

ESTHER MAHLANGU | Sudáfrica, 1935

*Vivienda ndebele*, 2014

*Ndebele Dwelling*

Acrílico sobre lienzo, 60,96 × 60,96 cm  
Acrylic on canvas

Esther Mahlangu es reconocida por trasladar al campo de la pintura contemporánea los patrones geométricos de la tradición mural Ndebele, contribuyendo de manera decisiva a la preservación y circulación de conocimientos transmitidos históricamente entre generaciones de mujeres. Su trabajo afirma la pintura como lenguaje cultural, pedagógico e identitario, capaz de circular entre contextos domésticos, comunitarios e institucionales.

Derivada de la pintura mural tradicional aplicada originalmente a las fachadas de las viviendas, esta obra representa una aldea organizada en forma circular. Esta configuración espacial, asociada a la vida colectiva, la protección y la continuidad cíclica del tiempo, está presente en los territorios históricos del pueblo Ndebele en Sudáfrica y Zimbabue. La vivienda, núcleo arquitectónico y simbólico de la cultura ndebele, aparece enmarcada por un sistema ornamental geométrico que subraya la relación entre arquitectura, memoria y transmisión cultural.

Esther Mahlangu is recognized for bringing the geometric patterns of the Ndebele mural tradition into the field of contemporary painting, contributing decisively to the preservation and dissemination of knowledge historically transmitted across generations of women. Her work affirms painting as a cultural, pedagogical, and identity-based language capable of circulating between domestic, communal, and institutional contexts.

Derived from traditional mural painting originally applied to house façades, this work depicts a village organized in a circular formation. This spatial configuration—associated with collective life, protection, and cyclical continuity—appears in the historical territories of the Ndebele people in South Africa and Zimbabwe. The dwelling, as the architectural and symbolic core of Ndebele culture, is framed by a geometric ornamental system that underscores the relationship between architecture, memory, and cultural transmission.

ESTHER MAHLANGU | Sudáfrica, 1935

*Patrones ndebele*, 2007

*Ndebele Patterns*

Acrílico sobre lienzo, 64,01 × 83,99 cm  
Acrylic on canvas

Esther Mahlangu es reconocida por trasladar al campo de la pintura contemporánea los patrones geométricos de la tradición mural Ndebele, contribuyendo de manera decisiva a la preservación y circulación de conocimientos transmitidos históricamente entre generaciones de mujeres. Su trabajo afirma la pintura como lenguaje cultural, pedagógico e identitario, capaz de circular entre contextos domésticos, comunitarios e institucionales.

Derivada de la pintura mural tradicional aplicada originalmente a las fachadas de las viviendas, esta obra presenta una composición estructurada a partir de módulos triangulares y bandas cromáticas horizontales. La repetición rítmica y la organización simétrica remiten a los sistemas ornamentales característicos de la arquitectura ndebele. Aquí, la geometría no opera como abstracción desvinculada de su origen cultural, sino como sistema visual codificado dentro de una práctica histórica específica.

Esther Mahlangu is recognized for bringing the geometric patterns of Ndebele mural painting into the field of contemporary art, contributing decisively to the preservation and circulation of knowledge historically transmitted across generations of women. Her work affirms painting as a cultural, pedagogical, and identity-based language capable of spanning domestic, communal, and institutional contexts.

Derived from traditional Ndebele mural painting originally applied to house façades, this work presents a composition structured through triangular modules and horizontal chromatic bands. The rhythmic repetition and symmetrical organization refer directly to the ornamental systems characteristic of Ndebele architecture. Here, geometry does not function as abstraction detached from its origins, but as a codified visual system embedded within a specific cultural practice.

MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS | Cuba, 1959

*Encontrando el equilibrio*, 2015

*Finding Balance*

28 fotografías Polaroids, 50,8 × 60,96 cm c/u  
28 Polaroid photographs

María Magdalena Campos-Pons desarrolla una práctica que articula fotografía, instalación y performance para investigar la diáspora africana, la memoria de la esclavitud y la experiencia femenina desde una perspectiva autobiográfica. Su obra entiende el cuerpo como archivo vivo donde convergen desplazamientos históricos, herencias culturales y espiritualidades múltiples.

En *Encontrando el equilibrio* (2015), la artista construye un autorretrato de carácter ceremonial organizado en una estructura modular. La composición integra referencias a su ascendencia afro-cubana y a la herencia china presente en su historia familiar, vinculada a la inmigración asiática en Cuba durante el siglo XIX. Elementos como las jaulas, las estructuras ornamentales y los colores intensos articulan tensiones entre contención y libertad, desplazamiento y pertenencia. La obra activa el equilibrio como noción simbólica: un estado inestable donde memorias transatlánticas y genealogías cruzadas coexisten en el cuerpo.

María Magdalena Campos-Pons works across photography, installation, and performance to investigate the African diaspora, the memory of slavery, and female experience through autobiographical narratives. Her practice understands the body as a living archive in which historical displacement, cultural inheritance, and layered spiritualities converge.

In *Finding Balance* (2015), the artist constructs a ceremonial self-portrait structured through a modular composition. The work incorporates references to both her Afro-Cuban heritage and the Chinese ancestry present in her family history, linked to nineteenth-century Asian migration to Cuba. Elements such as cages, ornamental frameworks, and saturated colors articulate tensions between containment and freedom, displacement and belonging. Balance emerges as a symbolic condition—an unstable state in which transatlantic memories and intersecting genealogies coexist within the body.

MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS | Cuba, 1959

*Por encima de todo*, 1997

*Above All Things*

Fotografías Polaroid, 152,4 × 60,96 cm (conjunto)  
Polaroid photographs

María Magdalena Campos-Pons desarrolla una práctica que articula fotografía, instalación y performance para investigar la diáspora africana, la memoria de la esclavitud y la experiencia femenina desde una perspectiva autobiográfica. Su trabajo entiende el cuerpo como un archivo vivo donde convergen historia, espiritualidad y desplazamientos transatlánticos.

En *Por encima de todo* (1997), la artista construye un autorretrato fragmentado en tres secciones verticales. Vestida de blanco y sosteniendo un recipiente con caracoles —elementos asociados a sistemas espirituales afrocaribeños—, la figura se presenta en una postura frontal y contenida. La segmentación del cuerpo interrumpe la continuidad visual, subrayando la condición histórica de fragmentación impuesta a los sujetos diaspóricos. Al mismo tiempo, la verticalidad y la quietud ceremonial refuerzan una presencia afirmativa. El título sugiere elevación y trascendencia, activando la imagen como gesto de resistencia simbólica y continuidad espiritual.

María Magdalena Campos-Pons works across photography, installation, and performance to investigate the African diaspora, the memory of slavery, and female experience through autobiographical narratives. Her practice understands the body as a living archive in which history, spirituality, and transatlantic displacement converge.

In *Above All Things* (1997), the artist constructs a vertically segmented self-portrait composed of three sections. Dressed in white and holding a basin filled with shells—elements associated with Afro-Caribbean spiritual systems—the figure appears frontal and ceremonially composed. The fragmentation interrupts bodily continuity, underscoring the historical condition of rupture imposed upon diasporic subjects. At the same time, the vertical structure and stillness reinforce an assertive presence. The title suggests elevation and transcendence, activating the image as a gesture of symbolic resilience and spiritual continuity.

**BUHLEBEZWE SIWANI** | Sudáfrica, 1987

*Batsho bancama [Y se rindieron]*, 2017

*Batsho bancama [And they gave up]*

Jabón verde, resina, esmalte, acero y pétalos de rosa, Dimensiones variables  
Green soap, resin, enamel, steel, and rose petals

Buhlebezwe Siwani desarrolla una práctica interdisciplinaria que articula performance, escultura, instalación y video para investigar la espiritualidad ancestral y los rituales Xhosa, así como los efectos persistentes del colonialismo sobre los sistemas de conocimiento africanos. Su trabajo parte con frecuencia de procesos personales de iniciación espiritual (*ukuthwasa*), entendidos como experiencia, transmisión y curación.

*Batsho bancama* (2017) incorpora jabón verde —material asociado a la limpieza doméstica en contextos populares sudafricanos— junto con acero, resina y pétalos de rosa. La instalación incluye un molde corporal de la artista rodeado de recipientes de baño metálicos, además de versiones en jabón de estos mismos objetos. La obra remite a experiencias de exposición y vulnerabilidad vinculadas al cuerpo femenino negro, activando tensiones entre purificación, disciplina y memoria.

La palabra «geza» aparece en la pieza. En isiZulu significa «lava» o «bañarse», mientras que en isiXhosa puede aludir a un comportamiento travieso o irreverente. La ambivalencia lingüística introduce capas de sentido relacionadas con limpieza, corrección y control social.

Buhlebezwe Siwani develops an interdisciplinary practice combining performance, sculpture, installation, and video to investigate ancestral spirituality and Xhosa ritual practices, as well as the enduring effects of colonialism on African knowledge systems. Her work often emerges from personal processes of spiritual initiation (*ukuthwasa*), understood as experience, transmission, and healing.

*Batsho bancama* (2017) incorporates green soap—a material associated with domestic cleansing in working-class South African contexts—alongside steel, resin, and rose petals. The installation features a cast of the artist's body surrounded by metal bathing bowls, as well as soap casts of these same objects. The work evokes exposure and vulnerability linked to the Black female body, activating tensions between purification, discipline, and memory.

The word "geza" appears in the piece. In isiZulu it means "to wash" or "to bathe," while in isiXhosa it can refer to mischievous or irreverent behavior. This linguistic ambivalence introduces layered meanings related to cleansing, correction, and social control.

**TURIYA MAGADLELA** | Sudáfrica, 1978

*Igazi lomfazi ontsundu [La sangre de la mujer negra]*, 2016-2017

*Igazi lomfazi ontsundu [Blood of the Black Woman]*

Medias sobre lienzo, tríptico, 119,98 × 359,99 cm (conjunto)  
Pantyhose over canvas, triptych

Turiya Magadlela trabaja con materiales asociados al cuerpo femenino para abordar raza, género y trabajo doméstico en la Sudáfrica contemporánea. Desde comienzos de la década de 2010, desarrolla una investigación centrada en el uso de medias de nylon (pantimedias), un material íntimamente ligado a la experiencia corporal femenina y a economías de consumo cotidiano.

En *Igazi lomfazi ontsundu* (2016–2017), la artista tensa y superpone medias sobre lienzo, construyendo una superficie pictórica abstracta a partir de un objeto cotidiano. El título, en isiZulu, puede traducirse como «vestimenta de la mujer negra», subrayando la relación entre prenda, identidad y corporalidad. La elasticidad, transparencia y fragilidad del material generan campos de color que evocan piel y presencia sin recurrir a la figuración. Al desplazar un objeto doméstico hacia el campo de la abstracción, Magadlela inscribe la experiencia del cuerpo femenino negro dentro de la tradición pictórica contemporánea.

Turiya Magadlela works with materials associated with the female body to address race, gender, and domestic labor in contemporary South Africa. Since the early 2010s, she has developed an ongoing investigation centered on the use of nylon pantyhose—an intimate material closely tied to female bodily experience and everyday economies of consumption.

In *Igazi Lomfazi Ontsundu* (2016–2017), the artist stretches and layers pantyhose over canvas, constructing an abstract pictorial surface from a quotidian object. The isiZulu title translates as "Black women's clothing," foregrounding the relationship between garment, identity, and embodiment. The elasticity, transparency, and fragility of the material generate fields of color that evoke skin and presence without resorting to figuration. By relocating a domestic object into the realm of abstraction, Magadlela inscribes the experience of the Black female body within contemporary painting.

**LEONCE RAPHAEL AGBODJELOU** | Benín, 1965

*Serie Egungun*, 2013

*Egungun series*

Impresión cromogénica, ed. 8 + 2 PA, 62,99 × 49,98 cm  
Chromogenic print, ed. 8 + 2 AP.

Leonce Raphael trabaja con la fotografía para documentar prácticas culturales, rituales e identidades en Benín, articulando tradición y contemporaneidad. Su práctica combina el retrato en estudio y la investigación etnográfica, dando visibilidad a manifestaciones culturales a menudo marginadas.

La *Egungun series* (2013) registra a participantes vestidos como Egungun, figuras enmascaradas asociadas al culto a los ancestros yoruba. Producidas en estudio, las fotografías destacan los trajes, sus colores y capas simbólicas, aislando los cuerpos del contexto ritual para enfatizar su materialidad y potencia visual.

Leonce Raphael Agbodjelou works with photography to document cultural practices, rituals, and identities in Benin, expressing tradition and contemporaneity. His practice combines studio portraiture and ethnographic research, conferring visibility upon often marginalized cultural manifestations.

The *series Egungun* (2013) features subjects dressed as Egungun, masked figures associated with the worship of Yoruba ancestors. Produced in the studio, the photographs highlight the costumes, their colors, and symbolic layers, isolating the bodies from the context of ritual to emphasize their materiality and visual power.

**KARA WALKER** | Estados Unidos, 1969

*Pronto*, 2017

*Soon*

Grafito, tinta, acuarela y collage de papel sobre papel, 130,47 × 190,09 cm  
Graphite, ink, watercolor, and paper collage on paper

Kara Walker examina la historia de la esclavitud, el racismo y las estructuras de poder en Estados Unidos a través del dibujo, la silueta y la instalación. Su práctica investiga la construcción de narrativas históricas y los imaginarios visuales asociados a la violencia colonial y la expansión territorial.

En *Pronto*, la artista presenta una composición circular suspendida en un campo oscuro, articulada mediante grafito, tinta, acuarela y collage. La imagen activa símbolos asociados a conquista, ocupación y proyección futura. El título introduce una dimensión temporal que sugiere inminencia o anticipación. La obra investiga la expansión territorial, examina el imperialismo y la violencia histórica, y tensa los símbolos de conquista, situando el dibujo como espacio crítico de reflexión sobre la construcción del poder.

Kara Walker examines the history of slavery, racism, and power structures in the United States through drawing, silhouette, and installation. Her practice investigates the construction of historical narratives and the visual imaginaries associated with colonial violence and territorial expansion.

In *Soon*, the artist presents a circular composition suspended within a dark field, articulated through graphite, ink, watercolor, and collage. The image activates symbols associated with conquest, occupation, and projected futures. The title—suggesting imminence—introduces a temporal dimension of anticipation. The work investigates territorial expansion, examines imperialism and historical violence, and destabilizes symbols of conquest, positioning drawing as a critical space for reflecting on the construction of power.

**KARA WALKER** | Estados Unidos, 1969

*La caravana Katastwof | maqueta*, 2017

*The Katastwof Karavan | maquette*

Acero inoxidable cortado con láser y pintado, 23,18 × 37,16 × 13,97 cm

Painted laser-cut stainless steel

Kara Walker examina la historia de la esclavitud, el racismo y las estructuras de poder en Estados Unidos a través del dibujo, la instalación y la escultura. Su trabajo investiga cómo los imaginarios históricos se construyen y circulan, especialmente en relación con la violencia racial y la memoria colectiva.

La *caravana Katastwof* fue presentado como una carroza escultórica de gran escala, concebida como una alegoría itinerante. El título incorpora una ortografía alterada —«Katastwóf»— que remite fonéticamente a «catastrophe», subrayando el carácter crítico y paródico de la obra. La pieza combina referencias a espectáculos ambulantes, carnaval y tradición popular con imaginarios históricos vinculados a la esclavitud y al desplazamiento forzado. A través de esta estructura móvil, Walker activa la noción de desfile como dispositivo político y teatral, articulando memoria histórica, espectáculo y violencia simbólica.

Kara Walker examines the history of slavery, racism, and power structures in the United States through drawing, installation, and sculpture. Her work investigates how historical imaginaries are constructed and circulated, particularly in relation to racial violence and collective memory.

The *Katastwóf Karavan* was presented as a large-scale sculptural float conceived as a traveling allegory. The altered spelling of "Katastwóf" evokes "catastrophe," emphasizing the work's critical and parodic dimension. The piece combines references to itinerant spectacle, carnival traditions, and popular culture with historical imaginaries linked to slavery and forced displacement. Through this mobile structure, Walker activates the parade as both theatrical and political device, articulating historical memory, spectacle, and symbolic violence.

**JANET TAYLOR PICKETT** | Estados Unidos, 1948

*Una vez en una luna azul*, 2020

*Once in a Blue Moon*

Acrílico y collage de papel sobre lienzo, 121,92 × 152,4 cm

Acrylic and paper collage on canvas

Janet Taylor Pickett desarrolla una pintura que articula abstracción, paisaje y memoria cultural, investigando el espacio natural como territorio emocional y simbólico. Su práctica entiende el paisaje menos como representación geográfica y más como campo de experiencia sensible, atravesado por recuerdos, afectos y estados de transición.

*Una vez en una luna azul* (2020) forma parte de la producción dedicada al paisaje como espacio de contemplación y reminiscencia. La obra articula el color, el gesto y la atmósfera para evocar estados de transición y memoria, de silencio y percepción, creando un retrato que es también paisaje.

Janet Taylor Pickett creates paintings that involve abstraction, landscape, and cultural memory, investigating the natural space as an emotional and symbolic territory. Her practice understands the landscape less as a geographical representation and more as a field of sensitive experience, composed of memories, affections, and states of transition.

*Once in a Blue Moon* (2020) is part of her production dedicated to the landscape as a space for contemplation and reminiscence. The work expresses color, gesture, and atmosphere to evoke states of passage and memory, of silence and perception, establishing a portrait that is also landscape.

**THEASTER GATES** | Estados Unidos, 1973

*Como eras, serie 6916 South Dorchester, Chicago*, ca. 2010

*As You Were*, from the series *6916 South Dorchester, Chicago*

Madera recuperada, 83,82 × 139,7 × 15,24 cm

Reclaimed wood

Theaster Gates articula escultura, arquitectura y activismo social en una práctica que conecta cultura negra, memoria urbana y regeneración comunitaria. Su trabajo parte de la recuperación de materiales y edificios situados en el South Side de Chicago, integrando producción artística y transformación territorial.

*Como eras*, de la serie *6916 South Dorchester*, emplea madera reutilizada proveniente de edificaciones del sur de Chicago. El título hace referencia a la dirección 6916 South Dorchester Avenue, uno de los inmuebles adquiridos y reactivados por el artista como parte de su proyecto de revitalización urbana. La obra transforma restos arquitectónicos en soporte escultórico, activando la memoria material de estructuras marcadas por el abandono y reinscribiéndolas en un nuevo contexto cultural.

Theaster Gates brings together sculpture, architecture, and social activism in a practice that connects Black culture, urban memory, and community regeneration. His work is grounded in the recovery of materials and buildings located in Chicago's South Side, linking artistic production with territorial transformation.

*As You Were*, from the series *6916 South Dorchester*, uses reclaimed wood sourced from buildings in Chicago's South Side. The title references 6916 South Dorchester Avenue, one of the properties acquired and reactivated by the artist as part of his urban revitalization project. The work transforms architectural remnants into sculptural support, activating the material memory of structures marked by abandonment and reinscribing them within a new cultural framework.

**THEASTER GATES** | Estados Unidos, 1973

*Sustitutos para un periodo de devastación*, 2011

*Stand-Ins for Period of Wreckage*

Porcelana, cartón y hormigón, 97,79 × 30,48 × 30,48 cm

Porcelain, cardboard, and concrete

Theaster Gates integra escultura, cerámica, arquitectura y activismo social en una práctica que articula cultura negra, urbanismo y regeneración comunitaria. Su trabajo comprende la materialidad como portadora de memoria social y como herramienta de transformación concreta, conectando producción artística, preservación arquitectónica y acción colectiva en territorios históricamente desatendidos.

*Sustitutos para un periodo de devastación* (2011) forma parte de una investigación en la que el artista trabaja con restos arquitectónicos y elementos recuperados vinculados a contextos de abandono urbano. El término «stand-ins» alude a sustitutos o reemplazos, mientras que «period of wreckage» remite a un tiempo de devastación estructural. La obra propone que los materiales rescatados funcionen como testigos y sustitutos de historias borradas, activando la memoria del deterioro urbano dentro de nuevas configuraciones formales.

Theaster Gates brings together sculpture, ceramics, architecture, and social activism in a practice that engages Black culture, urbanism, and community regeneration. He understands materiality as a carrier of social memory and as a tool for concrete transformation, linking artistic production, architectural preservation, and collective action in historically neglected territories.

*Stand-Ins for a Period of Wreckage* (2011) belongs to a body of work in which the artist works with salvaged architectural remnants associated with urban abandonment. The term "stand-ins" suggests substitutes or proxies, while "period of wreckage" refers to a time of structural devastation. The work positions reclaimed materials as witnesses and surrogates for erased histories, activating the memory of urban decline within new material configurations.

GRADA KILOMBA | Portugal, 1968

*Poema sin título | un ser, un alma*, 2022

*Untitled Poem | one being, one soul*

Taco de carbón con grabado en pan de oro, 29,99 × 29,99 × 89,99 cm  
Charcoal log with gold leaf engraving

Grada Kilomba es una artista interdisciplinaria cuya práctica abarca la escritura, la escultura, la performance y la instalación, y se dedica a la investigación del colonialismo, el lenguaje y las políticas de la memoria en la diáspora africana. Su trabajo surge de narrativas históricamente silenciadas por la experiencia colonial europea, articulando el cuerpo, la voz y la arquitectura como dispositivos de poder, control y reinscripción simbólica.

Esta obra forma parte del proyecto *The Black Atlantic*, en el que Kilomba examina la travesía atlántica a partir de la materialidad y la estructura del barco negro. La escultura reproduce un fragmento constructivo de ese espacio, con una altura que corresponde a la dimensión vertical de la bodega durante el transporte forzoso de personas esclavizadas. La madera quemada y los versos inscritos en dorado evocan tanto los vestigios materiales de la violencia colonial como la palabra como gesto de memoria, supervivencia y resistencia.

Grada Kilomba is an interdisciplinary artist whose practice spans writing, sculpture, performance, and installation, dedicated to the investigation of colonialism, language, and the politics of memory in the African diaspora. Her work emerges out of narratives historically silenced by the European colonial experience, making use of body, voice, and architecture as devices of power, control, and symbolic reinscription.

This work is part of the project *Black Atlantic*, in which Kilomba examines the crossing of the Atlantic starting from the materiality and structure of the slave ship. The sculpture reproduces a constructive fragment of this space, with a height corresponding to the vertical dimension of the hold during the forced transportation of enslaved people. The burnt wood and the verses inscribed in gold evoke both the material traces of colonial violence and the word as a gesture of memory, survival, and resistance

KARA WALKER | Estados Unidos, 1969

*Asegurar una patria debería haber sido suficiente*, 2016

*Securing a Motherland Should Have Been Sufficient*

Marcador de grafito sobre papel, 265.43 × 459.11 cm  
Graphite lumber marker on paper

Kara Walker trabaja con dibujo, siluetas, instalaciones y escultura para examinar críticamente la esclavitud, la violencia racial y los legados duraderos del colonialismo en las Américas. Su práctica revisita narrativas históricas mediante estrategias de ironía, ambigüedad e imágenes deliberadamente perturbadoras, exponiendo las continuidades entre el pasado y el presente en la construcción de las jerarquías raciales.

