

Instructions for the performance of **Time**

A number of visitors are invited to participate in the piece.

The participants stand on the line, shoulder to shoulder, facing the same direction.

The meaning and functioning of the work are explained to them.

The person designated as first in line gives the start time at the minute to the next person in line.

That person receives the time, keeps it for 60 seconds and then passes it on to the next participant. And so on until it reaches the last person in line, who after 60 seconds announces the end time to the world.

All participants should stay on the line for the entire duration of the event.

The time can be announced in whatever language the participant prefers.

Instrucciones para la performance **Time**

Un grupo de personas es invitado a participar de la obra.

Los participantes se alinean, hombro con hombro, mirando en la misma dirección.

Se explica el significado y el funcionamiento de la obra.

La primera persona de la línea dice la hora, incluyendo minutos, a la persona que está a su lado en la fila.

La persona recibe la hora, se la queda por 60 segundos y se la pasa al próximo participante. Y así sucesivamente hasta llegar a la última persona de la fila, quien después de 60 segundos anuncia al mundo la hora final.

Todos los participantes deben quedarse en la fila por la duración del evento.

La hora puede anunciarse en cualquier idioma, dependiendo de lo que prefieran los participantes.

Venezuelan artist Suwon Lee made this series at major landmarks—such as El Ávila in Caracas—that have appeared in representations of the Latin American landscape throughout history. In each instance, Lee turned her back on the traditional views of the sites, countering them with images that show the current lived reality that surrounds them. *Purple Haze* was made at São Paulo's Edificio Copan, a building designed by Oscar Niemeyer and one of the most recognizable examples of modern architecture in Brazil; rather than photograph the building, Lee captured the view from it, including the layer of smog that blankets the city at dusk.

La artista venezolana Suwon Lee realizó estas obras en lugares icónicos, como El Ávila en Caracas, que han aparecido en representaciones del paisaje latinoamericano a lo largo de la historia. En cada instancia, Lee dio la espalda a las vistas tradicionales de esos sitios, contrarrestándolas con imágenes que muestran la realidad actual de esas ciudades. *Purple Haze* se tomó en el Edificio Copan de São Paulo, diseñado por Oscar Niemeyer y uno de los ejemplos más reconocibles de la arquitectura moderna brasileña; pero en lugar de fotografiar el edificio, Lee capturó la vista desde él, incluida la capa de smog que cubre la ciudad al anochecer.

In the 1830s, John Lloyd Stephens and Frederick Catherwood were the first English-speaking explorers to study the Mayan regions in what is now southern Mexico, Guatemala, and Honduras. Catherwood's detailed lithographs, published in two popular books, made the sites famous in the Western world. Argentine artist Leandro Katz began traveling to the Yucatán in 1984 to reconstruct Stephens and Catherwood's expeditions. Some of his images test the accuracy of Catherwood's depictions and reveal their romanticism. In others, he recreates Catherwood's vantage point, and includes his own hand holding the book that is his source material. These images thus feature two representational moments separated by more than a century. And while Katz maintains that "the European eye coins the culture in its own terms," he also acknowledges "my own manipulation of reality."

En la década de 1830, John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood fueron los primeros exploradores angloparlantes que estudiaron la región Maya que hoy ocupa el sur de México, Guatemala y Honduras. Las detalladas litografías de Catherwood, publicadas en dos libros célebres en su época, hicieron que estos sitios fueran ampliamente conocidos en el mundo occidental. En 1984, el artista argentino Leandro Katz comenzó a viajar a Yucatán para reconstruir las expediciones de Stephens y Catherwood. Algunas de las imágenes que realizó en esos viajes ponen a prueba la precisión de las representaciones de Catherwood y revelan su romanticismo. Otras, recrean con exactitud los puntos de vista de Catherwood e incluyen la mano del artista sosteniendo el libro que usó de referencia. Así, estas imágenes presentan dos momentos en la historia de la representación de estos sitios, separados por más de un siglo. Y mientras Katz sostiene que "el ojo europeo acuña la cultura en sus propios términos", también reconoce "mi propia manipulación de la realidad".

