralph Fasanello*
Marcantonio for Mayor, 1955
(*Marcantonio para alcalde*)
Oil on canvas, 80x50 in.
Courtesy of the artist
39. *Bruce Davidson*
In Front of Atena's Grocery, E. 100th St., ca. 1960
(*Enfrente de la bodega de Atena, E. 100th St.*)
B/W Photograph
11 x 14 in.
Courtesy of the artist
40. *Paco Algarín, East Harlem Grocery Store Owner, and Family, 1926-56*
(*Paco Algarín, bodeguero del este de Harlem, y familia*)
A Portfolio of 14 B/W Photographs
8 x 10 in.
Courtesy of Frank Algarín
41. *Paco Algarín's Scrapbook*
(*Libro de recuerdos de Paco Algarín*)
News clippings, letters, manuscripts
Courtesy of Frank Algarín
42. *Puerto Rico Plant Life*
(*Flora puertorriqueña*)
Photographic slide show (80 slides)
Courtesy of John Pitman Weber
43. *Julio Rodríguez, proprietor, Mi Istita Grocery Store, 1926*
(*Julio Rodríguez, propietario de la bodega Mi Istita*)
B/W Photograph
8 x 10 in.
Courtesy of Julio Rodríguez Jr.
44. *Emigración, 1955*
(*Migration*)
Document, published by the Division of
Community Education,
Commonwealth of Puerto Rico
Contemporary Photographic
Documentation by Pablo Delano,
New York
45. *Street Sign, ca. 1930*
(*Letrero*)
Graphics by Marina Gutiérrez
24 x 18 in.
Courtesy of Gerald Meyer
46. *Street Map, ca. 1930*
(*Mapa de calles*)
33 x 23 in.
Courtesy of Gerald Meyer
47. *Helen Levitt*
Child and Gumball Machine, ca. 1972
(*Niño y máquina de chicles*)
Color Photograph
14 x 9 in.
Courtesy of the artist
48. *Helen Levitt*
East Harlem, 1940
(*El este de Harlem*)
A portfolio of 6 photographs from 1940,
b&w, 11x14
Courtesy of the Artist

STAFF OF EL MUSEO DEL BARRIO

Jerri Allyn, *Catalogue Coordinator*
Walter Antepara, *Support Staff*
Karen E. Baji, *Curatorial Assistant*
Marco Brisso, *SYEP Intern*
Bill Brooks, *Curatorial Intern*
Leslie Carlson, *Membership Coordinator*
José Castillo, *Guard*
Rene Chamizo, *Artist-in-Residence*
Marcela Clavijo, *Registrar*
Verasino Cruse, *T.O.P. Student*
Marcia Donaldson, *Bookkeeper*
Claudia Ehrlich Sobral, *Education Assistant*
Nellie Escalante, *Curatorial Assistant*
Rosa Fernández, *Curatorial Intern*
Adrián García Borikongo, *Artist-in-Residence*
Monica Garcia, *Administrative Intern*
Kerley Henry, *Support Staff*
Vivian James, *Registrar Intern*
Anita Leach, *Director of Finance*
Khadine León, *Curatorial Intern*
Susana Torruella Leval, *Director and Chief Curator*
Michael Martinez, *Guard*
Noah Matalon, *Theater Manager and Technical Director*
Terrence Muldra, *SYEP Intern*
Isabel Ochoa, *Fiscal Intern*
Liza Papi, *Artist-in-Residence*
Donna Perkins, *Guard*
Miguel Ramos, *Maintenance Supervisor*
Junny Rivera, *Fiscal Intern*
José Rodríguez, *Artist-in-Residence*
Mario Ortiz Robles, *Catalogue Translator*
Luciano Rosario de Rodríguez, *Artist-in-Residence*
Roberto Román, Jr., *Public Relation/Marketing Manager*
Akira Ruiz, *Volunteer*
Federico Ruiz, *Director of Facility Operations*
Linda Salavaria, *Director of Education*
Alan Siege, *Director of Development*
Hilario Soto, *Artist-in-Residence*
Miguel Tollinchi, *Support Staff*
Marvin Tyson, *Support Staff*
Victor Vega, *Support Staff*
Ignacio Villeta, *Assistant to the Director*
Pedro Villarini, Jr., *Guard*
Gillian M. Wainwright, *Assistant Operations Manager*

BOARD OF TRUSTEES

Tony Bechara
Angela Cabrera
Emelda M. Cathcart
Patricia O'Donnell Ewers
Warren A. James
Michael Janicki, *Chairman*
Paul LeClerc
Irvine MacManus, *Secretary*
Manuel Martínez
Carmen Nelson, *Vice Chairman*
Carlos Ramírez
Jaime Rúa
Helen Salichs

EX-OFFICIO

Honorable Schuyler Chapin, *Commissioner,*
Department of Cultural Affairs,
Representative, Susan Hinkson

ADVISORY BOARD

Ricardo Alegría
Carlos Romero Barceló
David Castro-Blanco
Miriam Colón Valle
Carmen Ana Culpeper
Olga C. Duke
Margaret Fay
Terence Gallagher
Alberto Ibarguen
Raúl Juliá
Idellise Malavé
Max M. McCauslin
Josephine Nieves
Rosemary Ravinal
José E. Torres
Hector Willems, Esq.