Este dibujo a gran escala forma parte de la producción gráfica de la artista dedicada a la reinterpretación crítica de la historia colonial y los procesos de formación de los Estados-nación. Al articular figuras fragmentadas, escenas de travesía y situaciones de violencia, elementos recurrentes en su vocabulario visual, la obra pone en tensión las nociones de pertenencia, territorio y exclusión, evidenciando cómo estas categorías se han constituido históricamente a partir de regímenes de dominación y desplazamiento forzoso.

Kara Walker works with drawing, silhouette, installation, and sculpture to critically examine slavery, racial violence, and the enduring legacies of colonialism in the Americas. Her practice revisits historical narratives through strategies of irony, ambiguity, and deliberately disturbing images, exposing the continuities between past and present in the construction of racial hierarchies.

This large-scale drawing is part of the artist's graphic production geared toward the critical reinterpretation of colonial history and the processes of forming nation-states. By employing fragmented figures, scenes of crossings, and situations of violence, recurring elements in her visual vocabulary, the work stresses notions of belonging, territory, and exclusion, showing how these categories were historically constituted based on regimes of domination and forced displacement.

BARTHÉLÉMY TOGUO | Camerún, 1967

*Camino al exilio*, 2018

*Road to Exile*

Barca de madera, fardos de tela, botellas de vidrio y contenedores de plástico, 304,8 × 152,4 × 114,3 cm | conjunto  
Wooden boat, cloth bundles, glass bottles, plastic containers

La práctica de Barthélémy Togo involucra escultura, instalación, dibujo y performance para abordar la migración, el desplazamiento forzado, las fronteras y la circulación global de personas y mercancías. Su trabajo se inspira a menudo en experiencias personales de movilidad entre África, Europa y Estados Unidos.

La instalación consiste en un barco de madera con telas, botellas de vidrio y recipientes de plástico, que evoca las precarias embarcaciones utilizadas en las rutas migratorias contemporáneas. La obra fue producida en el contexto de las crisis migratorias globales de la década de 2010 y forma parte de una serie de trabajos en los que Togo aborda el exilio como condición estructural del mundo contemporáneo. El barco funciona como objeto simbólico y material de travesía, asociado tanto al desplazamiento actual como a los recuerdos históricos del tráfico transatlántico.

Barthélémy Togo's practice involves sculpture, installation, drawing, and performance to examine migration, forced displacement, borders and the global circulation of people and goods. His work is often informed by personal experiences of mobility between Africa, Europe and the United States.

The installation consists of a wooden boat with fabrics, glass bottles, and plastic containers, evoking the precarious vessels used in contemporary migratory routes. The work was produced in the context of the global migration crises of the 2010s and is part of a series of works in which Togo addresses exile as a structural condition of the contemporary world. The boat functions as a symbolic object and material for crossing, associated with both current displacement and the historical memories of the transatlantic crossing.

NOBUKHO NQABA | Sudáfrica, 1992

*Sin título. Serie Umaskhenkethe Likhaya Lam*

*[El pilar de mi hogar]*, 2012

*Untitled, from the series Umaskhenkethe Likhaya Lam*

Impresiones pigmentadas de archivo, ed. 3/10 y 1/10. 48,26 × 38,1 cm  
Archival pigment prints, ed. 3/10 and 1/10

Nobukho Nqaba desarrolla una práctica fotográfica centrada en el desplazamiento, la memoria familiar y la identidad Xhosa en el contexto sudafricano contemporáneo. Su trabajo investiga la migración, tanto interna como transnacional, y las tensiones entre territorio, pertenencia y movilidad. La artista entiende la imagen como un espacio de elaboración simbólica de la experiencia migrante, donde el cuerpo se convierte en punto de intersección entre herencia cultural y adaptación contemporánea.

En *Untitled* la artista incorpora bolsas de malla plástica conocidas en isiXhosa como «Umaskhenkethe» y comúnmente llamadas en inglés «China Bags», en referencia a su origen industrial. Las bolsas funcionan como contenedores de pertenencias y, simbólicamente, como portadoras de hogar. El cuerpo envuelto en sus volúmenes adquiere una presencia simultáneamente monumental y frágil, sugiriendo que la casa puede ser portátil, precaria y provisional. La obra transforma un objeto utilitario en signo de resiliencia, desplazando la noción de hogar del espacio fijo al cuerpo que transporta aquello que puede sostener.

Nobukho Nqaba develops a photographic practice centered on displacement, family memory, and Xhosa identity within the contemporary South African context. Her work examines migration, both internal and transnational, and the tensions between territory, belonging, and mobility. She conceives the image as a space for the symbolic elaboration of migrant experience, where the body becomes a site of intersection between cultural heritage and contemporary adaptation.

In *Untitled*, she incorporates plastic mesh bags known in isiXhosa as "Umaskhenkethe" and commonly referred to in English as "China Bags," referencing their industrial origin. The bags function as containers of belongings and, symbolically, as carriers of home. The body enveloped by their volumes appears both monumental and fragile, suggesting that home may be portable, precarious, and provisional. The work transforms a utilitarian object into a sign of resilience, shifting the notion of home from a fixed space to the body that carries what it can sustain.

**EMANOEL ARAUJO** | Brasil, 1940-2022

*Oxalá*, 2021

*Oxalá*

Madera, pintura automotriz, mármol, esferas de vidrio, espejos, conchas y cuentas, 219,96 x 59,94 x 25,91 cm

Wood, automotive paint, marble, glass orbs, mirrors, shells and beads

Emanoel Araujo articuló la escultura, el dibujo y la curaduría como campos inseparables de la afirmación de la identidad y la cultura afrobrasileñas. Su producción establece diálogos rigurosos entre la geometría moderna, los repertorios simbólicos afrorreligiosos y la memoria histórica de la diáspora negra, operando una síntesis singular entre lenguaje formal y densidad cultural. Paralelamente a su práctica artística, Araujo tuvo una actuación decisiva como coleccionista y creador del Museo Afro Brasil, fundado en 2004.

Esta escultura hace referencia al *orisha* Oxalá, asociado a la creación y al origen de la vida en las religiones de matriz yoruba. La combinación de madera, mármol, espejos, conchas, cuentas, el predominio del blanco y el uso de formas circulares evocan simultáneamente la materialidad ritual vinculada al orisha y la tradición constructiva de la escultura moderna brasileña. Parte de la producción tardía del artista, la obra condensa la abstracción formal y la simbología afroatlántica, profundizando en una investigación continua sobre la espiritualidad, la ancestralidad y la identidad negra en las Américas.

Emanoel Araujo employed sculpture, drawing, and curatorship as inseparable fields that affirm African Brazilian identity and culture. His body of work establishes rigorous dialogues among modern geometry, African-religious symbolic repertoires, and the historical memory of the Black diaspora, conducting a singular synthesis between formal language and cultural density. Alongside his artistic practice, Araujo played a decisive role as a collector and creator of the Museu Afro Brasil, founded in 2004.

This sculpture refers to the *orixá* Oxalá, associated with the creation and origin of life in Yoruba religions. The combination of wood, marble, mirrors, shells, and beads; the predominance of white; and the use of circular shapes simultaneously evoke the ritual materiality linked to the *orixá* and the constructive tradition of modern Brazilian sculpture. Part of the artist's later production, the work condenses formal abstraction and Afro-Atlantic symbology, deepening a continuous investigation into spirituality, ancestry, and Black identity in the Americas.

**FAITH RINGGOLD** | Estados Unidos, 1930-2024

*Ancestro, Parte II*, 2017

*Ancestor's Part II*

Acrílico sobre lienzo con borde de tela, 144,78 x 157,48 cm

Acrylic on canvas with fabric border

Faith Ringgold desarrolló una práctica singular que articula la pintura, la narrativa y los textiles para abordar críticamente el racismo, las desigualdades de género y la historia afroamericana. Sus obras suelen adoptar la forma de relatos visuales, en los que la imagen y el texto se entrelazan como estrategias de memoria, denuncia y fabulación histórica. Más allá de su obra artística, Ringgold tuvo una actuación decisiva como lideresa comunitaria y activista cultural. A lo largo de las décadas de 1960 y 1970, estuvo profundamente involucrada en movimientos por los derechos civiles, la igualdad racial y la inclusión de artistas negros y mujeres en las instituciones culturales estadounidenses.

*Ancestor's Part II* forma parte de la producción tardía de la artista, un periodo en el que Ringgold revisita la noción de la ancestralidad como presencia continua, circular y generadora de vida. La pintura acrílica, enmarcada por un borde de tela, dialoga directamente con la tradición de los *story quilts*, un formato que la artista consolidó a lo largo de su trayectoria como medio de transmisión de historias, afectos y conocimientos colectivos, especialmente a partir de las experiencias de las mujeres negras.

Faith Ringgold's singular practice combined painting, narrative, and textiles to critically confront racism, gender inequalities, and African American history. Her works often take the form of visual accounts, in which image and text are intertwined as strategies of memory, denunciation, and historical fabulation. In addition to her work as an artist, Ringgold played a decisive role as a community leader and cultural activist. Throughout the 1960s and '70s, she was deeply involved in the movements for civil rights, racial equality and the inclusion of Black artists and women in American cultural institutions.

*Ancestors, Part II* is from the artist's later career, a period in which Ringgold revisited the notion of ancestry as a presence that is continuous, circular, and life-generating. The acrylic painting, framed by an edge of fabric, dialogues directly with the tradition of *story quilts*, a format that the artist consolidated throughout her career as a means for transmitting stories, affections, and collective knowledge, especially from the experiences of Black women.

**EMANOEL ARAUJO** | Brasil, 1940-2022

*Tótem*, 2014

*Totem*

Madera y pintura automotriz, 210 x 62 x 32,04 cm

Wood and automotive paint

Emanoel Araujo articuló la escultura, el dibujo y la curaduría como campos inseparables de la afirmación de la identidad y la cultura afrobrasileñas. Su producción establece diálogos rigurosos entre la geometría moderna, los repertorios simbólicos afrorreligiosos y la memoria histórica de la diáspora negra, operando una síntesis singular entre lenguaje formal y densidad cultural. Paralelamente a su práctica artística, Araujo tuvo una actuación decisiva como coleccionista y creador del Museo Afro Brasil, fundado en 2004.

La obra *Totem* (2014), forma parte de esta investigación, traduciendo al campo escultórico las dimensiones de la verticalidad, el monumento y la espiritualidad. La forma totémica remite a estructuras simbólicas de protección y ancestralidad, recurrentes en su trayectoria. Los recortes geométricos, que producen juegos de luz y sombra, son influencias asociadas al "riscadura brasileira" (rayado brasileño) de Rubem Valentim.

Emanoel Araujo employed sculpture, drawing, and curatorship as inseparable fields that affirm African Brazilian identity and culture. His body of work establishes rigorous dialogues among modern geometry, African-religious symbolic repertoires, and the historical memory of the Black diaspora, conducting a singular synthesis between formal language and cultural density. Alongside his artistic practice, Araujo played a decisive role as a collector and creator of the Museu Afro Brasil, founded in 2004.

The work *Totem* (2014), is part of this research, translating dimensions of verticality, monument, and spirituality to the sculptural field. The totemic form refers to symbolic structures of protection and ancestry, recurrent throughout his career. The geometric cutouts, which produce an interplay of light and shadow, are influences associated with Rubem Valentim's "riscadura brasileira," or "the Brazilian trace."

**T. ELLIOT MANSÁ** | Estados Unidos, 1977

*Y el Espíritu se movía sobre la faz de las aguas | Kalunga*, 2024

*And the Spirit moved upon the face of the waters | Kalunga*

Osos de peluche, clavos, arena, conchas marinas, espejos, vidrio, cerámica, vidrio marino, cristales, acrílico sobre madera, 243,84 x 304,8 cm (conjunto)

Teddy bears, nails, sand, seashells, mirrors, glass, ceramics, sea glass, crystals, acrylic on wood

T. Elliot Mansa desarrolla instalaciones y ensamblajes que articulan la espiritualidad africana, la memoria de la diáspora y la materialidad ritual como campos de pensamiento y experiencia sensible. Su práctica investiga objetos y superficies como portadores de historia, activando relaciones entre el cuerpo, el territorio y la ancestralidad.

Esta obra remite al concepto de Kalunga, central en las cosmologías centroafricanas, que designa la frontera, al mismo tiempo límite y paso, entre el mundo de los vivos y el de los muertos, a menudo simbolizada por el agua y el diagrama circular Bakongo. La incorporación de objetos encontrados, elementos marinos y materiales reflexivos establece conexiones entre la espiritualidad, la travesía atlántica y la memoria ancestral, situando la obra en el conjunto más amplio de investigaciones del artista sobre el Atlántico Negro como espacio de ruptura, circulación y continuidades simbólicas.

T. Elliot Mansa develops installations and assemblages that articulate African spirituality, diasporic memory, and ritual materiality as fields of thought and sensitive experience. His practice investigates objects and surfaces as bearers of history, activating relationships among the body, territory, and ancestry.

This work refers to the concept of Kalunga, central to Central African cosmologies, which designates the border as simultaneously a limit and a passageway, between the world of the living and the world of the dead, often symbolized by water and the circular Kongo cosmogram. The incorporation of found objects, marine elements, and reflective materials establishes connections among spirituality, the crossing of the Atlantic, and ancestral memory, situating the work in the artist's broader set of studies on the Black Atlantic as a space of rupture, circulation, and symbolic continuities.

**SANFORD BIGGERS** | Estados Unidos, 1970

*Neroluce*, 2018

*Neroluce*

Colcha antigua, textiles diversos, alquitrán y purpurina. 154,89 × 184,79 cm  
Antique quilt, assorted textiles, tar, and glitter

Sanford Biggers desarrolla una práctica multidisciplinar que abarca la escultura, los textiles, la performance y la instalación para investigar la historia afroamericana, la violencia racial y los procesos de construcción de la memoria cultural. Su trabajo a menudo se apropia de objetos históricos, especialmente artefactos relacionados con la cultura material, para reactivarlos como campos de tensión entre el pasado y el presente.

En esta obra, Biggers utiliza una colcha antigua combinada con diversos tejidos, brea y purpurina, realizando un desplazamiento crítico de la tradición del quilt como soporte de la memoria colectiva. Inspirado en la obra de Faith Ringgold, el artista incorpora quilts históricos a su práctica como archivos sensibles de la experiencia, el trabajo y la supervivencia afroamericanos. El título de la obra articula referencias lingüísticas y sonoras, evocando ritmos, desplazamientos y capas de significado asociados al Atlántico Negro. La yuxtaposición de materiales, entre lo doméstico y lo industrial, lo precioso y lo residual, tensiona las nociones de herencia, travesía y trauma, al tiempo que propone formas de reconfiguración simbólica.

Sanford Biggers develops an interdisciplinary practice that spans sculpture, textiles, performance, and installation to investigate African American history, racial violence, and the processes of constructing cultural memory. His work often appropriates historical objects, especially artifacts linked to material culture, to reactivate them as fields of tension between past and present.

In this work, Biggers used a quilt combined with various fabrics, tar, and glitter, conducting a critical displacement of the quilt tradition as a medium of collective memory. Inspired by the work of Faith Ringgold, the artist incorporates historical quilts into his practice as sensitive archives of African American experience, work, and survival. The title of the work involves linguistic and audio references, evoking rhythms, displacements, and layers of meaning associated with the Black Atlantic. The juxtaposition of materials, between the domestic and the industrial, the precious and the residual, challenges notions of inheritance, crossing, and trauma while proposing forms of symbolic reconfiguration.

**J.D. 'OKHAI OJEIKERE** | Nigeria, 1930–2014

*Sin título*, 1974

*Untitled*

Copia en gelatina de plata sobre papel baritado, positivada en 2000. 61 × 51 cm  
Silver print on Baryta paper, printed in 2000

*Shangalti*, 1971

*Shangalti*

Copia en gelatina de plata sobre papel baritado, positivada en 2010. 61 × 51 cm  
Silver print on Baryta paper, printed in 2010

J.D. 'Okhai Ojeikere dedicó gran parte de su obra al registro sistemático de peinados femeninos en Nigeria, entendiéndolos como formas escultóricas, archivos visuales y expresiones complejas de cultura. Sus fotografías aislan la cabeza, a menudo vista desde atrás, para enfatizar la estructura, el ritmo y la invención formal de los peinados, alejándolos del retrato convencional.

En estas imágenes, los estilos documentados se asocian con ocasiones sociales específicas, rituales, identidades regionales y posiciones generacionales, funcionando como marcadores de belleza, pertenencia y género. Al tratar el cabello como lenguaje visual y práctica social, Ojeikere construyó uno de los registros más importantes de la creatividad cotidiana femenina en la Nigeria del siglo XX, transformando gestos efímeros en memoria duradera.

J.D. 'Okhai Ojeikere devoted much of his work to the systematic registration of women's hairstyles in Nigeria, understanding them as sculptural forms, visual archives, and complex expressions of culture. His photographs isolate the head, often viewed from behind, to emphasize the structure, rhythm, and formal invention of hairstyles, setting them apart from conventional portraiture.

The styles documented in these images are associated with specific social occasions, rituals, regional identities, and generational positions, functioning as markers of beauty, belonging, and gender. By treating hair as a visual language and social practice, Ojeikere built one of the most important registers of everyday female creativity in twentieth-century Nigeria, transforming ephemeral gestures into lasting memory.

**IBRAHIM MAHAMA** | Ghana, 1987

*LV RAFIA*, 2016

*LV RAFIA*

Acrílico, collage de tela Wax e hilo sobre sacos de yute con marcas. 259,99 × 294,99 cm  
Acrylic, wax print cloth collage, and thread on jute sacks with markings

Ibrahim Mahama construye instalaciones y pinturas a partir de residuos vinculados a los flujos internacionales de mercancías, en particular las bolsas de yute utilizadas para transportar cacao y carbón en Ghana. En su obra, estos soportes funcionan como vestigios materiales de sistemas económicos atravesados por relaciones desiguales de circulación, explotación y legado colonial.

La obra reúne sacos reutilizados, tejidos estampados y costuras manuales, elementos centrales en su investigación. Las superficies conservan inscripciones, manchas, rasgaduras y remiendos que acumulan huellas de rutas comerciales y experiencias laborales, convirtiendo el objeto funcional en testimonio histórico. Realizada en el contexto de intervenciones arquitectónicas a gran escala y presentaciones internacionales, la obra moviliza estas materialidades para reflexionar sobre el trabajo y los intercambios globales en las travesías coloniales y contemporáneas, desplazando la mirada del producto final hacia las cadenas humanas y políticas que sostienen la economía mundial.

Ibrahim Mahama constructs installations and paintings out of waste associated with the international flows of merchandise, with an emphasis on the jute cloth sacks used to transport cocoa and coal in Ghana. In his work, these mediums operate as material vestiges of economic systems permeated by unequal relationships of circulation, exploitation, and colonial legacy.

The work combines reused bags, patterned fabrics, and manual sewing—elements that are central to his research. The surfaces retain inscriptions, stains, rips, and mends that accumulate traces of commercial routes and experiences of labor, converting the functional object into historical testimony. Created in the context of large-scale architectural interventions and international presentations, the work mobilizes these materialities to reflect on global labor and exchanges in colonial and contemporary crossings, shifting the gaze from the final product to the human and political chains that sustain the world economy.

**J.D. 'OKHAI OJEIKERE** | Nigeria, 1930–2014

*Mmon Mmon Edet Ubok*, 1974

*Mmon Mmon Edet Ubok*

Copia en gelatina de plata sobre papel baritado, positivada posteriormente. 61 × 51 cm  
Silver print on Baryta paper, printed later

*Sin título*, 1973

*Untitled*

Copia en gelatina de plata sobre papel baritado, positivada en 2000. 61 × 51 cm  
Silver print on Baryta paper, printed in 2000

J.D. 'Okhai Ojeikere dedicó gran parte de su obra al registro sistemático de peinados femeninos en Nigeria, entendiéndolos como formas escultóricas, archivos visuales y expresiones complejas de cultura. Sus fotografías aislan la cabeza, a menudo vista desde atrás, para enfatizar la estructura, el ritmo y la invención formal de los peinados, alejándolos del retrato convencional.

En estas imágenes, los estilos documentados se asocian con ocasiones sociales específicas, rituales, identidades regionales y posiciones generacionales, funcionando como marcadores de belleza, pertenencia y género. Al tratar el cabello como lenguaje visual y práctica social, Ojeikere construyó uno de los registros más importantes de la creatividad cotidiana femenina en la Nigeria del siglo XX, transformando gestos efímeros en memoria duradera.

J.D. 'Okhai Ojeikere devoted much of his work to the systematic registration of women's hairstyles in Nigeria, understanding them as sculptural forms, visual archives, and complex expressions of culture. His photographs isolate the head, often viewed from behind, to emphasize the structure, rhythm, and formal invention of hairstyles, setting them apart from conventional portraiture.

The styles documented in these images are associated with specific social occasions, rituals, regional identities, and generational positions, functioning as markers of beauty, belonging, and gender. By treating hair as a visual language and social practice, Ojeikere built one of the most important registers of everyday female creativity in twentieth-century Nigeria, transforming ephemeral gestures into lasting memory.

**TROY MAKAZA** | Zimbabwe, 1994

*Despachos desde Zamnesia, Parte 1*, 2020  
*Dispatches from Zamnesia, Part 1*

Silicona impregnada con pintura, 157,98 × 179,83 cm  
Silicone infused with paint

Troy Makaza desarrolla una práctica que articula pintura, escultura y experimentación material para investigar paisajes urbanos marcados por la precariedad y el colapso infraestructural en el Zimbabwe contemporáneo. Su trabajo parte de las condiciones materiales de lo cotidiano como respuestas directas a contextos de crisis económica, política y ambiental.

En *Despachos desde Zamnesia Parte 1* (2020), el artista utiliza silicona pigmentada, un material asociado al sellado y a reparaciones informales, aplicada en capas espesas que evocan muros y pavimentos en constante desgaste. El término "Zamnesia", creado por Makaza, combina Zimbabwe y amnesia, señalando procesos de borrado histórico y normalización del deterioro urbano. La obra opera como un registro visual de territorios marcados por el remiendo, la erosión y el olvido en el contexto poscolonial.

Troy Makaza's practice combines painting, sculpture, and material experimentation to investigate urban landscapes characterized by precariousness and infrastructural collapse in contemporary Zimbabwe. His work is based on the material conditions of daily life as direct responses to contexts of economic, political, and environmental crisis.

In *Dispatches from Zamnesia Part 1* (2020), the artist uses pigmented silicone, a material associated with sealing and informal repairs, applied in thick layers that evoke walls and pavements subjected to constant wear. The term "Zamnesia," created by Makaza, combines "Zimbabwe" with "amnesia," pointing to processes of historical erasure and the normalization of urban deterioration. The work operates as a visual record of territories marked by mends, erosion, and forgetting in the post-colonial context.

**JUNE EDMONDS** | Estados Unidos, 1959

*Entre la 3ª y la 4ª*, 2021  
*Between 3rd and 4th*

Acrílico sobre lienzo, 182,88 × 121,92 cm  
Acrylic on canvas

June Edmonds desarrolla una práctica pictórica abstracta basada en el ritmo, la repetición y el color, articulando estructuras geométricas con historias de presencia negra, desplazamiento y resistencia. Su pintura relaciona la música, el paseo urbano y la memoria espacial, entendiendo la abstracción como un campo de inscripción histórica.