Perna was part of a generation of Venezuelan artists who departed from geometric and kinetic abstraction, turning instead to more autobiographical and intimate subject matter, and often involving friends, students, lovers, and collaborators in their work. This enigmatic assemblage, made from garden shears attached to a kickstand, incorporates emotion—perhaps an elegy—with the addition of a single rose. It was a gift to a friend, the artist Claudio Tagliafico.

Perna formaba parte de una generación de artistas venezolanos que se alejaron de la abstracción geométrica y cinética, orientándose en cambio hacia temas más autobiográficos e íntimos, muchas veces involucrando en sus obras a amigos, estudiantes, amantes y colaboradores. Este enigmático ensamblaje, compuesto por un par de tijeras de jardín sostenidas por un atril, incorpora, a través de la presencia de la rosa, la emoción—tal vez la elegía. Originalmente, el artista regaló esta obra a su amigo, el artista Claudio Tagliafico.

For this work, Restrepo, a pioneer of Latin American video art, reconstructed the German naturalist and explorer Alexander von Humboldt's 1801 journey through the northern Andes. Restrepo's video-sculpture shows footage of his own ascent, by foot, of the mythical Quindío Pass, known for its technical climbing difficulty and its strategic importance in the region's political history. Each step of Restrepo's pyramid corresponds to an altitude, from 2,600 to 11,500 feet, leading up to the summit. By reconstructing Humboldt's path, the artist confronts the notion of "discovery" that historically defined representations of the American landscape, adding, in his words, "another layer in the back-and-forth of interpretations and subjectivities around the representation of place."

Para esta obra, Restrepo, un pionero del videoarte latinoamericano, reconstruyó el viaje realizado por el naturalista y explorador alemán Alexander von Humboldt en 1801 por los Andes septentrionales. La videoescultura muestra imágenes del ascenso del artista, a pie, atravesando el mítico Paso del Quindío, conocido por su dificultad técnica y su importancia estratégica en la historia política de la región. Cada escalón de la pirámide de Restrepo corresponde a una altitud, de 800 a 3.500 metros, hasta la cumbre. Al reconstruir el camino de Humboldt, el artista quiere confrontar la noción de "descubrimiento" que ha definido históricamente las representaciones del paisaje americano, agregando, en sus palabras, "una capa adicional en el juego de interpretaciones y subjetividades sobre la representación del lugar".

Traveling and researching scientific expeditions in Peru, Mantilla and Chaves came across the book *Los secretos de la Amazonía: Manual de supervivencia en la selva* (Secrets of the Amazon: Survival manual for the jungle). This text was published in 1981 as an account of life in what the author, César Huamán Ramírez, calls “semi-civilized” places. Using a slide projector—a pointedly outdated technological device—Mantilla and Chaves reproduce the book’s claims about life in the Amazon alongside details of grainy, black-and-white photographs of the region. Rather than present the stereotypical colorful images of the region’s natural abundance, the artists render the Amazon as “a kind of anti-landscape”—a series of grayish, bookish, pointillist images devoid of romanticism.

Viajando e investigando las expediciones científicas en Perú, Mantilla y Chaves encontraron el libro *Los secretos de la Amazonía: Manual de supervivencia en la selva*. Este texto, publicado en 1981, describe la vida cotidiana en lo que el autor, César Huamán Ramírez, llama “lugares semi-civilizados.” Usando un proyector de diapositivas—un aparato elegido por su evidente anacronismo—Mantilla y Chaves reproducen las afirmaciones del libro sobre la vida en la Amazonía junto con detalles de fotografías en blanco y negro tomadas en la zona. En lugar de presentar las imágenes coloridas y estereotipadas de la abundancia natural de la región, los artistas representan la Amazonía como “una especie de antipaisaje,” una serie de imágenes grisáceas, librescas y puntillistas desprovistas de todo romanticismo.