*Entre la 3ª y la 4ª* (2021) se inspira en la trayectoria de Biddy Mason, una mujer esclavizada que conquistó judicialmente su libertad tras ser llevada a California en 1851. Mason se convirtió en una destacada empresaria y filántropa en Los Ángeles, participó en la fundación de la primera iglesia metodista episcopal africana de la ciudad, apoyó la educación de niños negros y organizó acciones de asistencia a los más pobres. Poseía propiedades situadas entre las calles 3ª y 4ª, referencia directa al título de la obra. Al traducir esta historia en una composición abstracta y rítmica, Edmonds conecta el espacio urbano, la emancipación y la autodeterminación negra con un lenguaje visual basado en el tiempo, el movimiento y la persistencia.

June Edmonds develops an abstract pictorial practice based on rhythm, repetition, and color, combining geometric structures with stories of Black presence, displacement, and resistance. Her painting connects music, walking in cities, and spatial memory, understanding abstraction as a field of historical inscription.

*Between 3rd and 4th* (2021) is inspired by the trajectory of Biddy Mason, an enslaved woman who won her freedom legally after being taken to California in 1851. Mason became a prominent businesswoman and philanthropist in Los Angeles. She participated in the founding of the city's first African Methodist Episcopal church, supported the education of Black children, and organized relief efforts for the poor. She owned properties located between 3rd and 4th Streets, a direct reference to the title of the work. By translating this history into an abstract and rhythmic composition, Edmonds connects urban space, emancipation, and Black self-determination to a visual language grounded in time, movement, and persistence.

**JUANA VALDÉS** | Cuba, 1963

*Trapos de porcelana de color castaño*, 2017  
*Auburn, Colored China Rags*

Porcelana fina cocida a 1234 °C en el European Ceramic Work Center, Países Bajos, en ocho partes, 30,48 × 38,1 × 10,16 cm c/u  
Bone China fired at 1234°C in European Ceramic Work Center, NL, in 8 parts

Nacida en Cuba y radicada en Estados Unidos desde 1971, Juana Valdés desarrolla una práctica multidisciplinar que abarca la cerámica, la escultura, la instalación, la fotografía y el video, a través de la cual investiga la migración afrocaribeña, la cultura material, el trabajo doméstico y los procesos de racialización en las Américas.

*Trapos de porcelana de color castaño* (2017) forma parte de la serie *Colored Bone China Rags* (2017-2022), en la que la artista trabaja con porcelana *bone china*, un material históricamente valorado por su blancura y asociado tanto a la tradición cerámica europea como a la domesticidad colonial. Al añadir pigmentos en diferentes tonos de piel a la pasta antes de la cocción, Valdés produce esculturas moldeadas como trapos —una forma vinculada al trabajo doméstico y a la economía del cuidado— organizadas en sutiles gradaciones cromáticas. La obra tensiona las jerarquías raciales y el ideal de la blancura como valor, articulando el colorismo, el género y el mestizaje como construcciones históricas inscritas en la materialidad del objeto.

Born in Cuba and based in the United States since 1971, Juana Valdés's interdisciplinary practice combines ceramics, sculpture, installation, photography, and video to investigate Afro-Caribbean migration, material culture, domestic work, and processes of racialization in the Americas.

*Auburn, Colored China Rags* (2017) is part of the series *Colored Bone China Rags* (2017-2022), in which the artist employs bone china, a porcelain historically valued for its whiteness and associated with the European ceramic tradition and colonial domesticity. By adding pigments in different skin tones to the mixture before burning, Valdés produces sculptures that are shaped like rags—a form connected to housework and the care economy—organized in subtle chromatic gradations. The work challenges racial hierarchies and the ideal of whiteness as a value, expressing colorism, gender, and miscegenation as historical constructions inscribed in the materiality of the object.

**SAM GILLIAM** | Estados Unidos, 1933-2022

*Tapiz IV*, 1991  
*Tapestry IV*

Técnica mixta sobre dos telas de sacos de harina, 118,99 × 24,99 × 5,99 cm  
Mixed media on two flour sack cloths

Sam Gilliam desarrolló una pintura abstracta experimental que amplió los límites del lienzo, incorporando tejidos y superficies poco convencionales.

*Tapiz IV* (1991), realizada en técnica mixta sobre sacos de harina, articula abstracción, trabajo y economía doméstica. La obra forma parte de la investigación del artista sobre la materialidad del soporte y la expansión de la pintura en el espacio, tensionando las jerarquías entre forma, materia y contexto social.

Sam Gilliam developed experimental abstract painting that expanded the boundaries of the canvas, incorporating fabrics and unconventional surfaces.

The mixed-media work *Tapestry IV* (1991) was created on sacks of flour, associating abstraction, labor, and home economics. The work is part of the artist's research on the materiality of the medium and the expansion of painting in space, challenging the hierarchies between form, material, and social context.

RUBEM VALENTIM | Brasil, 1922-1991

**Emblema**, 1984

*Emblem*

Acrílico sobre lienzo, 54,99 × 40,01 cm  
Acrylic on canvas

**Emblema**, 1985

*Emblem*

Acrílico sobre lienzo, 49,53 × 34,96 cm  
Acrylic on canvas

**Emblema**, 1986

*Emblem*

Acrílico sobre lienzo, 50 × 35 cm  
Acrylic on canvas

Rubem Valentim desarrolló una práctica singular que articulaba la abstracción geométrica y la simbología de las religiones afrobrasileñas, creando un vocabulario visual propio en el que la forma, el signo y la espiritualidad operan de manera indisoluble.

Las pinturas de la serie *Emblema* (1984; 1985; 1986) pertenecen a la etapa madura del artista y condensan su investigación sobre la síntesis formal de símbolos asociados a los orishas y a las religiones de matriz africana. Su obra afirma la presencia de sistemas simbólicos afroatlánticos en el campo del arte moderno y contemporáneo, desplazando el canon abstracto eurocéntrico.

Rubem Valentim developed a singular practice that integrated geometric abstraction and symbology of African Brazilian religions, creating a visual vocabulary of his own in which form, sign, and spirituality operate inseparably.

The paintings in the series *Emblem* (1984, 1985, 1986) belong to the artist's mature phase and condense his research on the formal synthesis of symbols associated with the *orixás* and religions of African origin. His work affirms the presence of Afro-Atlantic symbolic systems in the field of modern and contemporary art, displacing the Eurocentric abstract canon.

BERTINA LOPES | Mozambique, 1924- Italia, 2021

**Los caminos de la vida**, 1987

*The Paths of Life*

Óleo sobre lienzo, 139,97 × 159,99 cm  
Oil on canvas

Bertina Lopes desarrolló una práctica pictórica marcada por la articulación entre la figuración y la abstracción, investigando la identidad, el colonialismo y el desplazamiento desde una experiencia profundamente atravesada por el exilio. Nacida en Mozambique, Lopes se estableció en Italia a partir de los años sesenta, período en el que consolidó un lenguaje propio en diálogo con el modernismo europeo, sin desvincularse de referencias culturales e históricas africanas. En entrevistas y escritos, la artista destacó la condición de migrante como elemento central de su formación visual y de su comprensión de la pintura como espacio de tránsito y negociación identitaria.

*Los caminos de la vida* (1987) organiza formas, colores y trayectorias visuales que se entrecruzan, sugiriendo movimiento continuo, tránsito y transformación. La composición evoca recorridos físicos y simbólicos, articulando la memoria, el desplazamiento y la experiencia vivida a través de una estructura pictórica dinámica.

Bertina Lopes developed a pictorial practice characterized by the articulation between figuration and abstraction, investigating identity, colonialism, and displacement based in experience deeply affected by exile. Born in Mozambique, Lopes has been based in Italy since the 1960s, a context in which she consolidated her own language in dialogue with European modernism, without disconnecting from African cultural and historical references. In interviews and writings, the artist highlighted her condition as a migrant as a central element to her visual formation and her understanding of painting as a space for identity negotiation and transit.

*I percorsi della vita* (*The Paths of Life*, 1987) organizes intersecting forms, colors, and visual trajectories, suggesting continuous movement, passage, and transformation. The composition evokes physical and symbolic paths, expressing memory, displacement, and lived experience through a dynamic pictorial structure.

WIFREDO LAM | Cuba, 1902- Francia, 1982

**Mujer violeta**, 1938

*Femme violette*

Gouache sobre papel adherido a soporte rígido, 96,7 × 66,7 cm  
Gouache on paper laid down on panel

**Sin título**, 1939

*Untitled*

Gouache sobre papel, 61,89 × 47,98 cm  
Gouache on paper

**Sin título**, ca. 1938

*Untitled*

Gouache sobre papel, 32 × 38,99 cm  
Gouache on paper

Wifredo Lam desarrolló un lenguaje pictórico que fusiona el surrealismo, el modernismo europeo y el simbolismo afrocubano, abordando la espiritualidad, el colonialismo y la identidad cultural. Su obra ocupa un lugar central en la articulación entre las vanguardias europeas y las cosmologías afrodiaspóricas.

*Mujer violeta* (1938) y *Sin título* (1938-1939), realizadas en gouache sobre papel, pertenecen al período en el que Lam consolidaba un lenguaje híbrido entre la figuración y la abstracción. Producidas antes de su fase más conocida, estas obras ya articulan figuras humanas, elementos naturales y referencias simbólicas vinculadas a la espiritualidad afrocubana, anunciando desarrollos posteriores de su pintura.

Wifredo Lam developed a pictorial language that merges Surrealism, European modernism, and Afro-Cuban symbolism, addressing spirituality, colonialism, and cultural identity. His work occupies a central position in the coordination between European avant-garde and Afro-diasporic cosmologies.

*Femme violette* (1938) and *Untitled* (1938-39), both gouache on paper, were created in the period in which Lam consolidated a hybrid language between figuration and abstraction. Produced before his best-known phase, these works already feature human figures, natural elements, and symbolic references linked to Afro-Cuban spirituality, announcing later developments in his painting.

GUSTAVO NAZARENO | Brasil, 1994

**lemanjá llevando la Luna llena al cielo**, 2021

*lemanjá Carrying the Full Moon to the Sky*

Óleo sobre lienzo, 92,27 × 75,48 cm  
Oil on canvas

Gustavo Nazareno desarrolla una práctica pictórica dedicada a la investigación de la religiosidad de origen africano y sus permanencias simbólicas en el Brasil contemporáneo. Su obra articula referencias cosmológicas, cromáticas y formales para afirmar estas tradiciones como sistemas de pensamiento vivos, movilizando la pintura como espacio de memoria, fabulación y elaboración espiritual.

La obra representa a lemanjá, orisha asociada al mar, a la travesía atlántica, a la maternidad y a las fuerzas primordiales de la creación, figurada en el gesto de sostener la luna llena, símbolo vinculado a los ciclos del tiempo, a la renovación y a las dinámicas naturales de la vida. El énfasis en la cabeza (*orí*, en yoruba, también en el origen de la palabra "orixá") remite al principio vital, al destino y a la conciencia, entendidos en las cosmologías afro-religiosas como sede de la existencia y de la potencia creadora.

Gustavo Nazareno's pictorial practice is dedicated to the investigation of African-based religiosity and its symbolic permanence in contemporary Brazil. His work features cosmological, chromatic, and formal references to affirm these traditions as living systems of thought, mobilizing painting as a space of memory, fabulation, and spiritual elaboration.

The work represents lemanjá, an *orixá* associated with the sea, the crossing of the Atlantic, motherhood, and the primordial forces of creation, depicted in the gesture of sustaining the full moon—a symbol connected to the cycles of time, renewal, and the natural dynamics of life. The emphasis on the head (*orí*, in Yoruba, as well as in the origin of the word "orixá") refers to the vital principle, destiny, and consciousness, understood in Afro-religious cosmologies as the seat of existence and creative power.

**ABEL RODRÍGUEZ** | Colombia, 1941-1967

**& AYCOOBO WILSON RODRÍGUEZ** | Colombia, 1967

**Árbol de ceiba**, 2018

*Ceiba tree*

Acrílico sobre papel, 69,97 × 99,99 cm

Acrylic on paper

**Terraza Baja**, 2018

*Lower Terrace*

Acrílico sobre lienzo, 69,97 × 99,99 cm

Acrylic on canvas

Abel Rodríguez dedicó su práctica al registro visual de los conocimientos ancestrales indígenas amazónicos, tradicionalmente transmitidos de forma oral. Su hijo, Aycoobo Wilson Rodríguez, continúa este trabajo como colaborador, heredero y guardián de estos conocimientos, asegurando su transmisión entre generaciones.

Las obras representan el árbol de la ceiba, elemento central en diversas cosmologías amazónicas, asociado al origen de la vida y a la articulación entre diferentes planos del mundo. Los dibujos condensan conocimientos espirituales y ecológicos, así como modos de organización espacial de la selva, funcionando como mapas cosmológicos y archivos de memoria colectiva. En este sentido, constituyen registros visuales de saberes amenazados por la devastación ambiental de territorios con fuerte presencia afroindígena.

Abel Rodríguez dedicated his practice to the visual recording of Indigenous Amazonian ancestral knowledge, traditionally transmitted orally. His son, Aycoobo Wilson Rodríguez, continues this work as a collaborator, heir, and guardian of this knowledge, ensuring its transmission between generations.

The works represent the ceiba tree, a central element in several Amazonian cosmologies, associated with the origin of life and coordination between different planes of the world. The drawings condense spirituality, ecological knowledge, and modes of spatial organization of the forest, functioning as cosmological maps and archives of collective memory. In this sense, they constitute visual records of knowledge threatened by the environmental devastation of these territories with a strong Afro-Indigenous presence.

**AMEH EGWUH** | Nigeria, 1996

**Afirmaciones. Serie Cómo amarse a sí mismo**, 2020

*Affirmations. From the series How Do You Love Yourself*

Acrílico sobre lienzo, 152,4 × 152,4 cm

Acrylic on canvas

Ameh Egwuh utiliza la pintura como campo de investigación sobre la identidad, la autorrepresentación y la afirmación subjetiva en el contexto de la juventud africana contemporánea. La obra forma parte de la serie *¿Cómo te amas a ti mismo?*, en la que los retratos articulan cuestiones de autoestima, cuidado personal y construcción del yo. En este conjunto, la pintura opera como un gesto de recomposición simbólica, confrontando narrativas históricas de deshumanización del cuerpo negro y afirmando la imagen como espacio de dignidad, presencia y autonomía.

Ameh Egwuh uses painting as a field of inquiry into identity, self-representation, and subjective affirmation in the context of contemporary African youth. The work is part of the series *How Do You Love Yourself*, in which portraits express issues of self-esteem, self-care, and the construction of the self. In this set, painting operates as a gesture of symbolic recomposition, confronting historical narratives of dehumanization of the Black body and affirming the image as a space of dignity, presence, and autonomy.

**CHÉRI SAMBA** | Congo, 1956

**Las torres de Babel en el mundo**, 1999

*The Towers of Babel Around the World*

Acrílico y purpurina sobre lienzo, 113 × 143 cm

Acrylic and glitter on canvas

Chéri Samba desarrolla una pintura figurativa marcada por la integración sistemática de texto e imagen, a través de la cual formula comentarios directos sobre política, desigualdad, globalización y la vida cotidiana urbana africana. Además de su producción individual, Samba desempeñó un papel decisivo en la consolidación de la llamada Escuela de Pintura Popular de Kinshasa, asociada al Atelier des Artistes de la Ville de Kinshasa, espacio que contribuyó a estructurar a partir de la década de 1970. Esta experiencia colectiva fue fundamental para la afirmación de una pintura urbana congoleña orientada a la autorrepresentación, al comentario social y a la amplia circulación de narrativas visuales producidas desde el ámbito local.

En *Las torres de Babel en el mundo* (1999), el artista recurre a la metáfora bíblica de la Torre de Babel para reflexionar sobre los procesos de fragmentación social, cultural y política en el mundo contemporáneo, poniendo de manifiesto los conflictos de lenguaje, poder e incomunicación.

Chéri Samba creates figurative paintings characterized by the systematic integration of text and image, utilizing this to formulate direct commentary on politics, inequality, globalization, and daily life in urban Africa. In addition to his individual production, Samba played a decisive role in the consolidation of the so-called Kinshasa School of Popular Painting, linked to the Atelier des Artistes de la Ville de Kinshasa, a space he helped to structure starting in the 1970s. This collective experience was fundamental for the affirmation of a Congolese urban painting focused on self-representation, social commentary, and the expanded circulation of visual narratives produced from a local context.

In *The Towers of Babel Around the World* (1999), the artist mobilizes the biblical metaphor of the Tower of Babel to reflect on processes of social, cultural, and political fragmentation in the contemporary world, highlighting conflicts of language, power, and incommunicability.

**CARRIE MAE WEEMS** | Estados Unidos, 1953

**Sin título. Serie Isla marina**, 1992/2000

*Untitled. From the series Sea Island*

Copia en gelatina de plata, ed. 1/5

67,28 × 67,28 cm

Gelatin silver print, ed. 1/5

Carrie Mae Weems articula fotografía y texto para examinar críticamente las relaciones de poder, raza y género, así como los modos de construcción de la historia afroamericana. A lo largo de su trayectoria, ha investigado la representación del cuerpo negro y la transmisión de memoria en territorios marcados por la esclavitud y la segregación.

La serie *Isla marina* se centra en las comunidades Gullah Geechee del sureste de Estados Unidos, descendientes de africanos esclavizados que preservaron prácticas culturales, lingüísticas y espirituales propias en las regiones costeras de Carolina del Sur y Georgia. En esta imagen, Weems registra un paisaje boscoso de esas islas. La ausencia de figura humana enfatiza el territorio como espacio de memoria histórica, subrayando la relación entre paisaje, herencia cultural y las huellas persistentes del pasado esclavista.

Carrie Mae Weems combines photography and text to critically examine power relations, race, and gender, as well as the construction of African American history. Throughout her career, she has investigated the representation of the Black body and the transmission of memory in territories shaped by slavery and segregation.

The *Sea Island* series focuses on the Gullah Geechee communities of the southeastern United States—descendants of enslaved Africans who preserved distinct cultural, linguistic, and spiritual practices in the coastal regions of South Carolina and Georgia. In this image, Weems documents a wooded landscape from these islands. The absence of the human figure foregrounds the land itself as a site of historical memory, emphasizing the relationship between territory, cultural inheritance, and the enduring traces of slavery.

**YINKA SHONIBARE** | Reino Unido, 1962

**Justicia para todos (según Pomeroy), 2020**  
*Justice for All (after Pomeroy)*

Escultura de fibra de vidrio pintada a mano con estampado Dutch wax, globo personalizado coloreado a mano, base de acero, espada y balanza desmontables, 148,99 × 100,99 × 62,99 cm

Fiberglass sculpture, hand-painted with Dutch wax pattern, bespoke hand-colored globe, steel base plate, detachable sword and scales

Yinka Shonibare desarrolla una práctica que abarca la escultura, la instalación y la fotografía para investigar el colonialismo, la clase social y las identidades híbridas, utilizando las telas *Dutch wax* como elemento central de su lenguaje visual. Estas telas, históricamente vinculadas a las rutas comerciales coloniales entre Europa, África y Asia, funcionan en su obra como signos de circulación, apropiación y ambigüedad cultural.

*Justicia para todos (según Pomeroy)* (2020) reinterpreta una alegoría clásica de la Justicia, desplazando un símbolo del universalismo occidental hacia un campo atravesado por historias de explotación y desigualdad. Al tensionar la idea de imparcialidad jurídica con una materialidad marcada por el colonialismo, la escultura se integra en la investigación continua del artista sobre los sistemas legales, el poder imperial y las contradicciones de cómo las nociones de justicia e igualdad se han construido históricamente de forma excluyente.

Yinka Shonibare's practice incorporates sculpture, installation, and photography to investigate colonialism, social class, and hybrid identities, employing Dutch wax prints as a central element in his visual language. In his work, these fabrics, historically linked to the colonial trade routes between Europe, Africa, and Asia, operate as signs of cultural circulation, appropriation, and ambiguity.

*Justice for All (after Pomeroy)* (2020) reinterprets a classic allegory of Justice, shifting a symbol of Western universalism to a field permeated by stories of exploitation and inequality. By challenging the idea of legal impartiality with the materiality marked by colonialism, the sculpture is part of the artist's ongoing research into legal systems, imperial power, and the contradictions of how notions of justice and equality have been historically constructed as exclusionary.

**BELKIS AYÓN** | Cuba, 1967-1999

**Mi alma y yo te queremos, 1994**  
*Mi alma y yo te queremos*

Colografía sobre papel, ed. 3/3, 88,9 × 70,78 cm  
Collagraph on paper, ed. 3/3

**Acoso, 1998**  
*Harassment*

Colografía sobre papel verjurado color crema, PA. de una ed. de 10. 81,66 × 112,14 cm  
Collagraph on cream-wove paper. AP from ed. of 10

Belkis Ayón desarrolló una obra gráfica singular centrada en la mitología de la sociedad secreta Abakuá, una tradición afrocubana de origen carabalí históricamente reservada a los hombres. Ayón construyó un repertorio visual denso y riguroso para abordar temas como el silencio, el poder, el secreto, la exclusión y la autoridad simbólica, elaborando una iconografía propia marcada por figuras espectrales, contrastes radicales y atmósferas ritualizadas.

Las obras *Sikán* (1993) y *Mi alma y yo te queremos* (1994) pertenecen al núcleo de su producción dedicada al personaje de Sikán, figura femenina fundamental de la mitología Abakuá. Según la narrativa mítica, Sikán descubre un secreto sagrado y, por ello, es condenada al silencio y al sacrificio, convirtiéndose a la vez en origen y exclusión dentro del sistema ritual.

Belkis Ayón developed unique graphic work centered on the mythology of the secret society Abakuá, an Afro-Cuban tradition of Carabali origin historically restricted to men. Ayón built a dense and rigorous visual repertoire addressing such themes as silence, power, secrecy, exclusion, and symbolic authority, developing her own iconography characterized by ghostly figures, radical contrasts, and ritualized atmospheres.

The works *Sikán* (1993) and *Mi alma y yo te queremos* (1994) belong to the central nucleus of her production dedicated to the character Sikán, a fundamental female figure in Abakuá mythology. According to the mythical narrative, Sikán discovers a sacred secret and, for this reason, is condemned to silence and sacrifice, simultaneously becoming an origin and exclusion within the ritual system.

**CARLOS MARTIEL** | Cuba, 1989

**Gran nación, 2023**  
*Great Nation*

Acero, 176,47 × 57,17 cm  
Steel

Carlos Martiel desarrolla una práctica centrada en la performance y la escultura para investigar la violencia, el poder estatal, la racialización y el cuerpo como campo político.

*Gran nación* (2023) es una escultura de acero que se inscribe en esta investigación sobre los mecanismos de poder y coacción. Aunque Martiel es ampliamente reconocido por sus performances corporales radicales, aquí la escultura opera como una extensión conceptual de esas acciones, desplazando la presencia física del cuerpo hacia una materialidad rígida, fría y duradera. La obra condensa tensiones entre fuerza, contención y violencia institucional, transformando el cuerpo ausente en un signo simbólico de las estructuras que lo moldean, lo amenazan y lo disciplinan.

Carlos Martiel develops a practice centered on performance and sculpture to investigate violence, state power, racialization, and the body as a political field. *Great Nation* (2023) is a steel sculpture that forms part of this research into mechanisms of power and coercion. While Martiel is widely recognized for his radical performances that utilize his own body, here, sculpture operates as a conceptual extension of these actions, shifting the physical presence of the body to a rigid, cold, and durable materiality. The work condenses tensions between force, containment, and institutional violence, transforming the absent body into a symbolic sign of the structures that shape, threaten, and discipline it.

**BELKIS AYÓN** | Cuba, 1967-1999

**Sikán, 1993**  
*Sikán*

Colografía sobre papel, ed. 1/3, 96,52 × 62,87 cm  
Collagraph on paper, ed. 1/3

**Intolerancia, 1998**  
*Intolerance*

Colografía sobre papel verjurado color crema, ed. 2/10, Ø 78,74 cm  
Collagraph on cream-wove paper, ed. 2/10  
Collagraph on cream-wove paper. AP from ed. of 10

Belkis Ayón desarrolló una obra gráfica singular centrada en la mitología de la sociedad secreta Abakuá, una tradición afrocubana de origen carabalí históricamente reservada a los hombres. Ayón construyó un repertorio visual denso y riguroso para abordar temas como el silencio, el poder, el secreto, la exclusión y la autoridad simbólica, elaborando una iconografía propia marcada por figuras espectrales, contrastes radicales y atmósferas ritualizadas.

Las obras *Sikán* (1993) y *Mi alma y yo te queremos* (1994) pertenecen al núcleo de su producción dedicada al personaje de Sikán, figura femenina fundamental de la mitología Abakuá. Según la narrativa mítica, Sikán descubre un secreto sagrado y, por ello, es condenada al silencio y al sacrificio, convirtiéndose a la vez en origen y exclusión dentro del sistema ritual.

Belkis Ayón developed unique graphic work centered on the mythology of the secret society Abakuá, an Afro-Cuban tradition of Carabali origin historically restricted to men. Ayón built a dense and rigorous visual repertoire addressing such themes as silence, power, secrecy, exclusion, and symbolic authority, developing her own iconography characterized by ghostly figures, radical contrasts, and ritualized atmospheres.

The works *Sikán* (1993) and *Mi alma y yo te queremos* (1994) belong to the central nucleus of her production dedicated to the character Sikán, a fundamental female figure in Abakuá mythology. According to the mythical narrative, Sikán discovers a sacred secret and, for this reason, is condemned to silence and sacrifice, simultaneously becoming an origin and exclusion within the ritual system.

**JULIEN SINZOGAN** | Benín, 1957

*Egun III*, 2007

*Egun III*

Acrílico y yeso moldeado sobre lienzo, 125,99 × 99,49 cm  
Acrylic and molded plaster on canvas

*Egun II*, 2007

*Egun II*

Acrílico y yeso moldeado sobre lienzo, 129,99 × 89,48 cm  
Acrylic and molded plaster on canvas

Julien Sinzogan desarrolla una práctica que abarca la pintura, la escultura y el relieve, investigando las máscaras, los rituales y los sistemas espirituales de Benín a partir de un diálogo continuo entre la tradición y la contemporaneidad.

Las obras hacen referencia a los *Egungun*, manifestaciones espirituales vinculadas al culto a los ancestros en las religiones yoruba, muy presentes también en Brasil, Cuba, Colombia y el sur de los Estados Unidos. Asociados a la circulación entre los mundos de los vivos y los muertos, los *Egungun* materializan la presencia ancestral a través de máscaras, tejidos y performances colectivas. El uso del relieve y de materiales moldeados confiere densidad física a las figuras, acercándolas a la experiencia ritual y evocando la corporeidad, la fuerza vital y la ambigüedad, entre protección y amenaza, continuidad y transformación, que caracterizan a estas entidades dentro de las comunidades que las veneran.

Julien Sinzogan's practice combines painting, sculpture, and relief, investigating the masks, rituals, and spiritual systems of Benín based on an ongoing dialogue between tradition and contemporaneity.

The works refer to the *Egungun*, spiritual manifestations linked to ancestor worship in the Yoruba religions, also widely present in Brazil, Cuba, Colombia, and the southern United States. Associated with circulation between the worlds of the living and the dead, the *Egungun* materialize ancestral presence through masks, fabrics, and collective performances. The use of relief and molded materials confers physical density upon the figures, bringing them closer to the ritual experience and evoking corporeality, vital force, and ambiguity, between protection and threat, continuity and transformation, which characterize these entities within the communities that worship them.

**FRÉDÉRIC BRULY BOUABRÉ** | Costa de Marfil, 1923–2014

*Mitología bété: la leyenda de "Zignonkplebhlo", una serie de 21 dibujos*, 2000

*Mythologie Bété: la légende de 'Zignonkplebhlo', A Series of 21 Drawings*,

Bolígrafo y lápiz de color sobre cartulina, 15,74 × 10,92 cm  
Pen and colored crayon on card

Frédéric Bruly Bouabré ha desarrollado una amplia producción gráfica dedicada a la invención de sistemas visuales orientados a la inscripción de mitologías, alfabetos, proverbios y narrativas del pueblo bété, de Costa de Marfil. Autodidacta, Bouabré concibió el dibujo y la escritura como herramientas de conocimiento y transmisión, creando un archivo visual que transforma la oralidad en forma gráfica sin someterla a los regímenes occidentales de escritura.

En esta serie, cada imagen funciona como una unidad pedagógica y cosmológica, articulando texto, símbolo y figuración en composiciones de gran claridad y economía formal. El término *Zignonkplebhlo*, en Bété, nombra el lugar inaugural de la palabra, una instancia mítica donde el habla se constituye como fuerza organizadora del mundo, fundamento de la vida colectiva y de la memoria compartida.

Frédéric Bruly Bouabré developed a vast graphic body of work dedicated to the invention of visual systems focused on inscribing the mythologies, alphabets, proverbs, and narratives of the Bété people of the Ivory Coast. Self-taught, Bouabré conceived of drawing and writing as tools of knowledge and transmission, creating a visual archive that transforms orality into graphic form without subjecting it to the Western regimes of writing.

In this series, each image functions as a pedagogical and cosmological unit, involving text, symbol, and figuration in compositions of strong clarity and formal economy. The term *Zignonkplebhlo*, in Bété, indicates the inaugural place of the word—a mythical instance where speech constitutes the organizing force of the world, the foundation of collective life and shared memory.

**VICKIE PIERRE** | Estados Unidos, 1970

*Es el dios que hay en mí, y viviré así para siempre*, 2020

*It's the God in Me, and I Shall Live This Way Forever*

Acrílico, purpurina, papel y collage textil sobre lienzo, 121,92 × 91,44 cm  
Acrylic, glitter, paper, and fabric collage on canvas

Vickie Pierre trabaja con collage, pintura y escultura para investigar la espiritualidad, la cultura afrodiaspórica y las experiencias personales, con una atención recurrente a la figura femenina negra como espacio de afirmación simbólica. Su obra, realizada durante la pandemia de COVID-19, forma parte de una serie en la que la artista explora la memoria, la transformación y la identidad a partir de su herencia haitiana. La obra articula el collage, la pintura y las superficies brillantes para tratar la espiritualidad como fuerza interna y regeneradora. El título, formulado como una declaración, afirma la fe y la autodefinición como principios centrales, mientras que las formas antropomórficas asociadas a las *Poupées* evocan lo divino y tensan las representaciones históricas de lo femenino.

Vickie Pierre works with collage, painting, and sculpture to investigate spirituality, Afro-diasporic culture, and personal experiences, with recurring attention to the Black female figure as a space for symbolic affirmation. This work, created during the COVID-19 pandemic, is part of a series in which the artist explores memory, transformation, and identity, starting from her Haitian heritage. The work combines collage, painting, and shiny surfaces to express spirituality as an internal and regenerating force. The title, formulated as a declaration, affirms faith and self-definition as central themes, while the anthropomorphic forms associated with *Poupées* evoke the divine and challenge historical representations of the feminine.

**NICK CAVE** | Estados Unidos, 1959

*Traje sonoro*, 2006

*Soundsuit*

Manta afgana, algodón y tejido con cuentas encontradas, maniquí y armazón,  
203,2 × 76,2 × 55,88 cm

Afghan, cotton, and found beaded fabric, mannequin, and armature

Nick Cave desarrolla una práctica interdisciplinaria que articula la escultura, la performance y la instalación, con especial atención al cuerpo, la música, el ritual y las respuestas artísticas a la violencia racial en los Estados Unidos. Su trabajo hace uso recurrente de materiales encontrados, técnicas de costura y procesos de montaje, creando obras que activan el cuerpo como medio y como campo político.

*Traje sonoro* (2006) pertenece a la serie iniciada tras los trágicos episodios de violencia policial contra hombres negros en Estados Unidos. Concebidos como trajes-esculturas, los *Soundsuits* están compuestos por telas, abalorios y diversos materiales que producen sonido cuando se activan con el movimiento del cuerpo.

Nick Cave's interdisciplinary practice involves sculpture, performance, and installation, with special attention to the body, music, ritual, and artistic responses to racial violence in the United States. He makes recurrent use of found materials, sewing techniques, and processes of assembly, creating works that activate the body as a medium and political field.

*Soundsuit* (2006) belongs to a series begun in the wake of tragic episodes of police violence against Black men in the United States. Conceived as sculpture-costumes, the works are composed of fabrics, beads, and various materials that produce sounds triggered by moving the body.

**MANUEL MENDIVE** | Cuba, 1944

*El hijo de Oggun*, 2002  
*The Son of Oggun*

Madera, metal y caracoles policromados, 183,01 × 99,99 × 48,01 cm  
Wood, metal, and polychrome snails

Manuel Mendive desarrolla una práctica que integra escultura, pintura y performance, profundamente vinculada a la espiritualidad afrocubana y a la cosmología yoruba.

*El hijo de Oggun* (2002) hace referencia a Ogum, orisha del hierro, de la guerra y del trabajo. La escultura utiliza madera, metal y elementos naturales, articulando la materialidad ritual y la escultura contemporánea en el conjunto de obras en las que Mendive explora la presencia de los orishas, la mitología y la corporalidad afrodisópicas en lenguaje tridimensional.

Manuel Mendive's practice combines sculpture, painting, and performance, and is deeply linked to Afro-Cuban spirituality and the Yoruba worldview.

*The Son of Oggún* (2002) references to Ogum, the orixá of iron, war, and labor. The sculpture uses wood, metal, and natural elements, articulating ritual materiality and contemporary sculpture in the set of works in which Mendive explores the presence of the orixás, Afro-diasporic mythology and corporeality in three-dimensional language.

**UMAR RASHID** | Estados Unidos, 1976

*El palacio de los quilombos. Gonaïves, 1793*, 2015  
*The Palace of the Quilombos. Gonaïves, 1793*

Acrílico y tinta sobre lienzo, 182,88 × 213,36 cm  
Acrylic and ink on canvas

Umar Rashid desarrolla una práctica que articula pintura, dibujo y texto para construir narrativas históricas especulativas que reimaginan el período colonial y el mundo atlántico. Sus obras operan en el umbral entre el documento y la invención, activando la fabulación como herramienta crítica.

Esta pintura forma parte de una serie en la que el artista elabora historias alternativas basadas en episodios reales de la historia colonial. Las referencias a los quilombos y a la ciudad de Gonaïves, asociada a la Revolución Haitiana, sitúan la obra en un campo narrativo articulado en torno a la resistencia negra, la insurrección y el surgimiento de nuevas cartografías políticas. Al combinar datos históricos con la invención deliberada, Rashid cuestiona la autoridad de los relatos oficiales y propone otros regímenes de memoria e imaginación histórica.

Umar Rashid has a practice that combines painting, drawing, and text to construct speculative historical narratives that reimagine the colonial period and the Atlantic world. His works operate on the threshold between document and invention, mobilizing fabulation as a critical tool.

This painting is part of a series in which the artist elaborates alternative stories anchored in real episodes of colonial history. The references to maroon communities and the city of Gonaïves, associated with the Haitian Revolution, situate the work in a narrative field focused on Black resistance, insurrection, and the emergence of new political cartographies. By combining historical data with deliberate invention, Rashid questions the authority of official accounts and proposes other regimes of historical memory and imagination.

**MARY SIBANDE** | Sudáfrica, 1982

*Nace una belleza terrible. Serie Larga vida a la reina muerta*, 2013  
*A Terrible Beauty is Born. From the series Long Live the Dead Queen*

Impresión digital de archivo, ed. de 10 + 3 PA, 109,22 × 320,04 cm  
Archival digital Print, ed. of 10 + 3 AP.

Mary Sibande trabaja con fotografía y escultura para examinar la historia colonial, el trabajo doméstico y la construcción de la identidad femenina negra en la Sudáfrica posterior al apartheid. Su práctica se articula en torno al personaje de Sophie, alter ego desarrollado a partir de la historia de las mujeres de su familia, quienes trabajaron como empleadas domésticas durante generaciones. A través de esta figura, la artista construye narrativas que combinan memoria histórica e imaginación.

El título *Nace una belleza terrible*, de la serie *Larga vida a la Reina Muerta* (2013) retoma un verso del poema *Easter 1916* de W. B. Yeats, referencia literaria vinculada a la idea de transformación histórica. En esta serie, Sophie abandona la posición asociada exclusivamente al trabajo doméstico y asume una presencia monumental y escenográfica.

A diferencia de las primeras series dominadas por el azul —color relacionado por la artista con los uniformes domésticos—, aquí predomina el violeta. Este cambio cromático marca una expansión en la construcción simbólica del personaje y dialoga con asociaciones históricas del color vinculadas a autoridad y poder.

Mary Sibande works with photography and sculpture to examine colonial history, domestic labor, and the construction of Black female identity in post-apartheid South Africa. Her practice centers on the character Sophie, an alter ego developed from the histories of the women in her family, who worked as domestic workers for generations. Through this figure, the artist constructs narratives that combine historical memory and imagination.

The title *A Terrible Beauty is Born*, from the series *Long Live the Dead Queen* (2013) references a line from W. B. Yeats's poem *Easter 1916*, invoking the notion of historical transformation. In this series, Sophie moves beyond the role associated solely with domestic service and assumes a monumental, theatrical presence.

Unlike earlier series dominated by blue, a color the artist has linked to domestic uniforms, here violet predominates. This chromatic shift signals an expansion in the symbolic construction of the character and engages with historical associations of the color linked to authority and power.

**NNENNA OKORE** | Australia, 1975

*Achi*, ca. 2008  
*Achi*

Arcilla y arpillera, 130,98 × 159,99 cm  
Clay and burlap

Nacida en Australia, con ascendencia nigeriana, Nnenna Okore se formó en un contexto marcado por las prácticas artesanales, la arquitectura vernácula y el contacto directo con la tierra, referencias persistentes en su producción. Radicada en Estados Unidos desde la década de 1990, su obra articula experiencias diaspóricas y una atención continua a las relaciones entre el cuerpo, el territorio y el trabajo manual, movilizando materiales naturales e industriales para reflexionar sobre el tiempo, el desgaste y la repetición.

*Achi* (ca. 2008), compuesta por arcilla y yute, pertenece al inicio de su trayectoria y concentra investigaciones sobre superficies orgánicas mediante la acumulación y la compresión gestual. La obra relaciona el paisaje y la materia en estado bruto, anticipando cuestiones centrales de su práctica: la transformación material, la memoria inscrita en las superficies y la escultura como resultado de procesos lentos y corporales.

Born in Australia to Nigerian parents, Nnenna Okore was educated in a context permeated by artisanal practices, vernacular architectures, and direct contact with the land—persistent references in her work. Based in the United States since the 1990s, the artist expresses diasporic experiences and a continuous attention to the relationships between body, territory, and manual labor in her works, mobilizing natural and industrial materials to think about time, wear, and repetition.

*Achi* (ca. 2008), composed of clay and jute, was produced early in her career and concentrates investigations of organic surfaces through accumulation and gestural compression. The work relates landscape and material in its raw state, anticipating issues that are central to her practice: material transformation, memory inscribed on surfaces, and sculpture as a result of slow and bodily processes.

STANLEY WHITNEY | Estados Unidos, 1946

*Tiempo de swing en Honolulu*, 2018

*Swingtime in Honolulu*

Óleo sobre lino, 243,78 × 243,78 cm

Oil on linen

Stanley Whitney desarrolla una pintura abstracta centrada en la relación entre ritmo, color y estructura, entendiendo la superficie pictórica como un campo dinámico de articulación visual. Nacido en los Estados Unidos, su trayectoria fue marcada por largos períodos de residencia e investigación en Europa, especialmente en Roma, y por viajes frecuentes al Norte de África.

*Tiempo de swing en Honolulu* (2018) integra la producción madura del artista, caracterizada por campos de color dispuestos en rejillas irregulares, en las cuales bloques cromáticos se superponen sin jerarquía fija. El título remite al ritmo musical y al movimiento corporal, referencias constantes en su práctica, así como al jazz y a estructuras rítmicas africanas. En esta obra, la pintura opera como un sistema abierto, en el que variaciones de color y proporción producen tensión, cadencia e improvisación, en un lenguaje cromático que dialoga con desplazamiento, abstracción, música y como lenguaje sensible al tiempo, al desplazamiento y tradiciones no occidentales de organización espacial.

Stanley Whitney creates abstract paintings centered on the relationships among rhythm, color, and structure, understanding the pictorial surface as a dynamic field of visual articulation. Born in the United States, his trajectory was marked by long periods of residence and research in Europe, especially Rome, and frequent trips to North Africa.

*Swingtime in Honolulu* (2018) is part of the artist's mature output, characterized by fields of color arranged in irregular grids, in which chromatic blocks are juxtaposed without a fixed hierarchy. The title refers to musical rhythm and body movement, constant references in his practice, as well as to jazz and rhythmic African structures. In this work, painting operates as an open system, in which variations of color and proportion produce tension, cadence, and improvisation, in a chromatic language that dialogues with displacement, abstraction, music, and as a language sensitive to time, displacement, and non-Western traditions of spatial organization.

AYAN FARAH | Somalia, 1978

*Sin título*, 2024

*Untitled*

Algarroba, caléndula, arcilla, pétalos de caléndula, óxido y sal sobre lino, en tres partes; 189,99 × 359,99 cm (conjunto)

Carob, marigold, clay marigold petals, rust, salt on linen, in three parts

Ayan Farah explora la materialidad, la identidad y la territorialidad a través de pigmentos naturales, tejidos históricos y procesos orgánicos que incorporan tiempo, lugar y memoria en la superficie de las obras.

En la *Sin título* (2024), Farah parte de tejidos antiguos —frecuentemente teñidos, lavados al sol o dejados expuestos a elementos naturales— como soportes que ya llevan historias de uso y circulación. Estos materiales son entonces impregnados con pigmentos y sustancias recolectadas en diferentes paisajes, conectando el cuerpo de las plantas y minerales a la obra como si fueran «restos» de ambientes específicos y tiempos vividos. El uso de sustancias vegetales y minerales remite a procesos de curación, erosión y mutación, integrando la investigación de la artista sobre cuerpo, territorio y herencia cultural como campos interconectados y dando a la superficie del lino una presencia que conjuga historia, geografía y experiencia sensible.

Ayan Farah explores materiality, identity, and territory by way of natural pigments, historical fabrics, and organic processes that incorporate time, place, and memory in the surface of her works.

In the *Untitled* (2024), Farah starts with old textiles—often dyed, sun-washed, or left exposed to the natural elements—as media that already carry histories of use and circulation. These materials are then impregnated with pigments and substances collected in different landscapes, connecting the body of plants and minerals to the work as if they were “remains” of specific environments and lived periods. The employment of plant and mineral substances refers to processes of healing, erosion, and mutation, integrating the artist's research on body, territory, and cultural heritage as interconnected fields and giving the linen surface a presence that combines history, geography, and sensitive experience.

CARLOS BUNGA | Portugal, 1976

*Alfombra n.º 12*, 2023

*Rug No.12*

Látex y cola sobre alfombra, 164,99 × 229,98 cm

Latex and glue on rug

Carlos Bunga trabaja con instalación, dibujo y escultura para investigar la arquitectura, la precariedad y la memoria, frecuentemente utilizando materiales frágiles y temporales. Su trabajo aborda la inestabilidad de los espacios construidos y la dimensión provisional de la arquitectura como experiencia física y social.

*Alfombra No.12* (2023) es realizada con látex y cola aplicados sobre alfombra, material asociado al espacio doméstico y a la arquitectura interior. La obra integra una serie en la que el artista utiliza superficies textiles para abordar la impermanencia, la adaptación y la fragilidad estructural, desplazando elementos cotidianos a un campo de reflexión cromática sobre el habitar.

Carlos Bunga works with installation, drawing, and sculpture to investigate architecture, precariousness, and memory, often using fragile and temporary materials. His work addresses the instability of built spaces and the provisional dimension of architecture as a physical and social experience.

*Alfombra No.12* (2023) is comprised of latex and glue applied on a carpet, material associated with the domestic space and interior architecture. The work is part of a series in which the artist uses textile surfaces to address impermanence, adaptation, and structural fragility, shifting everyday elements to a field of chromatic reflection on habitation.

YANIRA COLLADO | Estados Unidos, 1975

*Penumbbras para Apambichao 5*, 2022

*Half-Light for Apambichao 5*

Textiles procedentes de trajes masculinos de Palm Beach (décadas de 1920 y 1950–70), papel, pintura, cartón, tinta y técnica mixta, 246,38 × 119,38 cm

Textiles sourced from men's Palm Beach suits | 1920s and 1950–70s, paper, paint, cardboard, ink, and mixed media

Yanira Collado desarrolla una práctica que articula escultura, instalación y textiles para investigar los legados de la historia colonial en las Américas, con atención a las relaciones entre cuerpo, arquitectura y memoria afro-diaspórica.

*Penumbbras para Apambichao 5* (2022) se presenta como una estructura vertical, evocando la idea de paso o umbral, y deriva de la investigación de la artista sobre el Apambichao, género musical de la República Dominicana asociado a los salones de baile frecuentados por soldados norteamericanos permanecidos en la isla en los años 1950. Fragmentos de tejidos provenientes de uniformes utilizados en esos contextos se combinan con otros materiales que aluden a las matrices culturales que componen la formación dominicana, reuniendo referencias africanas, islámicas, asiáticas y europeas. En su trabajo, los materiales son tratados como portadores de historia, activando vestigios de circulación, dominación e intercambio cultural inscritos en los objetos y en las superficies.

Yanira Collado's practice involves sculpture, installation, and textiles to investigate the legacies of colonial history in the Americas, with attention to the relationships between the body, architecture, and Afro-diasporic memory.

*Penumbbras para Apambichao 5* (2022) is a vertical structure that evokes the idea of a portal or threshold, and derives from the artist's research of *apambichao*, a musical genre from the Dominican Republic associated with the dance halls frequented by US soldiers stationed on the island in the 1950s. Fragments of fabric from uniforms worn in these contexts are combined with other materials that allude to the cultural array that comprises the Dominican formation, bringing together African, Islamic, Asian, and European references. In her work, the materials are treated as bearers of history, activating traces of circulation, domination, and cultural exchange inscribed on objects and surfaces.

**NAOMI WANJIKU GAKUNGA** | Kenia, 1960

*Antes del invierno*, 2016

*Before Winter*

Láminas de metal, alambre de acero, hojas secas y papel artesanal, 123,97 × 103,98 cm  
Metal sheets, steel wire, dry leaves, and handcrafted paper

Naomi Wanjiku Gakunga desarrolla esculturas e instalaciones a partir de metal, papel artesanal y materiales naturales, investigando memoria, paisaje y procesos de transformación. Su práctica explora la tensión entre materiales rígidos y orgánicos, articulando ciclos naturales, trabajo manual e intervenciones humanas sobre el territorio, frecuentemente en diálogo con contextos sociales y arquitectónicos de Kenia.