In the 1830s, John Lloyd Stephens and Frederick Catherwood were the first English-speaking explorers to study the Mayan regions in what is now southern Mexico, Guatemala, and Honduras. Catherwood's detailed lithographs, published in two popular books, made the sites famous in the Western world. Argentine artist Leandro Katz began traveling to the Yucatán in 1984 to reconstruct Stephens and Catherwood's expeditions. Some of his images test the accuracy of Catherwood's depictions and reveal their romanticism. In others, he recreates Catherwood's vantage point, and includes his own hand holding the book that is his source material. These images thus feature two representational moments separated by more than a century. And while Katz maintains that "the European eye coins the culture in its own terms," he also acknowledges "my own manipulation of reality."

En la década de 1830, John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood fueron los primeros exploradores angloparlantes que estudiaron la región Maya que hoy ocupa el sur de México, Guatemala y Honduras. Las detalladas litografías de Catherwood, publicadas en dos libros célebres en su época, hicieron que estos sitios fueran ampliamente conocidos en el mundo occidental. En 1984, el artista argentino Leandro Katz comenzó a viajar a Yucatán para reconstruir las expediciones de Stephens y Catherwood. Algunas de las imágenes que realizó en esos viajes ponen a prueba la precisión de las representaciones de Catherwood y revelan su romanticismo. Otras, recrean con exactitud los puntos de vista de Catherwood e incluyen la mano del artista sosteniendo el libro que usó de referencia. Así, estas imágenes presentan dos momentos en la historia de la representación de estos sitios, separados por más de un siglo. Y mientras Katz sostiene que "el ojo europeo acuña la cultura en sus propios términos", también reconoce "mi propia manipulación de la realidad".

São Paulo-based photographer Mauro Restiffe traveled to Brasília, a capital famous for its modernist urban plan, for the first time in 2003. His arrival in the city coincided with the inauguration of President Luiz Inácio Lula da Silva, whose first term in office would dramatically alter Brazilian politics. These two photographs capture the celebrations, contrasting the iconic geometry of the city's architecture with the spontaneous energy of the crowds. The pair of images might also be read as a "before" and "after," juxtaposing Brazil's historical past, exemplified by the nation's motto, "order and progress," with a disruptive moment of promise that transforms the imposing, rational landscape with the excess of new dreams.

El fotógrafo paulista Mauro Restiffe viajó por primera vez a Brasilia, la ciudad capital célebre por su plan urbanístico modernista, en 2003. Su llegada coincidió con la investidura presidencial del presidente Luiz Inácio Lula da Silva, cuyo primer mandato alteraría dramáticamente la política brasileña. Estas dos fotografías capturan las celebraciones, contrastando la icónica geometría de la ciudad con la energía espontánea de las multitudes. Las imágenes podrían, también, leerse como un "antes" y un "después", al yuxtaponer el pasado histórico de Brasil—ejemplificado por el lema de la nación, "orden y progreso"—con un momento disruptivo de promesa capaz de transformar el imponente paisaje racional a través del exceso de nuevos sueños.

While conducting research at Harvard University's Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Porrás-Kim came across a collection of ancient objects from the Sacred Cenote of Chichén Itzá, a Maya site in the Yucatán peninsula. For the Maya, the cenote (a sinkhole that exposes underground water) was a portal to the spiritual world and a place to leave offerings to Chaac, the rain god. Porrás-Kim's drawings inventory the textile offerings in the Peabody's collection. Removed from their original context, and kept dry in accordance with the museum's policies, these objects, she writes, are "just dust particles being held together through conservation methods." In a letter to the Peabody's director, the artist suggests possibilities for creatively restoring their original function, noting, "Their owner, the rain, is still around."