*Antes del invierno* (2016) está compuesta por chapas metálicas, alambre de acero, hojas secas y papel artesanal. Las chapas de metal remiten directamente al uso recurrente de este material en construcciones, cercamientos y estructuras provisionales en el contexto keniano, donde el metal ondulado es ampliamente empleado como solución arquitectónica funcional y accesible. Al combinarlo con elementos orgánicos y frágiles, Gakunga establece un diálogo entre permanencia y desgaste, protección y vulnerabilidad, integrando la obra en su investigación sobre temporalidad, ciclos estacionales y los impactos ambientales que atraviesan paisajes contemporáneos.

Naomi Wanjiku Gakunga develops sculptures and installations from metal, handmade paper, and natural materials, investigating memory, landscape, and processes of transformation. Her practice explores the tension between rigid and organic materials, expressing natural cycles, manual labor, and human interventions in the territory, often in dialogue with the social and architectural contexts of Kenya.

*Before Winter* (2016) is composed of sheet metal, steel wire, dried leaves, and handmade paper. The sheet metal makes direct reference to the recurrent use of this material in construction, enclosures, and provisional structures in Kenya, where corrugated metal is widely employed as a functional and accessible architectural solution. By combining it with organic and fragile elements, Gakunga establishes a dialogue between permanence and erosion, protection and vulnerability, integrating the work with her research on temporality, seasonal cycles, and the environmental impacts that permeate contemporary landscapes.

**SERGE ATTUKWEI CLOTTEY** | Ghana, 1985

*Demasiado lejos de casa*, 2017

*Too Far from Home*

Plástico, alambre y óleo, 144,78 × 198,12 cm  
Plastic, wire, and oil paint

Serge Attukwei Clottey trabaja con instalación, escultura y performance a partir de galones plásticos reutilizados, investigando el consumo, la ecología, la circulación de mercancías y las herencias coloniales en el contexto urbano de Accra. Su trabajo parte de la observación directa de las economías informales y de las infraestructuras precarias que sostienen la vida cotidiana, especialmente en lo que respecta al acceso al agua, combustible y otros recursos esenciales.

*Demasiado lejos de casa* (2017) utiliza plástico, alambre y pintura para abordar el desplazamiento, la pertenencia y la exclusión. Los bidones de plástico —ampliamente empleados en el transporte informal de agua y combustibles— funcionan como registros materiales de flujos globales de residuos y desigualdades ambientales. Al recomponer estos objetos en estructuras escultóricas, Clottey evidencia cómo los residuos industriales y coloniales continúan moldeando cuerpos, territorios y economías en el presente.

Serge Attukwei Clottey works with installation, sculpture, and performance from reused plastic gallon jugs, investigating consumption, ecology, the circulation of goods and colonial inheritances in the urban context of Accra. His work stems from a direct observation of the informal economies and precarious infrastructures that sustain everyday life, especially regarding access to water, fuel, and other essential resources.

*Too Far from Home* (2017) employs plastic, wire, and painting to address displacement, belonging, and exclusion. The plastic gallon containers—widely used in the informal transportation of water and fuel—function as material records of global waste flows and environmental inequalities. By recomposing these objects into sculptural structures, Clottey highlights how industrial and colonial waste continues to shape bodies, territories, and economies in the present.

**GONÇALO MABUNDA** | Mozambique, 1975

*El minero de oro de las ideas*, 2019

*The Gold Miner of Ideas*

Armas desactivadas y chatarra metálica, 83,01 × 113,01 cm  
Decommissioned weapons and scrap metal

Gonçalo desarrolla una práctica escultórica a partir de armas de guerra desactivadas, reflexionando críticamente sobre la memoria, la violencia y la reconstrucción social en el contexto de la posguerra en Mozambique. Su trabajo emerge directamente de la experiencia histórica de la guerra civil mozambiqueña (1977-1992).

*El minero de oro de las ideas* (2019) está construido con armas desmanteladas y chatarra metálica provenientes de ese período de conflicto. La escultura integra una serie en la que el artista convierte objetos bélicos en figuras asociadas a la creación intelectual y cultural, sugiriendo la minería de ideas como contrapunto a la extracción violenta de recursos y vidas. El trabajo propone una reescritura simbólica de la historia reciente, en la cual la materia de la guerra es reinscrita como soporte de reflexión, memoria y reconstrucción colectiva.

Gonçalo Mabunda develops a sculptural practice based on deactivated weapons of war, reflecting critically on memory, violence, and social reconstruction in the post-war context in Mozambique. His work emerges directly from the historical experience of the Mozambican Civil War (1977-92).

*The Gold Miner of Ideas* (2019) is constructed out of decommissioned weapons and scrap metal from this period of conflict. The sculpture is part of a series in which the artist converts military objects into figures associated with intellectual and cultural creation, suggesting the mining of ideas as a counterpoint to the violent extraction of resources and lives. The work proposes a symbolic rewriting of recent history, in which the material of war is repurposed as media for collective reflection, memory, and reconstruction.

**ELIAS SIME** | Etiopía, 1968

*Cuerda floja 5.7*, 2009-2014

*Tightrope 5.7*

Cables eléctricos recuperados sobre panel, 224,79 × 120,65 cm (conjunto)  
Reclaimed electrical wires on panel

Elias Sime desarrolla relieves e instalaciones a partir de cables eléctricos y componentes tecnológicos desechados, explorando la conectividad, el trabajo manual y la circulación global de la tecnología. Su práctica investiga las paradojas de la era digital, evidenciando la dimensión material, artesanal y frecuentemente invisibilizada de las cadenas de producción tecnológica.

*Cuerda floja 5.7* (2009-2014) está compuesta por cables eléctricos reutilizados, fijados sobre un panel y organizados en patrones densos y rítmicos. El relieve funciona como una cartografía material de las redes contemporáneas de conexión, dependencia y explotación, articulando la abstracción visual y el comentario social, y subrayando la presencia del trabajo humano inscrito en los circuitos globales de la tecnología.

Elias Sime develops reliefs and installations from discarded electrical wires and technological components, exploring connectivity, manual labor, and the global circulation of technology. His practice investigates the paradoxes of the digital age, highlighting the material, manual, and often invisible dimensions of technological production chains.

*Tightrope 5.7* (2009-14) is composed of reused electrical wires, affixed to a panel and organized in dense and rhythmic patterns. The relief functions as a material cartography of contemporary networks of connection, dependence, and exploitation, combining visual abstraction and social commentary, and underlining the presence of human labor inscribed in the global circuits of technology.

## EL ANATSUI | Ghana, 1944

*Sin título*, 1986

*Untitled*

Maderas tropicales, en 4 partes, 191,99 × 51,48 cm  
Tropical hardwoods, in 4 parts

*Artículos académicos*, 1997

*Learned Papers*

Madera pintada e incisa, 59,99 × 165,99 cm  
Painted and incised wood

El Anatsui desarrolla esculturas y relieves a partir de materiales reutilizados, investigando la historia colonial, la circulación de mercancías y la transformación material. Su práctica establece relaciones entre tradiciones escultóricas africanas y procesos contemporáneos, enfatizando la repetición, modularidad e inestabilidad formal.

*Sin título* (1986), realizada en madera tropical organizada en módulos, pertenece a los inicios de la trayectoria del artista. La obra se integra en su investigación sobre la escultura en madera como medio de experimentación formal y de reflexión sobre la tradición, la estructura y la serialidad. Este período antecede el uso posterior de materiales metálicos reutilizados, pero ya anuncia el interés del artista por los procesos de circulación y transformación material.

El Anatsui creates sculptures and reliefs from reused materials, investigating colonial history, the circulation of commodities, and material transformation. His practice establishes relationships between African sculptural traditions and contemporary processes, emphasizing repetition, modularity, and formal instability.

Created from tropical wood organized in modules, *Untitled* (1986) was produced early in the artist's career. The work is part of his research into wood sculpture as a means of formal experimentation and reflection on tradition, structure, and seriality. This period precedes the subsequent use of reused metallic materials but already heralds the artist's interest in the process of circulation and material transformation.

## SONIA GOMES | Brasil, 1948

*Sin título*, 2004

*Untitled*

Acrílico, pintura metálica, clavos e hilo sobre madera encontrada, en 2 partes, 99,06 × 45,72 cm  
Acrylic, metallic paint, nails, and thread on found wood in 2 parts

*Lugar, Aconchego*, 2013

*Place, Belonging*

Tejido, encajes, cremallera, cerámica encontrada, costuras, ataduras y alambre, 57,48 × 31,12 × 17,15 cm

Fabric, laces, zipper, found ceramic, stitching, bindings, and wire

Sonia Gomes es una artista autodidacta cuya práctica escultórica ha alcanzado amplio reconocimiento en el arte contemporáneo brasileño e internacional. Su trabajo se construye a partir de saberes manuales vinculados al universo doméstico, que la artista resignifica y desplaza hacia el campo del arte contemporáneo.

*Sin título* (2004) combina madera encontrada, pintura, clavos e hilo, estableciendo tensiones entre una estructura rígida y el gesto manual. La obra pertenece a su producción temprana, etapa en la que ya se perfilan los ejes centrales de su investigación: el diálogo entre tejido y madera, y la escultura entendida como espacio de memoria incorporada.

En *Lugar, Aconchego* (2013), la artista emplea telas usadas, cuerdas y fragmentos textiles ensamblados mediante costura, torsión y amarre. El uso de tejidos responde a su interés por materiales cargados de memoria y experiencia previa; la torsión y la compresión generan formas orgánicas que emergen del propio proceso manual, sin una estructura rígida predeterminada.

Sonia Gomes is a self-taught artist whose sculptural practice has achieved wide recognition in Brazilian and international contemporary art. Her work is grounded in manual knowledge associated with the domestic sphere, which she recontextualizes within the field of contemporary art.

*Untitled* (2004) combines found wood, paint, nails, and thread, establishing tensions between a rigid structure and the gesture of the hand. The work belongs to her early production, when the central axes of her research already emerge: the dialogue between fabric and wood, and sculpture conceived as a space of embodied memory.

In *Place, Belonging* (2013), the artist employs used fabrics, ropes, and textile fragments assembled through sewing, twisting, and binding. Twisting and compression generate organic forms that arise from the manual process itself, without a predetermined rigid structure.

## EL ANATSUI | Ghana, 1944

*Artículos académicos*, 1997

*Learned Papers*

Madera pintada e incisa, 59,99 × 165,99 cm  
Painted and incised wood

El Anatsui desarrolla esculturas y relieves a partir de materiales reutilizados, investigando la historia colonial, la circulación de mercancías y la transformación material. Su práctica establece relaciones entre tradiciones escultóricas africanas y procesos contemporáneos, enfatizando la repetición, modularidad e inestabilidad formal.

El Anatsui creates sculptures and reliefs from reused materials, investigating colonial history, the circulation of commodities, and material transformation. His practice establishes relationships between African sculptural traditions and contemporary processes, emphasizing repetition, modularity, and formal instability.

## MOFFAT TAKADIWA | Zimbabwe, 1983

*Tierra de dinero y miel*, 2017

*Land of Money and Honey*

Tapones metálicos de botellas y plástico sobre cordón de plástico, 179,98 × 124,99 cm  
Metal bottle caps and plastic on plastic cord

Moffat Takadiwa desarrolla esculturas y relieves a partir de residuos industriales y objetos desechados, investigando el consumo, el trabajo, el colonialismo y la economía informal en Zimbabwe. Su práctica transforma materiales asociados al exceso y al descarte en composiciones densas, revelando las estructuras globales de explotación inscritas en los residuos.

*Tierra de dinero y miel* (2017) está construida con tapas metálicas y plástico atados con cordones sintéticos. Los materiales hacen referencia directa a las economías de consumo y a las cadenas globales de mercancías que atraviesan el contexto africano contemporáneo.

Moffat Takadiwa creates sculptures and reliefs from industrial waste and discarded objects, investigating consumption, labor, colonialism, and the informal economy in Zimbabwe. His practice transforms materials associated with excess and disposal into dense compositions, revealing the global structures of exploitation inscribed in garbage.

*Land of Money and Honey* (2017) is built of metal and plastic caps tied with synthetic cords. The materials make direct reference to consumer economies and global commodity chains that permeate the contemporary African context.

EVITA TEZENO | Estados Unidos, 1960

*Charla en el tendedero*, 2022  
*Clothesline Chit Chat*

Collage de técnica mixta y acrílico sobre lienzo, 121,92 × 152,4 cm  
Mixed media collage and acrylic on canvas

Evita Tezeno desarrolla una práctica que articula la pintura y el collage para abordar la memoria, la vida cotidiana, el trabajo doméstico y la herencia cultural afroamericana, a partir de experiencias vividas en el sur de los Estados Unidos.

*Charla en el tendedero* (2022) parte de un recuerdo de infancia de la artista en el sur de Texas, cuando el tendedero funcionaba como punto de encuentro entre las mujeres del vecindario. Mientras la ropa se secaba al aire libre, las conversaciones y las historias circulaban libremente, transformando una tarea cotidiana en un espacio de convivencia comunitaria. Tezeno recuerda la presencia constante de su abuela, que cada semana tendía la ropa y conversaba con las vecinas, activando una red informal de intercambio y cuidado.

La obra está construida a partir de papeles pintados a mano, elemento central de su proceso. Después de elaborar y ajustar los dibujos hasta definir la composición, la artista transfiere la imagen al lienzo. Los papeles se producen mediante técnicas de grabado, estarcido y pintura, recortados y montados como una colcha o un rompecabezas.

Evita Tezeno's practice combines painting and collage to address memory, daily life, domestic work, and African American cultural heritage, with a basis in experiences in the southern United States.

*Clothesline Chit Chat* (2022) comes from a memory of the artist's childhood in South Texas, when the clothesline functioned as a meeting place for neighborhood women. While the clothes were drying outdoors, conversations and stories circulated freely, transforming an everyday task into a space for community interaction. Tezeno recalls the constant presence of her grandmother, who would hang clothes and dialogue with neighbors every week, activating an informal network of exchange and care.

The work is constructed out of hand-painted papers, a central element of her process. After preparing and adjusting the drawings until the composition is defined, the artist transfers the image to the canvas. The papers are produced through techniques of engraving, stenciling, and painting, then cut and assembled like a quilt or puzzle.

ANA SILVA | Angola, 1979

*Abuela 002*, 2020  
*Grandmother 002*

Técnica mixta y bordado sobre rafia, 103 × 150 cm  
Mixed media and embroidery on raffia

Ana Silva desarrolla una práctica que articula el bordado, el collage y el uso de materiales naturales para investigar la memoria, la migración y la herencia familiar. Su trabajo parte de historias íntimas y experiencias intergeneracionales, entendiendo el gesto manual como una forma de inscribir el tiempo y como un medio para preservar los conocimientos transmitidos en el ámbito doméstico, especialmente por los linajes femeninos.

*Abuela 002* (2020) rinde homenaje a la figura de la abuela como guardiana de la memoria y la tradición. Realizada con rafia, bordado y diversos materiales, la obra parte de historias íntimas y experiencias intergeneracionales, entendiendo el gesto manual y la repetición como formas de inscribir el tiempo y como medios de preservar los conocimientos transmitidos en el ámbito doméstico.

Ana Silva photographic practice involves embroidery, collage, and the use of natural materials to investigate memory, migration, and family heritage. Her work is based on intimate stories and intergenerational experiences, understanding manual gesture as a way of inscribing time and a means of preserving knowledge transmitted in the domestic realm, especially by female lineages.

*Grandmother 002* (2020) pays homage to the figure of the grandmother as a guardian of memory and tradition. Created out of raffia, embroidery, and various materials, the work is based on intimate stories and intergenerational experiences, understanding manual gesture and repetition as ways of inscribing time and means for preserving knowledge transmitted in the domestic realm.

ETINOSA YVONNE | Nigeria, 1989

*Este vínculo entre nosotros. Serie Colores del Norte*, 2019  
*This Bond Between Us. From the series Colours of the North*

Impresión de tinta de archivo sobre Hahnemühle Photo Rag, ed. 1/4 + 2 PA.  
29,69 × 41,98 cm  
Archival ink print on Hahnemühle Photo Rag, ed. 1/4 + 2 AP.

Etinosa Yvonne desarrolla una práctica fotográfica dedicada a la investigación de la memoria, la identidad y las relaciones afectivas en el norte de Nigeria. Su trabajo parte de la experiencia cotidiana y de historias personales para construir imágenes de intimidad y escucha, contrarrestando las representaciones estereotipadas del continente africano.

*Este vínculo entre nosotros* de la serie *Colores del Norte* (2019) presenta una escena marcada por la proximidad entre los cuerpos, enfatizando los gestos de cuidado, afecto y conexión. La obra registra los lazos que estructuran la vida cotidiana en la región, a menudo eclipsados por narrativas externas centradas en la violencia o la exotización. El «vínculo» del título parece referirse no solo a la relación interpersonal, sino también a la conexión con el territorio y con una memoria colectiva moldeada por las tradiciones, la intimidad y la resistencia.

Etinosa Yvonne's photographic practice is dedicated to the investigation of memory, identity, and affective relationships in northern Nigeria. Her work is based on everyday experience and personal stories to build images of intimacy and listening, in contrast to stereotypical representations of the African continent.

*This Bond Between Us* (2019), from the series *Colors of the North*, presents a scene characterized by the proximity between bodies, emphasizing gestures of care, affection, and connection. The work registers ties that structure everyday life in the region, often eclipsed by external narratives centered on violence or exotification. The "bond" of the title seems to refer not only to the interpersonal relationship, but also to the connection with the territory and with a collective memory shaped by traditions, intimacy, and resistance.

KUDZANAI CHIURAI | Zimbabwe, 1981

*Vivimos en silencio IIII*, 2017  
*We Live in Silence IIII*

Tinta pigmentada sobre papel de fibra, 193,67 × 149,86 cm  
Pigment ink on Fiber paper

Kudzanaï Chiurai desarrolla una práctica que articula la fotografía, el cine, la pintura y la performance para investigar el poder, la violencia de Estado, la propaganda y el silenciamiento en el contexto posindependencia africano. En su obra, existe un claro interés por exponer las continuidades entre los regímenes coloniales y las estructuras autoritarias contemporáneas, examinando cómo las imágenes oficiales, los discursos políticos y los gestos de poder moldean las subjetividades y producen exclusiones.

*Vivimos en Silencio IV* (2017) forma parte de una serie en la que Chiurai aborda el silencio como condición política; la imagen escenificada dialoga con la iconografía del poder y con el retrato oficial, al tiempo que pone de manifiesto la tensión y la inestabilidad que atraviesan estas representaciones, en contraste con las imágenes de control colonial de fondo histórico, incluidas en segundo plano de la composición, pero también metafóricamente.

Kudzanaï Chiurai's practice involves photography, film, painting, and performance to investigate power, state violence, propaganda, and silencing in the context of post-independence Africa. In his work, there is a clear interest in exposing continuities between colonial regimes and contemporary authoritarian structures, examining how official images, political discourses, and gestures of power shape subjectivities and produce exclusions.

*We Live in Silence IV* (2017) is part of a series in which Chiurai addresses silence as a political condition; the staged image dialogues with the iconography of power and the official portrait, while, at the same time, highlighting the tension and instability contained in these representations, in contrast to images of colonial control with a historical background—included in the background of the composition, but also metaphorically.

**AJARB BERNARD ATEGWA** | Camerún, 1988

*Mi tía retratada*, 2021

*My Auntie Picture*

Acrílico sobre lienzo, 198,12 × 218,44 cm

Acrylic on canvas

Ajarb Bernard Ategwa trabaja con la pintura para explorar la memoria familiar, el consumo y las formas contemporáneas de representación en contextos urbanos africanos. Su práctica parte con frecuencia de fotografías del archivo personal, integrando referencias a la publicidad, la moda y la cultura visual digital. A través de composiciones de gran escala, el artista articula intimidad y espectacularidad, produciendo imágenes que transitan entre el afecto, la crítica y la observación social.

En *Mi tía retratada* (2021), Ategwa transforma una imagen familiar en un retrato monumental situado en un espacio doméstico intensamente cromático. El uso de patrones textiles, contornos definidos y colores saturados remite tanto al álbum familiar como a la iconografía publicitaria. La obra inscribe el retrato íntimo en un campo ampliado de representación contemporánea, donde memoria, visibilidad mediática e identidad se entrecruzan.

Ajarb Bernard Ategwa works through painting to explore family memory, consumption, and contemporary modes of representation within urban African contexts. His practice frequently draws from personal photographic archives, incorporating references to advertising, fashion, and digital visual culture. Through large-scale compositions, he brings together intimacy and spectacle, producing images that move between affection, critique, and social observation.

In *My Auntie Picture* (2021), Ategwa transforms a family photograph into a monumental portrait set within a vividly colored domestic interior. The use of textile patterns, defined contours, and saturated hues recalls both the family album and advertising imagery. The work situates intimate portraiture within an expanded field of contemporary representation, where memory, mediated visibility, and identity intersect.

**FRIDA ORUPABO** | Noruega, 1986

*Sin título*, 2018

*Untitled*

Collage con alfileres sobre papel, montado sobre aluminio, 123,19 × 80,01 cm

Collage with paper pins mounted on aluminum

Frida Orupabo desarrolla una práctica que articula el collage, la escultura y la instalación a partir de archivos fotográficos coloniales, científicos y etnográficos, cuestionando los regímenes visuales que históricamente han producido la raza y el género como categorías de control. Orupabo se dio a conocer por recombinar imágenes de archivo como forma de confrontar la persistencia de la mirada colonial en la cultura visual contemporánea, entendiendo el archivo no como un vestigio neutro del pasado, sino como una tecnología activa de poder, responsable de fragmentar, serializar y deshumanizar los cuerpos negros, especialmente los femeninos.

En *Sin título* (2018), dos figuras femeninas negras aparecen yuxtapuestas, construidas a partir del collage de partes corporales procedentes de imágenes históricas. Las figuras evidencian el gesto de montaje y la artificialidad de la imagen, donde la duplicación opera como comentario sobre cómo la serialización de cuerpos negros en los archivos coloniales funcionó como mecanismo de tipificación, control y borrado de la singularidad.

Frida Orupabo's practice brings together collage, sculpture, and installation through the use of colonial, scientific, and ethnographic photographic archives, interrogating the visual regimes that historically constructed race and gender as categories of control. Orupabo first gained recognition for recombining archival images as a way of confronting the persistence of the colonial gaze in contemporary visual culture. For the artist, the archive is not a neutral remnant of the past but an active technology of power—one that has fragmented, serialized, and dehumanized Black bodies, particularly those of Black women.

In *Untitled* (2018), two Black female figures appear juxtaposed, constructed from collaged body fragments sourced from historical images. The figures make evident the gesture of montage and the artificiality of the image, where duplication operates as a commentary on how the serialization of Black bodies in colonial archives functioned as a mechanism of typification, control, and the erasure of singularity.

**TONIA NNEJI** | Nigeria, 1992

*Día de fiesta | 2*, 2023

*The Feast Day | 2*

Óleo sobre lienzo, 182,88 × 152,4 cm

Oil on canvas

Tonia Nneji centra su práctica pictórica en la vida cotidiana, la intimidad doméstica y las experiencias de mujeres negras en la Nigeria contemporánea. A partir de memoria, observación y construcción imaginada, sus composiciones otorgan escala monumental a escenas ordinarias, afirmando el espacio doméstico como territorio de presencia y significado.

*Día de fiesta | 2* (2023) se inscribe en una línea de trabajo dedicada a celebraciones, rituales cotidianos y encuentros comunitarios. El título remite a un momento de reunión y conmemoración, situando la experiencia femenina en el centro de la escena pictórica. La escala ampliada y la atención al detalle refuerzan la dignidad y la visibilidad de estos gestos cotidianos.

Tonia Nneji centers her pictorial practice on everyday life, domestic intimacy, and the experiences of Black women in contemporary Nigeria. Drawing on memory, observation, and constructed imagination, her compositions grant monumental scale to ordinary scenes, affirming the domestic sphere as a site of presence and meaning.

*The Feast Day | 2* (2023) forms part of an ongoing body of work focused on celebration, domestic ritual, and communal gathering. The title evokes a moment of assembly and commemoration, positioning female experience at the core of the painted scene. The enlarged scale and careful attention to detail reinforce the dignity and visibility of these everyday gestures.

**FRIDA ORUPABO** | Noruega, 1986

*Sin título*, 2020

*Untitled*

Impresión UV y alfileres de acero sobre aluminio, en 2 partes, 88,9 × 20,32 × 40,64 cm

UV print and steel pins on aluminum, in 2 parts

Frida Orupabo desarrolla una práctica que articula el collage, la escultura y la instalación a partir de archivos fotográficos coloniales, científicos y etnográficos, cuestionando los regímenes visuales que históricamente han producido la raza y el género como categorías de control.

Autodidacta, Orupabo se dio a conocer por recombinar imágenes de archivo como forma de confrontar la persistencia de la mirada colonial en la cultura visual contemporánea, entendiendo el archivo no como un vestigio neutro del pasado, sino como una tecnología activa de poder, responsable de fragmentar, serializar y deshumanizar los cuerpos negros, especialmente los femeninos.

*Sin título* (2020) traslada esta lógica al campo escultórico, presentando una figura vertical, casi totémica. La frontalidad y la rigidez de la forma evocan simultáneamente presencia, contención y vigilancia, mientras que la fragmentación permanece explícita como estructura formal y política.

Frida Orupabo works in collage, sculpture, and installation, drawing from colonial, scientific, and ethnographic photographic archives, interrogating the visual regimes that have historically produced race and gender as categories of control.

Orupabo is a self-taught artist who became known for recombining archival images as a way of confronting the persistence of the colonial gaze in contemporary visual culture, understanding the archive not as a neutral vestige of the past, but as an active technology of power, responsible for fragmenting, serializing, and dehumanizing Black bodies, especially female ones.

The 2020 work shifts this logic to the field of sculpture, presenting a vertical, almost totemic figure. The frontal aspect and rigidity of form simultaneously evoke presence, contention, and vigilance, while the fragmentation remains explicit as a formal and political structure.

**AGRADE CAMÍZ** | Brasil, 1988

*Luzia*, 2025

*Luzía*

Acrílico, pastel al óleo y barra de óleo sobre lienzo, 149,98 × 99,99 × 3,98 cm  
Acrylic, oil pastel, and oil stick on canvas

Agrade Camíz desarrolla una práctica que comienza en la pintura y se extiende a la instalación, el vídeo y la fotografía.

Sobre *Luzia*, la artista escribió: «Pensemos en *Luzía* como alguien que vuelve a ver: la luz que no ciega, «*Luzía*» es la que trae la luz, «*Luzía*» es la que ve. La luz de su intimidad atraviesa muros, suelos, cielos, mundos... y se convierte en amanecer. Por el calor y el descanso, ella es la primera y la última, la que se quedó y la que asciende a la oscuridad. En *Luzía* con acento, invoco también a la ancestral *Luzia*, la primera mujer de las Américas, descubierta en Minas Gerais, cuerpo que precede a todos los cuerpos. Esa presencia lo fundamenta todo: el gesto de mirar, el gesto de existir, el gesto de resistir. En mí, «*Luzía*» se hace eco de esa primeramujer, que atraviesa siglos para reaparecer como fuerza subterránea, como memoria que insiste, como fuego que no se apaga. Es una mujer que ve antes de que el mundo exista, y sigue viendo después».

Agrade Camíz's practice began with painting and has unfolded to include installation, video, and photography.

About *Luzia*, the artist wrote: "Let's think of *Luzía* as someone who sees once again: The light that does not blind, 'Luzía' is the one that brings the light, "Luzía" is the one that sees. The light from within that passes through walls, the ground, the sky, worlds... and makes the sunrise. Because of the warmth and rest, she is the first and the last, the one that remained and the one that illuminates the darkness. In spelling *Luzía* with an accent mark, I also summon the ancestral *Luzia*, the first woman of the Americas, discovered in Minas Gerais, a body that precedes all bodies. This presence underlies everything: the gesture of looking, the gesture of existing, the gesture of resisting. In me, "Luzía" echoes this first woman, who spans centuries to reappear as an underground force, as a memory that insists, as a fire that never goes out. She's a woman who sees before the world exists and continues to see after."

**AIDA MULUNEH** | Etiopía, 1974

*Serie 99 (parte dos)*, 2013

*99 Series (part two)*

C-print, ed. 1/3, 98,98 × 98,98 cm  
C-print, ed. 1/3

Aida Muluneh desarrolla una práctica fotográfica marcada por construcciones visuales altamente simbólicas. Su trabajo combina fotografía, pintura corporal, vestuario y composición cromática rigurosa, creando imágenes que operan entre el retrato, la alegoría y la puesta en escena ritual.

*Serie 99 (parte dos)* (2013) forma parte de la serie 99, en la que Muluneh utiliza colores intensos, patrones geométricos y gestos codificados para reflexionar sobre las narrativas históricas y sociales del continente africano. Inspirada, entre otras referencias, en los 99 nombres de Dios en la tradición islámica, la serie articula espiritualidad, poder femenino e historia colectiva, proponiendo imágenes que funcionan como iconos contemporáneos de la memoria y la afirmación cultural.

Aida Muluneh develops a practice of photography characterized by highly symbolic visual constructions. Her work combines photography, body painting, costume design, and rigorous chromatic composition, creating images that operate between portraiture, allegory, and ritual staging.

*99 Series (part two)* (2013) is part of the series 99, in which Muluneh mobilizes intense colors, geometric patterns, and coded gestures to reflect on historical and social narratives of the African continent. Inspired by the 99 names of God in the Islamic tradition, among other references, the series articulates spirituality, feminine power, and collective history, proposing images that function as contemporary icons of memory and cultural affirmation.

**TAMARY KUDITA** | Zimbabue, 1994

*Africana Victoriana II*, 2019

*African Victorian II*

Impresión de tinta de archivo sobre papel Hahnemühle Baryta, ed. 1/25.  
83,97 × 59,48 cm  
Archival ink print on Hahnemühle Baryta, ed. 1/25

Tamary Kudita investiga la identidad africana contemporánea y la memoria colonial a través de la fotografía escenificada y la autorrepresentación. Nacida en Zimbabue, cuestiona imaginarios heredados de la fotografía etnográfica y del período colonial, proponiendo nuevas posibilidades de representación desde perspectivas internas.

*African Victorian II* (2019) forma parte de una serie que articula referencias a la estética victoriana y a la historia del colonialismo británico en el sur de África, reflexionando sobre la circulación de imágenes entre África y Europa.

Tamary Kudita investigates contemporary African identity and colonial memory through staged photography and self-representation. Born in Zimbabwe, she challenges imaginaries inherited from ethnographic photography and the colonial period, proposing new possibilities of representation from internal perspectives.

*African Victorian II* (2019) belongs to a series that combines references to Victorian aesthetics and British colonial history in southern Africa, reflecting on the circulation of images between Africa and Europe.

**ZANELE MUHOLI** | Sudáfrica, 1972

*Ngwane I, Oslo*, 2018

*Ngwane I, Oslo*

Papel pintado, 300 × 200 cm  
Wallpaper

Zanele Muholi desarrolla una práctica fotográfica centrada en la visibilidad y afirmación de vidas negras LGBTQIA+, entendiendo la imagen como herramienta de activismo visual y construcción de memoria colectiva. Desde 2012, la serie *Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness)* articula autorretratos performativos en los que la artista encarna múltiples identidades, confrontando las representaciones coloniales y racializadas del cuerpo negro.

*Ngwane I, Oslo* forma parte de esta serie y fue realizada durante una residencia en Noruega. En estos autorretratos, Muholi intensifica digitalmente el tono de su piel y utiliza objetos cotidianos —muchas veces encontrados en el lugar donde se produce la imagen— como elementos escultóricos y simbólicos. Estos materiales pueden incluir utensilios domésticos, objetos industriales o elementos asociados a trabajo y desplazamiento. El uso de dichos objetos reconfigura la relación entre cuerpo, contexto y poder, situando la autorrepresentación como un acto consciente de resistencia y afirmación.

Zanele Muholi's photographic practice centers on the visibility and affirmation of Black LGBTQIA+ lives, understanding the image as a tool of visual activism and collective memory-making. Since 2012, the series *Somnyama Ngonyama (Hail the Dark Lioness)* has consisted of performative self-portraits in which the artist embodies multiple identities, confronting colonial and racialized representations of the Black body.

*Ngwane I, Oslo* belongs to this series and was produced during a residency in Norway. In these self-portraits, Muholi digitally intensifies the tone of their skin and incorporates everyday objects—often sourced from the immediate environment—as sculptural and symbolic elements. These materials may include domestic utensils, industrial objects, or items associated with labor and displacement. The use of these objects reconfigures the relationship between body, context, and power, positioning self-representation as a conscious act of resistance and affirmation.

**ZANELE MUHOLI** | Sudáfrica, 1972

*Muholi V*, 2022

*Muholi V*

Bronce, 29,99 × 164,99 cm

Bronze

Zanele Muholi desarrolla una práctica fotográfica y escultórica dedicada a la documentación, visibilidad y afirmación de las vidas negras LGBTQIA+, entendiendo la imagen como una herramienta de activismo visual y construcción de la memoria colectiva. Su trabajo confronta los borrados históricos y produce archivos visuales centrados en la dignidad, la presencia y la autorrepresentación.

*Muholi V* (2022), escultura en bronce que forma parte de la producción reciente de la artista, marca la expansión de su investigación al campo tridimensional. Al trasladar el retrato a la escultura, Muholi mantiene el enfoque en la monumentalización de cuerpos históricamente marginados, otorgándoles peso material, permanencia y centralidad simbólica.

Zanele Muholi's practice of photography and sculpture is dedicated to the documentation, visibility, and affirmation of Black LGBTQIA+ lives, understanding the image as a tool for visual activism and construction of collective memory. Their work confronts historical erasures and produces visual archives centered on dignity, presence, and self-representation.

A bronze sculpture that is part of the artist's recent output, *Muholi V* (2022) marks the expansion of their study into the three-dimensional field. By transposing the portrait to sculpture, Muholi maintains focus on the monumentalization of historically marginalized bodies, conferring upon them material weight, permanence, and symbolic centrality.

**LORNA SIMPSON** | Estados Unidos, 1960

*Verano del 57 / Verano del 09*, 2009

*Summer '57 / Summer '09*

Copias en gelatina de plata, ed. 4/10, 17,78 × 17,78 cm c/u

Gelatin silver prints, ed. 4/10

Lorna Simpson articula fotografía, video y texto para investigar memoria, identidad y representación en el contexto estadounidense. Desde la década de 1980, su trabajo examina cómo las imágenes construyen narrativas históricas, especialmente en relación con la experiencia afroamericana, a través de fragmentación, repetición y desplazamientos temporales.

*Verano del 57 / Verano del 09* reúne una secuencia de retratos que ponen en diálogo distintos momentos temporales. Al activar imágenes asociadas a fechas separadas por más de cinco décadas, Simpson desplaza la fotografía del campo del registro hacia el de la construcción histórica. La repetición y la economía formal subrayan que la imagen no fija el pasado, sino que lo reactiva. Para la artista, las fotografías «cargan el tiempo», operando como superficies donde memoria personal e historia colectiva se entrecruzan.

Lorna Simpson brings together photography, video, and text to examine memory, identity, and representation within the American context. Since the 1980s, her work has explored how images construct historical narratives, particularly in relation to African American experience, through fragmentation, repetition, and temporal displacement.

*Summer '57 / Summer '09* brings together a sequence of portraits that establish a dialogue between distinct moments in time. By activating images associated with dates separated by more than five decades, Simpson shifts photography from the realm of documentation to that of historical construction. Formal repetition underscores that the image does not fix the past but reanimates it. For the artist, photographs "carry time," functioning as surfaces where personal memory and collective history intersect.

**CARRIE MAE WEEMS** | Estados Unidos, 1953

*Okwui*, 2021

*Okwui*

Impresión digital de archivo, ed. 1/4 + 1 PA. 152,4 × 121,92 cm

Digital archival print, ed. 1/4 + 1 AP

Carrie Mae Weems desarrolla una práctica que articula fotografía, texto, instalación y video para investigar historia, memoria, representación y poder. Desde la década de 1980, la artista aborda las formas en que los cuerpos negros han sido representados —o borrados— en la historia del arte, en los medios de comunicación y en los archivos institucionales. En diversas entrevistas, Weems ha afirmado que su trabajo parte de la pregunta: «¿Cómo nos vemos y cómo somos vistos?», subrayando la construcción histórica de la imagen negra en Occidente.

*Okwui*, nombre propio de origen igbo (Nigeria), fue realizada en el contexto de las reflexiones de la artista sobre legado, memoria intelectual y circulación transnacional de ideas en el campo del arte. La imagen utiliza una tonalidad azul intensa, un recurso recurrente en la producción reciente de Weems. La artista ha declarado que el uso del monocromo funciona como una estrategia de desplazamiento temporal y como una forma de crear una atmósfera de suspensión, aproximando sus imágenes a tradiciones históricas de la fotografía y del retrato escenificado.

Carrie Mae Weems develops a practice that brings together photography, text, installation, and video to investigate history, memory, representation, and power. Since the 1980s, the artist has addressed the ways Black bodies have been portrayed — or erased — in art history, the media, and institutional archives. In various interviews, Weems has stated that her work begins with the question: "How do we see ourselves and how are we seen?", emphasizing the historical construction of the Black image in the West.

*Okwui*, a proper name of Igbo origin (Nigeria), was created within the context of the artist's reflections on legacy, intellectual memory, and the transnational circulation of ideas in the field of art. The image employs an intense blue tonality, a recurring element in Weems's recent production. The artist has noted that her use of monochrome functions as a strategy of temporal displacement and as a way of creating an atmosphere of suspension, bringing her images closer to historical traditions of photography and staged portraiture.

**NANDIPHA MNTAMBO** | Sudáfrica, 1982

*Plaza de toros*, 2008

*Taurine Square*

Impresión giclée sobre papel de algodón baritado de 320 g, ed. 9 + 2 PA.

152,4 × 118,11 cm

Giclee print on Baryta cotton rag paper 320 g, ed. 9 + 2AP.

Nandipha Mntambo desarrolla una práctica que articula la fotografía, la escultura y la performance para investigar el cuerpo, el género, el poder y el legado colonial. Su trabajo tensiona las fronteras entre lo humano y lo animal, la cultura y la naturaleza, utilizando su propio cuerpo como campo de inscripción histórica y política, a partir del cual examina los regímenes de visibilidad, violencia y control.

*Plaza de Toros* es una serie fotográfica realizada en plazas de toros abandonadas en Portugal. Al activar el imaginario cargado de la corrida —espacio históricamente asociado a la masculinidad, el espectáculo y la violencia—, Mntambo reinscribe su cuerpo en este escenario para reflexionar sobre el poder, la vulnerabilidad y la resistencia. A través de gestos performativos y un uso contenido, casi escultórico, del cuerpo, la serie cuestiona los rituales heredados, las historias coloniales y las formas en que los cuerpos generificados son disciplinados, exhibidos y obligados a soportar la violencia simbólica en los espacios públicos.

Nandipha Mntambo combines photography, sculpture, and performance to examine the body, gender, power, and colonial legacies. Her work challenges boundaries between human and animal, culture and nature, using her own body as a site of historical and political inscription through which she questions regimes of visibility, violence, and control.

*Taurine Square* is a series of photos taken in abandoned bullrings in Portugal. By activating the loaded imagery of the bullfight—a space historically associated with masculinity, spectacle, and violence—Mntambo reinscribes her body in this scenario to reflect on power, vulnerability, and resistance. Through performative gestures and a contained, almost sculptural use of the body, the series interrogates inherited rituals, colonial histories, and the ways gendered bodies are disciplined, exhibited, and made to endure symbolic violence in public spaces.

**KHANYISILE MBONGWA** | Sudáfrica, 1984

*Sin título I | Ibandla Lomlindo*, 2014

*Untitled I | Ibandla Lomlindo*

Impresión inkjet montada sobre Dibond, 82,49 × 54,99 cm  
Inkjet print mounted on Dibond

*Sin título II | Ibandla Lomlindo*, 2014

*Untitled II | Ibandla Lomlindo*

Impresión inkjet montada sobre Dibond, 54,99 × 82,49 cm  
Inkjet print mounted on Dibond

Khanyisile Mbongwa trabaja con performance, fotografía, curaduría e investigación, enfocándose en espiritualidad africana, conocimiento ancestral y activación comunitaria. Investiga sistemas de saber que sobrevivieron al colonialismo y al apartheid, entendiéndolos como estructuras vivas y contemporáneas.

La serie *Ibandla Lomlindo* (2014) surge de su investigación sobre formas no coloniales de organización espiritual y comunitaria. «Ibandla» puede traducirse como asamblea o congregación; «Lomlindo» remite a cuidado o protección, articulando así una dimensión colectiva y espiritual.

Khanyisile Mbongwa works across performance, photography, curating, and research, focusing on African spirituality, ancestral knowledge, and community activation. She explores knowledge systems that survived colonialism and apartheid, understanding them as living, contemporary structures.

The series *Ibandla Lomlindo* (2014) emerges from her research into non-colonial forms of spiritual and communal organization. "Ibandla" may be translated as assembly or congregation, while "Lomlindo" refers to care or protection, articulating a collective and spiritual dimension.

**SONIA BOYCE** | Reino Unido, 1962

*Del pezón a la botella nunca satisfecho*, 1997

*From The Nipple to The Bottle Never Satisfied*

Vinilo y foamcore sobre madera, 164,89 × 48,41 cm  
Vinyl and foamcore on wood

Sonia Boyce desarrolla una práctica que articula el dibujo, la instalación y el sonido para investigar la identidad, la cultura negra británica y los regímenes de representación. Su trabajo confronta los estereotipos y las expectativas asociadas al cuerpo femenino negro.

*Del pezón a la botella nunca satisfecho* (1997), el uso del texto y el soporte gráfico refuerza el carácter directo y discursivo de la obra, poniendo de manifiesto las tensiones entre consumo, deseo y representación

Sonia Boyce's practice involves design, installation, and sound to investigate identity, Black British culture, and regimes of representation. Her work confronts stereotypes and expectations associated with the Black female body.

In *From The Nipple to The Bottle Never Satisfied* (1997), the use of text and graphic media reinforces the direct and discursive character of the work, revealing tensions among consumption, desire, and representation.

**MICKALENE THOMAS** | Estados Unidos, 1971

*Diosa afro mirando por encima del hombro con flores amarillas*, 2006

*Afro Goddess Looking Over Shoulder With Yellow Flowers*

C-print montado sobre Sintra, ed. 4/5, 121,92 × 152,4 cm  
C-print mounted on Sintra, ed. 4/5

Mickalene Thomas es una de las artistas clave en la reconfiguración contemporánea de la representación de la feminidad negra en el arte estadounidense. Su práctica articula fotografía, pintura, collage y referencias al diseño interior para revisar críticamente la historia del arte occidental, el retrato clásico y la construcción del deseo. A través de una estética marcada por la teatralidad, la ornamentación y la monumentalidad, Thomas sitúa a mujeres negras como protagonistas de narrativas visuales históricamente excluyentes.

*Diosa afro mirando por encima del hombro con flores amarillas* (2006) pertenece a la producción inicial de la artista, en la que consolida su lenguaje visual. La composición dialoga con modelos tradicionales del retrato occidental —particularmente la pose de tres cuartos y la mirada sobre el hombro— reconfigurando estos códigos desde una perspectiva afirmativa. La figura, presentada con intensidad cromática y presencia frontal, inscribe el cuerpo femenino negro en un espacio de centralidad, agencia y autorrepresentación.

Mickalene Thomas is a central figure in the contemporary reconfiguration of Black femininity within American art. Her practice combines photography, painting, collage, and references to interior design to critically revisit Western art history, classical portraiture, and constructions of desire. Through a highly staged and ornamental aesthetic, Thomas positions Black women as protagonists within visual narratives from which they were historically excluded.

*Afro Goddess Looking Over Shoulder With Yellow Flowers* (2006) belongs to the artist's early production, in which she consolidates her visual language. The composition engages traditional Western portrait conventions—particularly the three-quarter pose and over-the-shoulder gaze—while reframing them through an affirmative lens. The figure, rendered with chromatic intensity and frontal presence, situates the Black female body within a space of centrality, agency, and self-representation.

**ATHI-PATRA RUGA** | Sudáfrica, 1984

*La sagrada reina versátil y autócrata de toda Azania*, 2014

*The Sacred Versatile Queen and Autocrat of all Azania*

Lana e hilo sobre lienzo de tapiz, 169,97 × 404,97 cm  
Wool and thread on tapestry canvas

Athi-Patra Ruga desarrolla una práctica que combina tapicería, performance y dibujo para construir narrativas ficticias queer sobre la nación, la identidad y el poder en el contexto sudafricano.

*La sagrada reina versátil y autócrata de toda Azania* (2014) forma parte del proyecto ficticio Azania, en el que el artista elabora una mitología política alternativa. El uso del tapiz remite a tradiciones ceremoniales y heráldicas, asociando el poder simbólico y la construcción narrativa.

Athi-Patra Ruga works in tapestry, performance, and drawing to construct fictional queer narratives about nation, identity, and power in the context of South Africa.

*The Sacred Versatile Queen and Autocrat of all Azania* (2014) is part of the fictional project *Azania*, in which artists develop an alternative political mythology. The use of tapestry refers to ceremonial and heraldic traditions, associating symbolic power and narrative construction.

LA CHOLA POBLETE | Argentina, 1989

*Sin título*, 2024

*Untitled*

Acuarela sobre papel, 151,99 × 151,38 cm

Watercolor on paper

La Chola Poblete desarrolla una práctica que articula pintura, performance y dibujo para investigar la identidad indígena, la colonialidad y el género desde una perspectiva crítica latinoamericana. Su trabajo confronta directamente las herencias coloniales aún vigentes en las representaciones del cuerpo, la espiritualidad y la cultura indígena, movilizandoreferencias andinas, iconografías religiosas y experiencias corporales disidentes.