Mientras hacía investigación en el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard, Porrás-Kim se detuvo en una colección de objetos antiguos del Cenote Sagrado de Chichén Itzá, un sitio maya ubicado en la península de Yucatán. Para los mayas, los cenotes (pozos que conectan con agua subterránea) eran portales al mundo espiritual y lugares para dejar ofrendas a Chaac, el dios de la lluvia. Los dibujos de Porrás-Kim hacen un inventario de las ofrendas textiles que se encuentran en la colección del Peabody. Retirados de su contexto original y mantenidos secos de acuerdo con las normas del museo, hoy estos objetos, escribe la artista, son "solo partículas de polvo que se mantienen unidas gracias a los métodos de conservación". En una carta al director de Peabody, la artista sugiere alternativas para restaurar creativamente su función original y señala: "Su dueña, la lluvia, todavía está presente".

Terra Nova is the name of the map, published in 1541 in Europe, that serves as the ground for this painting. It reflects some of the geographical knowledge gathered in the half-century following Christopher Columbus's arrival in "Spagnolia"—another name for Hispaniola, the island that is home to Báez's birthplace, the Dominican Republic. For Báez, maps are historical documents of power, a "projection of desires" by those who drew them. Over this map, the artist has painted a creature based on the Dominican myth of the Ciguapa, a beautiful and elusive female being. Poised atop the map, a supposedly rational representation, the Ciguapa's sensual form embodies the European conquistadors' fears and desires toward cultures unknown to them. It also encodes the syncretic, or hybrid, spiritual beliefs of the Black Atlantic, a term for cultures that share roots in the transatlantic slave trade.

Terra Nova es el nombre de un mapa, publicado en Europa en 1541, que sirve de base para esta pintura. El mapa refleja los conocimientos geográficos recopilados medio siglo después de la llegada de Cristóbal Colón a "Spagnolia"—otro nombre de Hispaniola, la isla donde se encuentra el lugar de nacimiento de la artista, la República Dominicana. Para Báez, los mapas son documentos históricos del poder, una "proyección de deseos" de quienes los realizaron. Sobre este mapa, la artista pintó una criatura basada en el mito dominicano de la ciguapa, una voluptuosa y escurridiza entidad femenina. Yuxtapuesta al esquema racional del mapa, la forma sensual de la ciguapa encarna los miedos y deseos de los conquistadores europeos respecto a culturas desconocidas. Además, la imagen es un ejemplo de las creencias espirituales sincréticas o híbridas del Atlántico Negro, un término que denomina las culturas que comparten raíces en la trata transatlántica de esclavos.

Traveling and researching scientific expeditions in Peru, Mantilla and Chaves came across the book *Los secretos de la Amazonía: Manual de supervivencia en la selva* (Secrets of the Amazon: Survival manual for the jungle). This text was published in 1981 as an account of life in what the author, César Huamán Ramírez, calls "semi-civilized" places. Using a slide projector—a pointedly outdated technological device—Mantilla and Chaves reproduce the book's claims about life in the Amazon alongside details of grainy, black-and-white photographs of the region. Rather than present the stereotypical colorful images of the region's natural abundance, the artists render the Amazon as "a kind of anti-landscape"—a series of grayish, bookish, pointillist images devoid of romanticism.

Viajando e investigando las expediciones científicas en Perú, Mantilla y Chaves encontraron el libro *Los secretos de la Amazonía: Manual de supervivencia en la selva*. Este texto, publicado en 1981, describe la vida cotidiana en lo que el autor, César Huamán Ramírez, llama "lugares semi-civilizados". Usando un proyector de diapositivas—un aparato elegido por su evidente anacronismo—Mantilla y Chaves reproducen las afirmaciones del libro sobre la vida en la Amazonía junto con detalles de fotografías en blanco y negro tomadas en la zona. En lugar de presentar las imágenes coloridas y estereotipadas de la abundancia natural de la región, los artistas representan la Amazonía como "una especie de antipaisaje", una serie de imágenes grisáceas, librescas y puntillistas desprovistas de todo romanticismo.

In 1960 and 1965, the French artist Daniel Buren was commissioned to make murals for the Grapetree Bay Hotel on the Caribbean island of Saint Croix—his first site-specific works. Into these paintings and mosaics Buren incorporated pebbles, glass, and ceramics, as well as the vertical stripes for which he would become known upon returning to France.

Mexican artist Mario García Torres spent years researching this forgotten chapter in art history. Postcards, brochures, cocktail stirrers, and a promotional calypso record document Grapetree Bay's heyday and the development of the tourism industry in the Caribbean. But a news clipping from 1973 suggests the social toll of tourism, announcing that the hotel had closed due to "violence linked to racial resentment." When García Torres traveled to Saint Croix in search of Buren's murals, he found the Grapetree Bay Hotel in a state of ruin, having been battered by Hurricane Hugo in 1989.

En 1960 y 1965, el artista francés Daniel Buren realizó una serie de murales en el hotel Grapetree Bay, en la isla caribeña de Saint Croix. En estas, sus primeras obras in situ, Buren incorporó piedras, vidrios y cerámicas, así como las líneas verticales por las que sería conocido al regresar a Francia.

Durante años, el artista mexicano Mario García Torres se dedicó a investigar este capítulo olvidado de la historia del arte. Postales, brochures, palitos de cócteles y un disco promocional de calipso documentan el apogeo del hotel Grapetree Bay y el desarrollo de la industria del turismo caribeña. Pero un recorte de prensa de 1973 pone en evidencia el costo social del turismo, anunciando el cierre del hotel debido a la "violencia relacionada con el resentimiento racial." Cuando García Torres llegó finalmente a Saint Croix, encontró el Grapetree Bay en ruinas, azotado por el huracán Hugo en 1989.

This video examines a vessel from the pre-Hispanic Chancay civilization, which developed on the central coast of modern-day Peru. Due to an irregularity in the firing process—in which clay is heated to a high temperature and becomes ceramic—this object was born "deformed." It is now part of the collection of the Amano Pre-Columbian Textile Museum in Lima, which was founded in 1964 by Yoshitaro Amano, a Japanese-Peruvian businessman. A "failed" object made within a cultural tradition that has been devalued by art history, this urn has nonetheless survived. The artist treats it as a precious antique, highlighting its shape and asserting its place in what he calls a "counter-archaeological or counter-modern" collective heritage.

Este video examina una vasija de la civilización prehispánica Chancay, que tuvo lugar en la costa central del actual Perú. Debido a una irregularidad en el proceso de cocción—en el que la arcilla se calienta a altas temperaturas y se convierte en cerámica—, este objeto nació "deformado". Actualmente forma parte de la colección del Museo Textil Precolombino Amano en la ciudad de Lima, fundado por el empresario peruano-japonés Yoshitaro Amano, en 1964. Justamente porque se trata de un objeto "fallido" realizado en el marco de una tradición cultural devaluada por la historia del arte, el artista lo trata aquí como una antigüedad preciosa, destacando su forma y afirmando su lugar en lo que él define como un patrimonio colectivo "contraarqueológico o contramoderno".

“In *Looting*, my mouth acts as a metaphor for my land,” Galindo said. For this performance, she had eight fillings, made of pure Guatemalan gold, inserted into her molars by a dentist. She then traveled to Germany, where the fillings were extracted. All that remains is the gold: imprints of her mouth that resemble tiny sculptures from an imaginary archaeological museum. *Looting* enacts the violence of extractive economies, like mining, as well as the violence by which many artifacts have historically entered museum collections.