*Sin título* (2024) forma parte de la producción reciente de la artista y utiliza la acuarela como medio de expresión directa, íntima y sensible. La obra aborda el cuerpo, la identidad y la espiritualidad indígena a través de un lenguaje gráfico que enfatiza los gestos, la fluidez y la presencia corporal

La Chola Poblete uses painting, performance, and drawing to investigate Indigenous identity, coloniality, and gender from a critical Latin American perspective. Her work directly confronts colonial heritages that still operate in representations of the body, spirituality, and Indigenous culture, mobilizing Andean references, religious iconographies, and dissident experiences of body.

*Untitled* (2024) is part of the artist's recent output and employs watercolor as a means of direct, intimate, and sensitive expression. The work addresses the Indigenous body, identity, and spirituality through a graphic language that emphasizes gestures, fluidity, and body presence.

RAÏSSA KARAMA RWIZIBUKA | Congo, 1997

*Sin título. Serie Nuestro cabello es hermoso*, 2020

*Untitled. From the series Our Hair Is Beautiful*

Impresión de tinta de archivo sobre Hahnemühle Photo Rag, ed. 1/10

41,98 × 59,48 cm

Archival ink print on Hahnemühle Photo Rag, ed. 1/10

Raïssa Karama Rwizibuka trabaja con la fotografía para investigar la identidad, el cuerpo y la estética negra contemporánea. Su práctica enfatiza el retrato como espacio de afirmación cultural y política.

*Sin título*, de la serie *Nuestro cabello es hermoso* (2020), forma parte de un conjunto dedicado a la valorización del cabello negro como elemento identitario e histórico. La obra confronta los estándares estéticos normativos y afirma el cabello como lenguaje cultural, memoria incorporada y forma de resistencia.

Raïssa Karama Rwizibuka works with photography to investigate identity, body and contemporary Black aesthetics. Her practice emphasizes portraiture as a space of cultural and political affirmation.

*Untitled*, from the series *Our Hair Is Beautiful* (2020), is part of a set of works dedicated to the appreciation of Black hair as an identity and historical element. The work challenges normative aesthetic standards and affirms hair as a cultural language, embodied memory, and form of resistance.

AYANA JACKSON | Estados Unidos, 1977

*Destrucción*, 2011

*Destruction*

Impresión pigmentada de archivo, ed. 3/6 + 2 PA.

172,01 × 170,99 cm

Archival pigment print, Ed. 3/6 + 2 AP.

Ayana Jackson trabaja con fotografía performativa para visitar archivos coloniales e imágenes históricas, reposicionando críticamente el cuerpo femenino negro. Su práctica parte de la recreación de poses y composiciones consagradas por la historia del arte europeo, tensionando las relaciones entre poder, mirada y representación.

*Destrucción* (2011) forma parte de una serie en la que la artista incorpora su propio cuerpo en escenarios y posturas históricamente codificados, exponiendo la violencia simbólica inscrita en estos modelos visuales.

Ayana Jackson works with performative photography to revisit colonial archives and historical images, critically repositioning the Black female body. Her practice starts from the reenactment of poses and compositions consecrated by the history of European art, challenging relationships between power, gaze, and representation.

*Destruction* (2011) is part of a series in which the artist incorporates her own body into historically coded settings and postures, exposing the symbolic violence inscribed in these visual models.

ELIZABETH CATLETT | Estados Unidos, 1915-2012

*Mujer enredada*, 1995

*Webbed Woman*

Bronce, 96,49 cm de altura

Bronze

Elizabeth Catlett fue una de las escultoras y grabadoras más influyentes del siglo XX en el ámbito afroamericano y latinoamericano. Formada en la tradición modernista en Estados Unidos y radicada en México a partir de 1946, articuló una práctica profundamente comprometida con la justicia social, el feminismo negro y la representación de la clase trabajadora. Su obra dialoga con el Taller de Gráfica Popular y con los movimientos de derechos civiles, consolidando una producción que integra forma moderna y posicionamiento político.

*Mujer enredada* (1995), perteneciente a su producción tardía, retoma la figura femenina como núcleo estructural de su lenguaje escultórico. El cuerpo, sintetizado en volúmenes compactos y superficies pulidas, enfatiza la tensión entre contención y expansión formal. La interconexión sugerida en la composición remite a temas recurrentes en su trayectoria: solidaridad, colectividad y resistencia. En el contexto de su obra, la figura femenina no opera como retrato individual, sino como encarnación de experiencias históricas compartidas vinculadas al trabajo, la dignidad y la lucha social.

Elizabeth Catlett was one of the most influential African American and transnational modernist sculptors and printmakers of the twentieth century. Trained in the United States and based in Mexico from 1946 onward, she developed a practice deeply committed to social justice, Black feminism, and working-class representation. Her work engaged with the Taller de Gráfica Popular and civil rights movements, consolidating a body of production that merged modernist form with political conviction.

*Webbed Woman* (1995), part of her late production, returns to the female figure as the structural core of her sculptural language. The body, synthesized through compact volumes and polished surfaces, emphasizes a tension between containment and expansion. The interwoven quality of the form resonates with recurring themes in her trajectory: solidarity, collectivity, and resistance. Within the context of her work, the female figure does not function as an individual portrait, but rather as the embodiment of shared historical experiences linked to labor, dignity, and social struggle.

**BISA BUTLER** | Estados Unidos, 1973

**Madonna móvil**, 2022

*Mobile Madonna*

Algodón, seda, lana, terciopelo, acolchado y aplicado, 246,38 × 114,3 cm  
Cotton, silk, wool, velvet, quilted, and appliquéd

Bisa Butler desarrolla retratos textiles que reinterpretan fotografías históricas afroamericanas mediante técnicas de acolchado, aplicación y costura. Su trabajo transforma el tejido en lenguaje pictórico, afirmando la memoria, la espiritualidad y la presencia negra.

*Madonna móvil* (2022) traduce una fotografía histórica en un collage textil, utilizando tejidos vibrantes y patrones simbólicos. La obra articula la maternidad, la devoción y la ancestralidad, reinscribiendo a los sujetos negros en una iconografía de dignidad y sacralidad, central en la investigación de la artista sobre el retrato y la memoria colectiva.

Bisa Butler develops textile portraits that reinterpret historical African American photography through techniques of quilting, applique, and sewing. Her work transforms textiles into pictorial language, affirming memory, spirituality, and Black presence.

*Mobile Madonna* (2022) translates a historical photograph into textile collage, using vibrant fabrics and symbolic patterns. The work expresses motherhood, devotion, and ancestry, reinscribing Black subjects in an iconography of dignity and sanctity, central to the artist's research on portraiture and collective memory.

**KATHIA ST. HILAIRE** | Estados Unidos, 1995

**Leche aclaradora**, 2020

*Lightening Milk*

Técnica mixta, 116,84 × 142,24 cm  
Mixed media

Kathia St. Hilaire desarrolla una práctica que articula el collage y la pintura para investigar la identidad afrodiaspórica, el consumo y la estética popular. Su trabajo se apropia críticamente de imágenes de la cultura de masas, como envases, publicidad y grafismos comerciales, para exponer las jerarquías raciales y los patrones normativos de belleza producidos y difundidos por las economías visuales globales.

*Leche aclaradora* (2020) aborda de forma directa los productos para aclarar la piel, utilizando el collage y la pintura como estrategias para denunciar el colorismo y sus impactos psicológicos y sociales. Al reconfigurar materiales y lenguajes asociados al consumo cotidiano, la obra confronta los regímenes visuales que vinculan la blancura con el valor, el deseo y la pertenencia.

Kathia St. Hilaire's practice employs collage and painting to investigate Afro-diasporic identity, consumption, and popular aesthetics. Her work critically appropriates images of mass culture, such as packaging, advertising, and commercial graphics, to expose racial hierarchies and the normative standards of beauty produced and disseminated by global visual economies.

*Lightening Milk* (2020) directly addresses skin whitening products, mobilizing collage and painting as strategies to denounce colorism and its psychological and social impacts. By reconfiguring materials and languages associated with everyday consumption, the work challenges visual regimes that link whiteness to value, desire, and belonging.

**PAMELA PHATSIMO SUNSTRUM** | Botswana, 1980

**Las siete**, 2020

*The Seven*

Lápiz, óleo y acrílico sobre panel, 183,01 × 243,99 cm  
Pencil, oil, and acrylic on panel

Pamela Phatsimo Sunstrum desarrolla dibujos y pinturas que articulan ficción y memoria, construyendo narrativas fragmentadas que combinan imaginación especulativa, autobiografía e historia.

*Las siete* (2020) forma parte de una serie narrativa en la que la artista utiliza elementos de la ciencia ficción para reflexionar sobre el desplazamiento, la subjetividad y la temporalidad. La obra propone el dibujo como un espacio para la construcción de mundos posibles y la reescritura simbólica de la historia, articulando experiencias personales con paisajes y temporalidades imaginadas.

Pamela Phatsimo Sunstrum develops drawings and paintings that convey fiction and memory, constructing fragmented narratives that combine speculative imagination, autobiography, and history.

*The Seven* (2020) is part of a narrative series in which the artist mobilizes elements of science fiction to reflect on displacement, subjectivity, and temporality. The work proposes drawing as a space for the construction of possible worlds and the symbolic rewriting of history, articulating personal experiences with imagined landscapes and temporalities.

**DEBORAH ROBERTS** | Estados Unidos, 1962

**Niña a cargo**, 2018

*Girl in Charge*

Collage sobre papel, 76,2 × 55,88 cm  
Collage on paper

**Pequeñas olas**, 2018

*Small Waves*

Collage sobre papel, 76,2 × 55,88 cm  
Collage on paper

Deborah Roberts desarrolla una práctica basada en el collage para investigar la infancia, la raza y las formas de representación del cuerpo negro. Su trabajo desmonta imágenes normativas procedentes de la historia del arte, la publicidad y la cultura visual contemporánea, proponiendo retratos fragmentados que evidencian la identidad como una construcción social atravesada por expectativas, proyecciones y estereotipos.

*Niña a cargo* y *Pequeñas olas* (2018) forman parte de la investigación de la artista sobre la formación de la subjetividad infantil negra. La fragmentación visual opera como estrategia crítica, articulando vulnerabilidad y fuerza, al tiempo que expone tensiones entre la autoimagen, la mirada externa y la proyección social.

Deborah Roberts develops a collage-based practice to investigate childhood, race, and the modes of representing the Black body. Her work dismantles normative images from the history of art, advertising, and contemporary visual culture, proposing fragmented portraits that highlight identity as a social construction permeated by expectations, projections, and stereotypes.

*Girl in Charge* and *Small Waves* (2018) are part of the artist's research on the formation of the subjectivity of Black children. Visual fragmentation operates as a critical strategy, articulating vulnerability and strength, while exposing tensions between self-image, the external gaze, and social projection.

**IGSHAAN ADAMS** | Sudáfrica, 1982

**SAWW | *sallalahu aleyhi wasallam I [Paz y bendiciones sobre él]*, 2017**

**SAWW | *sallalahu aleyhi wasallam I [Peace and Blessings be upon Him]***

Cuentas acrílicas, perlas, cuerda de poliéster, refresco, té, café, tintes, especias y detergentes de limpieza, 261,62 × 261,62 cm

Acrylic beads, pearls, polyester rope, soda, tea, coffee, dyes, spices, and cleaning detergents

Igshaan Adams desarrolla una práctica textil e instalativa que investiga la identidad, el territorio, la espiritualidad islámica y la experiencia queer en el contexto sudafricano. Su trabajo adopta con frecuencia la forma de alfombras y superficies suspendidas, concebidas como registros de desplazamiento y huellas corporales.

*SAWW (sallalahu aleyhi wasallam) I* (2017) utiliza cuentas acrílicas, perlas, cuerdas, especias y materiales domésticos para crear una superficie textil compleja. El título hace referencia a una expresión de reverencia al profeta Mahoma, y la obra se integra en la investigación del artista sobre prácticas espirituales, caminos recorridos y rastros dejados por el cuerpo en el espacio.

Igshaan Adams's work involves textile and installation to investigate identity, territory, Islamic spirituality, and queer experience in the context of South Africa. His work often takes the form of carpets and suspended surfaces, conceived as registers of displacement and bodily marks.

*SAWW (sallalahu aleyhi wasallam) I* (2017) employs acrylic beads, pearls, ropes, spices, and household materials to create a complex textile surface. The title refers to an expression of reverence for the prophet Muhammad, and the work is part of the artist's research into spiritual practices, paths traveled, and traces left by the body in space.

**PHILOMÉ OBIN** | Haití, 1891-1986

**Fiesta de las madres**, ca. 1950

**Mother's Day**

Óleo sobre masonita, 55,88 × 66,04 cm

Oil on Masonite

Philomé Obin desarrolló una pintura narrativa dedicada al registro de la vida cotidiana, la historia política y las celebraciones populares en Haití.

*Fiesta de las madres* (ca. 1950) retrata una celebración comunitaria e integra la producción del artista, orientada a la documentación visual de la vida social haitiana. La pintura funciona como registro histórico y cultural de prácticas colectivas, preservando escenas del cotidiano como memoria compartida.

Philomé Obin has developed narrative painting dedicated to registering daily life, political history, and popular celebrations in Haiti.

*Fête des Mères* (ca. 1950) portrays a community celebration and is part of the artist's production focused on the visual documentation of Haitian social life. The painting functions as a historical and cultural record of collective practices, preserving everyday scenes as shared memory.

**SENZENI MARASELA** | Sudáfrica, 1977

**Fallando 18**, 2017-2023

**Failing 18**

Lana cosida a mano sobre manta de tejidos mixtos, 174,98 × 89,99 cm

Hand-stitched wool on mixed fabric blanket

Senzeni Marasela desarrolla una práctica que articula bordado, textiles, dibujo y performance para investigar la memoria, la historia y la experiencia de las mujeres negras en el contexto sudafricano. Marasela construye su obra a partir de narrativas íntimas e intergeneracionales, movilizando con frecuencia la figura de su madre como eje simbólico para reflexionar sobre el cuidado, el trabajo, el silenciamiento y la resistencia cotidiana.

*Fallando 18* (2017-2023) está realizada en lana bordada a mano sobre una manta de tejido mixto, entendiendo el gesto manual y el tiempo prolongado del hacer como formas de inscripción histórica y política. Al adoptar una técnica tradicionalmente asociada al espacio doméstico y femenino, Marasela transforma el textil en una superficie de elaboración histórica, en la que fragilidad, persistencia y memoria se entrelazan como formas de testimonio.

Senzeni Marasela's practice combines embroidery, textiles, drawing, and performance to investigate memory, history, and the Black female experience in the context of South Africa. Marasela constructs her works out of intimate and intergenerational narratives, often mobilizing the figure of her mother as a symbolic axis to reflect on care, work, silencing, and daily resistance.

*Failing 18* (2017-23) is created out of hand-embroidered wool on a blanket of mixed fabric, understanding the manual gesture and the prolonged time of craft as forms of historical and political inscription. By adopting a technique traditionally associated with the domestic and feminine space, Marasela transforms the textile into a surface of historical elaboration in which fragility, persistence, and memory are intertwined as forms of witness.

**AMINE EL GOTAIBI** | Marruecos, 1983

**Desde el desierto**, 2025

**From the Desert**

Acero corten y lana, ed. 2/3 + 2 PA. 129,54 × 198,12 × 40,05 cm

Corten steel, wool, Ed. 2/3 + 2 AP.

Amine El Gotaibi desarrolla una práctica escultórica orientada a la investigación del paisaje, la arquitectura y la memoria en el contexto del Norte de África. En sus obras, el paisaje, especialmente el desierto y las regiones montañosas, no aparece como espacio de vacío, sino como lugar de refugio, de adaptación y transformación continuas. Al movilizar la lana como material central de su investigación, El Gotaibi evoca la interdependencia entre la vida humana y el mundo natural. La densidad de las fibras remite a las superficies ondulantes del desierto, donde la persistencia se manifiesta como forma silenciosa de vida.

Amine El Gotaibi's sculptural practice is focused on the investigation of landscape, architecture, and memory in the context of North Africa. In his works, the landscape, especially desert and mountainous regions, does not appear as a space of emptiness, but as a place of refuge, continuous adaptation, and transformation. By employing wool as the central material of his research, El Gotaibi evokes the interdependence between human life and the natural world. The density of the fibers refers to the undulating surfaces of the desert, where persistence manifests itself as a silent form of life.

**FIKER SOLOMON** | Etiopía, 1995

*Sueños flotantes II*, 2024

*Floating Dreams II*

Yute, hilo y hojas de palma, 143,99 × 97,99 cm  
Jute, Yarn, and Palm Leaves

Fiker Solomon desarrolla esculturas e instalaciones a partir de fibras naturales y materiales orgánicos. El artista explora cualidades como ligereza, porosidad y fragilidad para pensar estados de transición e interioridad.

*Sueños flotantes II* (2024) está compuesta por yute, hilos y hojas de palmera, materiales asociados a prácticas artesanales y al entorno natural, organizados de modo que sugieren suspensión y equilibrio inestable. Integrando la investigación continua de Solomon sobre estados oníricos y percepción, la escultura utiliza materiales orgánicos como soportes simbólicos para reflexionar sobre sueños, espiritualidad y formas sutiles de presencia en el espacio.

Fiker Solomon develops sculptures and installations from natural fibers and organic materials. The artist explores qualities such as lightness, porosity, and fragility to think about states of transition and interiority.

*Floating Dreams II* (2024) is composed of jute, yarn, and palm leaves, materials associated with artisanal practices and the natural environment, organized in order to suggest unstable suspension and balance. As part of Solomon's ongoing research into states of dreaming and perception, the sculpture uses organic materials as symbolic media to reflect on dreams, spirituality, and subtle forms of presence in space.

**HANK WILLIS THOMAS** | Estados Unidos, 1976

*Las fuerzas que nos unen son intrínsecas y mayores que las influencias superpuestas que nos mantienen separados*, 2022

*The forces that unite us are intrinsic and greater than the superimposed influences that keep us apart*

Impresión UV sobre vinilo retrorreflectante y vinilo transparente, 162,56 × 121,92 cm  
UV print on retroreflective vinyl, transparency vinyl

Desde hace más de una década, Hank Willis Thomas incorpora el vinilo retrorreflectante —utilizado en señalización urbana y vestimentas de alta visibilidad, como soporte para examinar episodios sociales, políticos y culturales subrepresentados en la historia del arte occidental, incluyendo escenas de protesta, conflicto y movilización colectiva. Activada por la luz ambiente y, sobre todo, por el flash, la obra se vuelve plenamente legible solo desde ciertos ángulos, enfatizando que el sentido, la verdad y la historia dependen del punto de vista.

Al articular referencias al minimalismo de los años 1960 y a las implicaciones raciales de la teoría del color, Thomas investiga cómo el encuadre y el contexto moldean lo que vemos y lo que permanece invisible. El título retoma una afirmación de Kwame Nkrumah, primer presidente de Ghana y figura central del panafricanismo: «Las fuerzas que nos unen son intrínsecas y mayores que las influencias impuestas que nos mantienen separados».

For over a decade, Hank Willis Thomas has incorporated retro-reflective vinyl—used in urban signage and high-visibility clothing—as a media for examining underrepresented social, political, and cultural episodes in Western art history, including scenes of protest, conflict, and collective mobilization. Activated by ambient light and, above all, flashing light, the work becomes fully legible only from certain angles, emphasizing that meaning, truth, and history depend on point of view.

By expressing references to 1960s minimalism and the racial implications of color theory, Thomas investigates how framing and context shape what we see and what remains invisible. The title reprises a statement made by Kwame Nkrumah, Ghana's first president and a central figure of Pan-Africanism: "The forces that unite us are intrinsic and greater than the superimposed influences that keep us apart."

**KAPWANI KIWANGA** | Canadá, 1978

*Sisal n.º 1*, 2021

*Sisal No. 1*

Fibra de sisal y acero pintado, Dimensiones variables  
Sisal fiber, painted steel

Kapwani Kiwanga desarrolla una práctica anclada en la investigación histórica que articula instalación, escultura y archivos para investigar relaciones entre poder, arquitectura y circulación de saberes. Su trabajo examina cómo los sistemas políticos y económicos se inscriben en los materiales, en los espacios construidos y en las formas de organización del conocimiento, frecuentemente partiendo de historias coloniales y científicas poco visibilizadas.

*Sisal No.1* (2021) utiliza fibra de sisal y acero pintado, poniendo en relación un material vegetal ligado a economías coloniales de extracción y exportación con estructuras industriales asociadas a la modernidad y al control espacial. El sisal, ampliamente explotado en territorios africanos durante el colonialismo, lleva marcas de trabajo forzado y circulación global de mercancías. Al combinarlo con el acero, Kiwanga evidencia cómo la botánica, la economía y el poder se entrelazan en la materialidad de los objetos.

Kapwani Kiwanga's practice is anchored in historical research that involves installation, sculpture, and archives to investigate relationships among power, architecture, and circulation of knowledge. Her work examines how political and economic systems are inscribed in materials, built spaces, and forms of organizing knowledge, often starting from colonial and scientific histories that are largely invisible.

*Sisal No.1* (2021) uses sisal fiber and painted steel, relating a plant material linked to colonial economies of extraction and export with industrial structures associated with modernity and spatial control. Widely exploited in African territories during colonialism, sisal bears marks of forced labor and the global circulation of goods. By combining it with steel, Kiwanga shows how botany, economy, and power are intertwined in the materiality of objects.

**COLLIN SEKAJUGO** | Uganda, 1980

*La vara de Stella*, 2024

*Stella's Rod*

Tela de corteza, polipropileno y acrílico sobre denim sin tensor, 123,19 × 70,48 cm  
Bark cloth, polypropylene, and acrylic on unstretched denim

Collin Sekajugo entrelaza referencias ancestrales y narrativas actuales, produciendo imágenes híbridas que desdibujan fronteras temporales y simbólicas.

En *Stella's Rod* (2024), Sekajugo combina tela de corteza, polipropileno y acrílico sobre denim sin tensor. El uso de la tela de corteza —un material tradicional ugandés históricamente vinculado a prácticas rituales y modos de producción ancestrales— ancla la obra en la memoria espiritual y cultural, al tiempo que aborda cuestiones contemporáneas relacionadas con el cuerpo, el deseo y la resistencia.

La pieza se inspira en la académica y activista ugandesa Dra. Stella Nyanzi, cuya protesta desnuda en 2016 en la Universidad de Makerere se convirtió en un poderoso acto de desafío frente a la opresión institucional. A través de esta traducción al lenguaje visual, Sekajugo transforma la protesta en una forma material estratificada, conectando simbolismo espiritual, corporalidad y resistencia política.

Collin Sekajugo weaves together ancestral references and present-day narratives, producing hybrid images that collapse temporal and symbolic boundaries.

In *Stella's Rod* (2024), Sekajugo combines bark cloth, polypropylene, and acrylic on unstretched denim. The use of bark cloth—a traditional Ugandan material historically associated with ritual and ancestral production—anchors the work in spiritual and cultural memory while addressing contemporary questions of the body, desire, and resistance.

The piece draws inspiration from Ugandan scholar and activist Dr. Stella Nyanzi, whose 2016 nude protest at Makerere University became a powerful act of defiance against institutional oppression. Through this gesture of translation into image, Sekajugo transforms protest into layered material form, connecting spiritual symbolism, corporeality, and political resistance.