“En *Looting (Saqueo)* hago una metáfora de mi boca con mi tierra”, señala Galindo. En la performance que dió origen a esta escultura, un dentista colocó ocho incrustaciones de oro puro guatemalteco en las muelas de la artista. Luego Galindo viajó a Alemania, donde se le extrajeron las incrustaciones. Todo lo que queda es el oro: huellas de su boca que funcionan como pequeñas esculturas de un museo arqueológico imaginario. La obra *Looting (Saqueo)* representa la violencia de las economías extractivas, como la minería, así como la violencia a través de la cual, históricamente, muchos artefactos han ingresado a las colecciones de museos.

This is a replica of the MONIAC, a hydraulic proto-computer that economist Bill Phillips created in 1949 while studying at the London School of Economics. Adjustable pipes and containers direct flows of water that illustrate the flows of capital in and out of a national economy. (A *Fortune* magazine article from 1952, displayed nearby, explains how the machine works.)

In the early 1950s, the Central Bank of Guatemala purchased a MONIAC to study economic dependency as it undertook a reform program meant to loosen the United States’ monopoly on banana exports, Guatemala’s most profitable industry. But in 1954, a US-backed coup d’état overthrew the Guatemalan government, and the MONIAC disappeared. Stevenson reconstructed the eccentric machine through extensive research on its whereabouts—comparing it to “the fountain of prosperity”—and the hopes placed in it.

Esta es una réplica de la MONIAC, una protocomputadora hidráulica que el economista Bill Phillips creó en 1949 mientras estudiaba en la London School of Economics. Las tuberías y contenedores dirigen flujos de agua que ilustran flujos de capital dentro y fuera de una economía nacional. (Un artículo de la revista *Fortune* de 1952, que se muestra al costado de la obra, explica cómo funcionaba la máquina).

A principios de la década de 1950, el Banco Central de Guatemala compró una MONIAC, mientras creaba un programa de reformas para disolver el monopolio estadounidense sobre las exportaciones de banana, la industria más rentable del país. Pero en 1954, un golpe apoyado por los Estados Unidos derrocó al gobierno guatemalteco y la MONIAC desapareció. A partir de una rigurosa investigación de su funcionamiento y de su paradero actual, Stevenson logró reconstruir la excéntrica máquina, interesado por su funcionamiento como una suerte de promesa y “fuente de prosperidad”.

The myths and histories of Indigenous and Afro-Cuban cultures inform the work of José Bedia, a practitioner of the religion Palo Monte. *Kalunga* is the Bantu-Cuban concept of the watery threshold between the worlds of the living and the dead. During the transatlantic slave trade, *kalunga* became associated with the Atlantic Ocean, the site of the Middle Passage, of survival and death. At the top of this canvas, two sirens pull a ship into the muddy sea. At bottom, the skull of an ancestor is crowned with the name Mamá Kalunga, who is the goddess of fertility, Mother of the Water, patron saint of the port of Havana, and the Virgin of Regla. An inscription, in a mix of Spanish and Kikongo, offers the boat to her.

Los mitos e historias de las culturas indígenas y afrocubanas son fundamentales en las obras de José Bedia, un artista que practica la religión Palo Monte. *Kalunga* es un concepto bantú-cubano que refiere al umbral acuoso entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Durante la trata transatlántica de esclavos, *kalunga* se asoció con el Océano Atlántico, el sitio del Middle Passage, de supervivencia y muerte. En la parte superior de esta tela, dos sirenas tiran de un barco hacia el mar fangoso. En la parte inferior, la calavera de un antepasado aparece coronada con el nombre de Mamá Kalunga, diosa de la fertilidad, Madre del Agua, patrona del puerto de La Habana, y Virgen de la Regla. Una inscripción, en una mezcla de español y kikongo, le presenta el barco como ofrenda.

Cesarco made this video of his father, who was a doctor, shortly after the latter was diagnosed with cancer. The camera lingers on him, posed in his office as if for a still photograph, with a melancholy that suggests final contact or farewell. “The work documents both a constructed and an anticipated memory,” the artist said. In fact, the video shows his filmic portrait projected in the same space in which it was made, now empty.

Cesarco realizó este retrato de su padre, que era médico, poco tiempo después de que le diagnosticaran cáncer. La cámara se detiene en él, posando quieto en su consultorio como para una fotografía fija, con una melancolía que sugiere un contacto final o una despedida. “La obra documenta tanto una memoria construida como una anticipada”, señaló el artista. De hecho, el vídeo muestra el retrato fílmico proyectado en el mismo espacio en el que fue realizado, ahora vacío.

In 1992, Mexican artist Laura Anderson Barbata traveled to the upper Orinoco region of the Amazon, where she offered papermaking workshops in exchange for training in other skills. While there, she and the Yanomami artist Sheroanawë Hakihiwë established the Yanomami Owë Mamotima (Yanomami Paper Project). Together they published the book *Shapono*, which tells the story of building a communal house. Barbata's photographs documenting her earliest visits to the region include a "self-portrait" in which her body has been replaced by a canoe, held by the person who taught her how to build it.

The Yanomami storytelling tradition is oral rather than written. Hakihiwë, a master papermaker, makes some drawings using Yanomami symbols, reflecting his community's cosmic and material worldview, as well as its graphic traditions of body painting and basketmaking. "Sheroanawë's drawings are not symbolic representations nor metaphors," Barbata says. "They are maps of a complex ancestral cosmovision." In other drawings, Hakihiwë's imagery is based on direct observation of his environment.

En 1992, la artista mexicana Laura Anderson Barbata viajó al Alto Orinoco, en la Amazonía venezolana, donde ofreció talleres de papel artesanal a cambio de otros conocimientos. Mientras estuvo allí, ella y el artista yanomami Sheroanawë Hakihiwë crearon el Yanomami Owë Mamotima (Proyecto de papel yanomami). Y juntos publicaron el libro *Shapono*, que cuenta la historia de la construcción de una casa comunal. Las fotografías de Barbata, también expuestas aquí, documentan sus primeras visitas a la región, e incluyen un "autorretrato" en el que su cuerpo fue reemplazado por una canoa, sostenida por la persona que le enseñó a construirla.

La tradición narrativa de los yanomami es oral, no escrita. Hakihiwë, un maestro papelero, hace dibujos utilizando símbolos que reflejan la cosmovisión de su comunidad, así como sus tradiciones de pintura corporal y cestería. "Los dibujos de Sheroanawë no son representaciones simbólicas ni metáforas," dice Barbata. "Son mapas de una cosmovisión ancestral compleja." En otros dibujos aquí exhibidos, Hakihiwë desarrolló una imaginería basada en la observación directa de su contexto.

The myths and histories of Indigenous and Afro-Cuban cultures inform the work of José Bedia, a practitioner of the religion Palo Monte. *Kalunga* is the Bantu-Cuban concept of the watery threshold between the worlds of the living and the dead. During the transatlantic slave trade, *kalunga* became associated with the Atlantic Ocean, the site of the Middle Passage, of survival and death. At the top of this canvas, two sirens pull a ship into the muddy sea. At bottom, the skull of an ancestor is crowned with the name Mamá Kalunga, who is the goddess of fertility, Mother of the Water, patron saint of the port of Havana, and the Virgin of Regla. An inscription, in a mix of Spanish and Kikongo, offers the boat to her.

Los mitos e historias de las culturas indígenas y afrocubanas son fundamentales en las obras de José Bedia, un artista que practica la religión Palo Monte. *Kalunga* es un concepto bantú-cubano que refiere al umbral acuoso entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Durante la trata transatlántica de esclavos, *kalunga* se asoció con el Océano Atlántico, el sitio del Middle Passage, de supervivencia y muerte. En la parte superior de esta tela, dos sirenas tiran de un barco hacia el mar fangoso. En la parte inferior, la calavera de un antepasado aparece coronada con el nombre de Mamá Kalunga, diosa de la fertilidad, Madre del Agua, patrona del puerto de La Habana, y Virgen de la Regla. Una inscripción, en una mezcla de español y kikongo, le presenta el barco como ofrenda.

Part of a generation of artists who expanded the principles of Brazilian Constructive art, Meireles often plays with geometry in his work. He structured this grid using a mathematical principle of growth known as “cascading bifurcations.” But his simple forms (here, and in the center of the room) suggest other, more local references. This “mesh” originated from the artist’s collaboration with fishermen who created nets from cotton thread. Made during Brazil’s military dictatorship, this work might be understood in terms of the tensions between freedom and imprisonment. The title evokes the openings or spaces of freedom that may remain available even within apparently unyielding structures.

Parte de una generación de artistas que expandieron los principios del arte constructivo brasileño, en su trabajo Meireles juega con la geometría. Concibió esta cuadrícula utilizando un principio matemático conocido como “bifurcaciones en cascada”. Pero sus formas simples (aquí, y en la escultura ubicada en el centro de la sala) sugieren referencias más locales. Esta “malla” se originó a partir de la colaboración del artista con pescadores que crean sus mallas con hilos de algodón. Realizada durante la dictadura militar de Brasil, esta obra ha sido interpretada también en relación a las tensiones entre libertad y opresión. El título evoca las aberturas o espacios de libertad que pueden existir incluso dentro de estructuras aparentemente inflexibles.

Las Nietas de Nonó—sisters mulowayi and mapenzi nonó—live in Barrio San Antón, a half-rural, half-industrial neighborhood in Carolina, Puerto Rico. *FOODTOPIA* documents an experiment the sisters conducted during the COVID-19 pandemic, in which they survived exclusively on hunting and gathering near their home. They wander through abandoned industrial buildings and streams filled with plant life and debris, forage wild fruits, hunt an invasive species of iguana, and cook a meal with their gathered food. Las Nietas’ “foodtopia” starts in a dystopian present but looks to a future of ecological sustenance achieved by recovering the ancestral practices of Afro-descendant peoples in the Caribbean.

Las Nietas de Nonó, las hermanas mulowayi y mapenzi nonó, viven en el Barrio San Antón, una zona parte rural, parte industrial en Carolina, Puerto Rico. *FOODTOPIA* documenta un experimento que las hermanas realizaron durante la pandemia de COVID-19, en el cual sobrevivieron exclusivamente de la caza y la recolección en los alrededores de su casa. Explorando la zona, entre edificios industriales abandonados y arroyos llenos de vida vegetal y escombros, las artistas recogen frutas silvestres, cazan una especie invasora de iguana, y cocinan con los alimentos recolectados. La “foodtopía” de Las Nietas emerge de un presente distópico pero mira hacia un futuro de sustentabilidad ecológica logrado a través de la recuperación de prácticas ancestrales de los pueblos afrodescendientes del Caribe.

Since 2013, Ramírez-Figueroa has conducted séances to contact and channel the songs of extinct birds. During these sessions—which are based on the practice of Allan Kardec, a nineteenth-century medium whose techniques became popular in Cuba, Haiti, Brazil, and elsewhere—Ramírez-Figueroa gathers people to perform ritual cleansings and prayers, call on spirits, and sing like birds that once lived in the area (in this case, in Antigua, Guatemala). Exercises in collective imagination, these events open the possibility of communicating with other species and other times.

Desde el año 2013 hasta la fecha, Ramírez-Figueroa ha realizado varias sesiones de espiritismo para canalizar cantos de aves extintas. Durante estas performances—inspiradas en las prácticas de Allan Kardec, un médium del siglo XIX cuyas técnicas circularon en Cuba, Haití, Brasil y otros países—Ramírez-Figueroa reúne a un grupo de personas para realizar rituales, rezar, invocar espíritus y cantar como pájaros que alguna vez habitaron la zona (en este caso, en Antigua, Guatemala). Estos eventos son ejercicios de imaginación colectiva que abren la posibilidad de conectar con otras especies y otros tiempos.