VAUGHN SPANN | Estados Unidos, 1992

*Juneteenth sobre la hierba (después del almuerzo)*, 2022

*Juneteenth on the grass (after lunch)*

Óleo sobre dos lienzos unidos, 198,12 × 325,75 cm

Oil on two joined canvases

Vaughn Spann desarrolla una pintura abstracta que investiga la memoria histórica, el paisaje y la materialidad, frecuentemente a partir de referencias a la experiencia afroamericana. Su práctica entiende la abstracción como un campo expandido de inscripción histórica y afectiva.

*Juneteenth sobre la hierba (después del almuerzo)* (2022) hace referencia al feriado que marca el fin formal de la esclavitud en los Estados Unidos. La pintura articula capas cromáticas y gestuales como forma de reflexionar sobre temporalidad, celebración y continuidad histórica, con referencia e inspiración en símbolos del panafricanismo.

Vaughn Spann creates abstract paintings that investigate historical memory, landscape, and materiality, often from references to the African American experience. His practice understands abstraction as an expanded field of historical and affective inscription.

*Juneteenth on the grass (after lunch)* (2022) refers to the holiday that marks the formal end of slavery in the United States. The painting combines chromatic and gestural layers as a way of reflecting on temporality, celebration, and historical continuity, with reference to and inspiration from symbols of Pan-Africanism.

ELLEN GALLAGHER | Estados Unidos, 1965

*Desfile de amor*, 1998

*Love Parade*

Óleo sobre madera, 5,08 × 457,2 cm

Oil on wood

Ellen Gallagher desarrolla una práctica que abarca pintura, dibujo, collage e instalación para investigar el lenguaje, la cultura visual popular y los efectos duraderos del racismo científico y de los medios de comunicación de masas en las Américas. Su trabajo parte del entendimiento de que la experiencia negra ha sido históricamente marcada por un doble régimen de borrado y exceso: ausente como sujeto, pero reiteradamente producida como caricatura, ruido o signo estereotipado.

*Desfile de amor* (1998) asume la forma de un friso longitudinal que evoca simultáneamente desfile, desgaste y línea de tiempo. La repetición exhaustiva de figuras asociadas a los black minstrels, personajes del entretenimiento racista del siglo XIX en los Estados Unidos y el Reino Unido, introduce una ironía incisiva en el título: bajo la apariencia de celebración colectiva, la obra expone la circulación insistente de imágenes que ridiculizaban e infantilizaban cuerpos negros, revelando la violencia simbólica inscrita en el espectáculo.

Ellen Gallagher's practice spans painting, drawing, collage, and installation to investigate language, popular visual culture, and the lasting effects of scientific racism and mass media in the Americas. Her work starts from the understanding that the Black experience was historically marked by a double regime of erasure and excess: absent as a subject, but repeatedly produced as a caricature, sound, or stereotyped symbol.

*Love Parade* (1998) takes the form of a longitudinal frieze that simultaneously evokes parade, erosion, and time. The exhaustive repetition of figures associated with Black minstrels, characters of nineteenth-century racist entertainment in the United States and the United Kingdom, introduces an incisive irony in the title: under the guise of collective celebration, the work exposes the insistent circulation of images that ridiculed and infantilized Black bodies, revealing the symbolic violence inscribed in the show.

ELLEN GALLAGHER | Estados Unidos, 1965

*Ssblak! Ssblak! Ssblakallblak! Wonder n.º 9*, 2000

*Ssblak! Ssblak! Ssblakallblak! Wonder No.9*

Grabados en técnica mixta sobre papel, ed. 1/27. 96,52 × 68,58 cm c/u

Mixed media prints on paper, ed. 1/27

Ellen Gallagher desarrolla una práctica que abarca pintura, dibujo, collage e instalación para investigar el lenguaje, la cultura visual popular y los efectos duraderos del racismo científico y de los medios de comunicación de masas en las Américas. Su trabajo parte del entendimiento de que la experiencia negra ha sido históricamente marcada por un doble régimen de borrado y exceso: ausente como sujeto, pero reiteradamente producida como caricatura, ruido o signo estereotipado.

*¡Ya Ssblak! ¡Ssblak! ¡Ssblakallblak! Wonder No.9* (2000), de la serie *Watery Ecstatic*, profundiza esta investigación mediante la fragmentación radical de texto e imagen. La obra combina grafismos, dibujos, marcas abstractas y palabras interrumpidas en una composición modular, en la cual el lenguaje surge como sonido roto, balbuceo o exceso. El título onomatopéyico remite a una historia visual y verbal en la cual el habla negra fue sistemáticamente asociada a la incoherencia o a la incomprendibilidad, funcionando como justificación para su deslegitimación.

Ellen Gallagher's practice spans painting, drawing, collage, and installation to investigate language, popular visual culture, and the lasting effects of scientific racism and mass media in the Americas. Her work starts from the understanding that the Black experience was historically marked by a double regime of erasure and excess: absent as a subject, but repeatedly produced as a caricature, sound, or stereotyped symbol.

*¡Ya Ssblak! Ssblak! Ssblakallblak! Wonder No.9* (2000), from the series *Watery Ecstatic*, deepens this investigation through the radical fragmentation of text and image. The work combines graphism, drawings, abstract marks, and interrupted words in a modular composition in which language appears as broken, babbled, or excess sound. The onomatopoeic title refers to a visual and verbal history in which Black speech was systematically associated with incoherence or incomprehensibility, functioning as a justification for its delegitimization.

TITUS KAPHAR | Estados Unidos, 1976

*El proyecto Jerome | asfalto y tiza IV*, 2014

*The Jerome Project | Asphalt and Chalk IV*

Tiza sobre papel asfáltico, 124,48 × 90,19 cm

Chalk on asphalt paper

Titus Kaphar desarrolla una práctica centrada en la pintura, escultura e instalación para investigar borrados históricos y mecanismos de exclusión presentes en la historia del arte y en las narrativas oficiales de los Estados Unidos.

*El proyecto Jerome (asfalto y tiza) IV* (2014) integra un proyecto en el cual el artista investigó registros fotográficos de personas encarceladas en Rikers Island. Ejecutada con tiza sobre papel asfáltico, la obra remite directamente al ambiente urbano e institucional del encarcelamiento, transformando el dibujo en un gesto de visibilización y duelo colectivo.

Titus Kaphar's practice centered on painting, sculpture, and installation to investigate historical erasures and exclusionary mechanisms present in art history and official narratives of the United States.

*The Jerome Project (Asphalt and Chalk) IV* (2014) is part of a project in which the artist researched photographic records of people incarcerated on Rikers Island. Executed in chalk on asphalt paper, the work refers directly to the urban and institutional environment of incarceration, transforming the drawing into a gesture of visibility and collective mourning.

JUAN CARLOS ALOM | Cuba, 1964

*Sin título*, 2011

*Untitled*

Impresión digital a partir de negativo sobre papel fotográfico, ed. 1/3 + 2 AP.

149,86 × 149,86 cm

Digital print from a negative on photo paper, ed. 1/3 + 2 AP

Juan Carlos Alom es una figura central de la fotografía contemporánea cubana desde la década de 1990. Su práctica se sitúa entre la fotografía documental y una aproximación poética a la imagen, explorando la vida cotidiana, la espiritualidad popular, el paisaje y las tensiones sociales en Cuba. Formado en el Instituto Superior de Arte de La Habana, Alom desarrolla un lenguaje visual marcado por la observación directa, el uso del negativo analógico y una atención sostenida al entorno natural y urbano.

La obra *Untitled* se inscribe en esta línea de investigación sobre territorio y presencia. La escena, captada en un espacio natural, integra elementos asociados tanto al ámbito rural como a prácticas culturales y simbólicas presentes en la vida cubana. El recurso al negativo como punto de partida subraya la importancia del proceso fotográfico en su trabajo, donde la imagen no funciona únicamente como registro documental sino como construcción sensible del entorno. La ampliación a gran formato intensifica la relación entre espectador y escena, enfatizando el paisaje como espacio activo de experiencia, memoria y circulación cultural.

Juan Carlos Alom is a central figure in contemporary Cuban photography since the 1990s. His practice operates between documentary photography and a poetic engagement with the image, exploring everyday life, popular spirituality, landscape, and social tensions in Cuba. Educated at the Instituto Superior de Arte in Havana, Alom has developed a visual language grounded in direct observation, analog negative processes, and sustained attention to both natural and urban environments.

*Untitled* aligns with his ongoing investigation into territory and presence. Captured within a natural setting, the image brings together elements associated with rural life and cultural practices embedded in Cuban experience. The use of an analog negative as the source material underscores the importance of photographic process in his work, where the image functions not merely as documentation but as a sensitive construction of environment. The large-scale format intensifies the relationship between viewer and scene, emphasizing landscape as an active space of memory, lived experience, and cultural circulation.

ERNEST COLE | Sudáfrica, 1940-1990

*La casa de la servidumbre*, ca. 1967

*The House of Bondage*

Doce impresiones giclée sobre papel Hahnemühle Museum Etching montadas sobre metal, 50,49 × 60,98 cm c/u

Twelve giclée print on Hahnemühle Museum Etching Paper mounted on metal

Ernest Cole dedicó su práctica a la documentación sistemática del apartheid en Sudáfrica, registrando la violencia institucional y la segregación racial impuestas a la población negra.

*La casa de la servidumbre* (ca. 1967) reúne fotografías publicadas en el libro homónimo, una de las denuncias visuales más contundentes del régimen del apartheid. Las imágenes documentan la cotidianidad de la opresión racial y tuvieron un papel decisivo en la circulación internacional de la denuncia política.

Ernest Cole devoted his practice to the systematic documentation of apartheid in South Africa, registering the institutional violence and racial segregation imposed on the Black population.

*The House of Bondage* (ca. 1967) brings together photos published in the eponymous book, one of the most striking visual denunciations of the apartheid regime. The images document the daily life of racial oppression and played a decisive role in the international circulation of political denunciation.

JUAN CARLOS ALOM | Cuba, 1964

*Nacimiento de una tierra*, 2010

*Birth of a Land*

10 copias en gelatina de plata, ed. 2/3 + 2 AP. 40,48 × 38,99 cm c/u

10 gelatin silver prints, ed. 2/3 + 2 AP

«Mi primer encuentro directo con una experiencia abakuá tuvo lugar en 1995, cuando fui invitado a documentar un ritual funerario en Regla, barrio portuario de La Habana considerado el primer asentamiento abakuá en Cuba. El registro audiovisual sería enviado a comunidades abakuá en Miami y Nueva York, evidenciando el carácter transnacional de esta hermandad. El funeral honraba a dos *ecobios* (amigos rituales) iniciados el mismo día en su juventud y fallecidos simultáneamente muchos años después.

En 2010 presencié el nacimiento de una nueva planta *abakuá*, o iniciación ñá-ñiga, en Mantilla, La Habana. Esta experiencia dio origen a la serie *Birth of a Land*. El proceso ritual despertó mi interés por su carácter performativo, la complejidad polirrítmica de su música, la expresividad corporal de las danzas y la presencia de indumentarias, objetos rituales y *anaforuanas*, firmas simbólicas propias de la sociedad abakuá. La ceremonia coincidió con un período de intensa iniciación juvenil, evidenciando la vitalidad y renovación generacional de la hermandad».

"My first direct encounter with an Abakuá experience took place in 1995, when I was invited to document a funerary ritual in Regla, a port neighborhood of Havana considered the first Abakuá settlement in Cuba. The recording was intended for Abakuá communities in Miami and New York, underscoring the brotherhood's transnational character. The funeral honored two *ecobios* (ritual friends) initiated on the same day in their youth and who passed away simultaneously many years later.

In 2010, I witnessed the birth of a new Abakuá plante, or Ñáñigo initiation, in Mantilla, Havana. This experience gave rise to the series *Birth of a Land*. The ritual process drew my attention to its performative dimension, the polyrhythmic complexity of its music, the corporeal expressiveness of the dances, and the attire, ritual objects, and *anaforuanas*, the symbolic signatures of Abakuá society. The ceremony coincided with a period of significant youth initiation, highlighting the brotherhood's vitality and generational renewal."

WILLIE BESTER | Sudáfrica, 1965

*Los ausentes*, 2007

*The Missing Ones*

Acero pintado y ensamblado, 24 × 113,99 × 19,5 cm

Painted and assembled steel

Willie Bester desarrolla esculturas y ensamblaje a partir de chatarra y materiales encontrados para abordar la desigualdad social, la violencia estatal y la memoria histórica en Sudáfrica. *Los ausentes* (2007), construida con acero pintado y materiales reutilizados, forma parte de la producción dedicada a denunciar desapariciones, exclusiones y violencias sufridas por poblaciones marginadas en el contexto posterior al apartheid.

Willie Bester creates sculptures and assemblages from scrap materials and found objects to address social inequality, state violence, and historical memory in South Africa. Constructed out of painted steel and reused materials, *Missing Ones* (2007) is part of the production dedicated to denouncing the disappearances, exclusions, and violence suffered by marginalized populations in the post-apartheid context.

**SAM NHLENGETHWA** | Sudáfrica, 1955

**Vistazos a los años cincuenta y sesenta**, 2004

*Glimpses of the Fifties and Sixties*

Treinta fotolitografías en color, 50 × 38,5 cm c/u

Thirty color photolithographs

Sam Nhlengethwa trabaja con pintura, collage y grabado para abordar la memoria urbana, la cultura popular y la historia política sudafricana.

*Vistazos a los años cincuenta y sesenta* (2004) reúne litografías que combinan imágenes históricas y narrativas personales del período del apartheid. La serie articula memoria colectiva y experiencia cotidiana, proponiendo una lectura fragmentada y sensible de la historia social.

Sam Nhlengethwa works with painting, collage, and printmaking to address urban memory, popular culture, and political history in South Africa.

*Glimpses of the Fifties and Sixties* (2004) brings together lithographs that combine historical images and personal narratives from the apartheid period. The series articulates collective memory and everyday experience, proposing a fragmented and sensitive reading of social history.

**DEANA LAWSON** | Estados Unidos, 1979

**Portador del anillo**, 2016

*Ring Bearer*

Impresión inkjet, ed. 2/4. 111,76 × 140,33 cm

Inkjet print, ed. 2/4

Deana Lawson es una de las voces centrales de la fotografía contemporánea dedicada a la reconfiguración del retrato negro. Su práctica construye imágenes meticulosamente escenificadas que articulan intimidad, espiritualidad y poder, desplazando el retrato del registro documental a un campo de presencia simbólica y afectiva.

*Portador del anillo* (2016) ejemplifica este enfoque a través de una composición en la cual el gesto, el ambiente doméstico y los objetos asumen valor simbólico. La figura infantil ocupa el centro de la imagen como portadora de un vínculo, literal y metafórico, entre generaciones, evocando parentesco, transmisión y continuidad; familiares, promesas y responsabilidades heredadas. Lawson trabaja en diálogo directo con comunidades y familias, concibiendo la fotografía como espacio de coautoría, cuidado y afirmación de la vida negra en su complejidad cotidiana y ritual.

Deana Lawson is one of the central voices of contemporary photography dedicated to the reconfiguration of the Black portrait. Her practice constructs meticulously staged images that express intimacy, spirituality, and power, shifting the portrait from the documentary record to a field of symbolic and affective presence.

*Ring Bearer* (2016) exemplifies this approach by way of a composition in which gesture, domestic environment, and objects take on symbolic value. The child figure occupies the center of the image as the bearer of a link, both literal and metaphorical, between generations, evoking kinship, transmission, continuity, family members, promises, and inherited responsibilities. Lawson works in direct dialogue with communities and families, conceiving of photography as a space for co-authorship, care, and affirmation of Black life in its daily and ritual complexity.

**JOY LABINJO** | Reino Unido, 1994

**Retrato de familia**, 2019

*Family Portrait*

Óleo sobre lienzo, 150,97 × 199,99 cm

Oil on canvas

Joy Labinjo desarrolla una práctica pictórica dedicada a la representación de la vida cotidiana negra en el Reino Unido, con especial atención a las relaciones familiares, la memoria y los espacios domésticos. Su trabajo parte de fotografías personales e imágenes de archivo para construir escenas íntimas que afirman la complejidad, la dignidad y la centralidad de la experiencia negra contemporánea, desplazándola de encuadres estereotipados o excepcionales.

*Retrato de familia* (2019) reinterpreta el género del retrato familiar, históricamente asociado a la jerarquía, la formalidad y la afirmación de estatus, para situarlo en el ámbito de lo cotidiano y la convivencia doméstica. La composición enfatiza gestos informales, proximidad corporal y trajes que expresan dignidad y pertenencia, en una afirmación de la familia negra como sujeto pleno de historia, cuidado y continuidad.

Joy Labinjo's pictorial practice is dedicated to the representation of everyday Black life in the United Kingdom, with special attention to family relationships, memory, and domestic spaces. Her work starts from personal photographs and archival images to construct intimate scenes that affirm the complexity, dignity, and centrality of the contemporary Black experience, shifting it from stereotypical or exceptional framing.

*Family Portrait* (2019) reinterprets the genre of family portraiture, historically associated with hierarchy, formality, and the affirmation of status, to situate it within the scope of daily life and domestic coexistence. The composition emphasizes informal gestures, corporal proximity, and garments that express dignity and belonging, in an affirmation of the Black family as a subject rife with history, care, and continuity.

**NO MARTINS** | Brasil, 1987

**Día del descubrimiento**, 2019

*Discovery Day*

Acrílico y pan de oro sobre lienzo, 206,47 × 307,49 cm

Acrylic and gold leaf on canvas

No Martins desarrolla una práctica multidisciplinar con énfasis en la pintura figurativa. Sus escenas cotidianas negras operan en clave afirmativa, desplazando estereotipos arraigados en la visualidad brasileña.

En *Dia do Descobrimiento*, el título adquiere una dimensión irónica: en lugar de aludir al «descubrimiento de Brasil», sitúa en el centro a una familia negra liderada por una mujer. Elementos urbanos como el semáforo y la señal de calle inscriben la escena en la contemporaneidad, proponiendo una reconfiguración simbólica del origen nacional desde la presencia negra en el presente.

No Martins develops a multidisciplinary practice with a strong emphasis on figurative painting. His portrayals of everyday Black life operate in an affirmative register, shifting stereotypes embedded in Brazilian visual culture.

In *Day of Discovery*, the title carries an ironic dimension: rather than referencing the official "discovery of Brazil," it centers on a Black family led by a woman. Urban elements such as a traffic light and street sign situate the scene in the present, proposing a symbolic reconfiguration of national origin grounded in contemporary Black presence.

ROSANA PAULINO | Brasil, 1967

**Asentamiento n.º 2**, 2012

*Settlement No.2*

Litografía a dos colores, ed. de 16, 76,2 × 56,51 cm

Two-color lithograph, ed. of 16

**Asentamiento n.º 3**, 2012

*Settlement No.3*

Litografía a tres colores, ed. de 16, 76,2 × 56,51 cm

Three-color lithograph, ed. of 16

**Asentamiento n.º 4**, 2012

*Settlement No.4*

Litografía a dos colores, ed. de 16, 63,5 × 48,26 cm

Two-color lithograph

Rosana Paulino desarrolla una práctica que articula grabado, costura, dibujo e instalación para investigar el cuerpo negro, género, ciencia e historia colonial en Brasil. Su trabajo confronta archivos históricos y científicos, proponiendo procesos de reinscripción y reparación simbólica.

La serie *Asentamiento* (nº2, nº3, nº4), (2012), del inicio de su carrera, realizada en litografía, aborda enraizamiento, memoria y reconstrucción identitaria. Las obras integran la investigación de la artista sobre el borrado histórico y la reinscripción del cuerpo negro en la narrativa visual brasileña, articulando imagen, violencias del archivo, territorio y ancestralidad.

Rosana Paulino's practice combines engraving, sewing, drawing, and installation to investigate the Black body, gender, science, and colonial history in Brazil. Her work challenges historical and scientific archives, proposing processes of reinscription and symbolic reparation.

Produced early in her career, the series *Assentamento* (No.2, No.3, No.4), (2012), created with lithography, addresses rootedness, memory, and reconstruction of identity. The works are part of the artist's research on historical erasure and re-establishing the Black body in the Brazilian visual narrative, combining image, archival violence, territory, and ancestry.

DUMILE FENI-MHLABA (Zwelidumile Mxgazi) | Sudáfrica, 1942-1991

**Madre e hijo**, 1966

*Mother and Child*

Bronce, 27 × 18,99 × 21 cm

Bronze

Dumile Feni-Mhlaba desarrolló una obra marcada por intensa expresividad y fuerte conciencia social, abordando la violencia estructural y la opresión racial en Sudáfrica durante el apartheid. Reconocido principalmente por sus dibujos —que le valieron el apodo de «Goya de los townships»—, el artista también produjo esculturas que trasladan al volumen la misma tensión gestual presente en su trabajo gráfico. A finales de la década de 1960 entró en exilio, experiencia que marcó profundamente su trayectoria.

Realizada en un momento temprano de su producción, la escultura forma parte del periodo previo a su salida de Sudáfrica. La obra se inscribe en un conjunto de trabajos dedicados a la figura humana, especialmente a relaciones de cuidado y dependencia.

Aunque menos conocida que su producción en dibujo, la práctica escultórica de Feni mantiene la intensidad formal y la tensión corporal características de su lenguaje visual, situando la representación de la maternidad dentro de un contexto histórico atravesado por la violencia y la desigualdad.

Dumile Feni-Mhlaba developed a body of work marked by intense expressiveness and strong social awareness, addressing structural violence and racial oppression under apartheid. Primarily known for his drawings —which earned him the nickname “Goya of the Townships”— the artist also produced sculptures that translate the gestural tension of his graphic work into three dimensions. He entered exile in the late 1960s, an experience that deeply shaped his trajectory.

Created during an early phase of his production, the sculpture belongs to the period preceding his departure from South Africa. The work forms part of a group of pieces focused on the human figure, particularly relationships of care and dependency.

Though less widely known than his drawings, Feni's sculptural practice retains the formal intensity and corporeal tension characteristic of his visual language, situating the representation of motherhood within a historical context shaped by violence and inequality.

**JANET TAYLOR PICKETT** | Estados Unidos, 1948

*Una vez en una luna azul*, 2020  
*Once in a Blue Moon*

Acrílico y collage de papel sobre lienzo, 121,92 × 152,4 cm  
Acrylic and paper collage on canvas

Janet Taylor Pickett desarrolla una pintura que articula abstracción, paisaje y memoria cultural, investigando el espacio natural como territorio emocional y simbólico. Su práctica entiende el paisaje menos como representación geográfica y más como campo de experiencia sensible, atravesado por recuerdos, afectos y estados de transición.

*Una vez en una luna azul* (2020) forma parte de la producción dedicada al paisaje como espacio de contemplación y reminiscencia. La obra articula el color, el gesto y la atmósfera para evocar estados de transición y memoria, de silencio y percepción, creando un retrato que es también paisaje.

Janet Taylor Pickett creates paintings that involve abstraction, landscape, and cultural memory, investigating the natural space as an emotional and symbolic territory. Her practice understands the landscape less as a geographical representation and more as a field of sensitive experience, composed of memories, affections, and states of transition.

*Once in a Blue Moon* (2020) is part of her production dedicated to the landscape as a space for contemplation and reminiscence. The work expresses color, gesture, and atmosphere to evoke states of passage and memory, of silence and perception, establishing a portrait that is also landscape.

**ZIZIPHO POSWA** | Sudáfrica, 1979

*Mam'uMiriam Makeba, Guinea, Sudáfrica [Mamá Miriam Makeba, Guinea, Sudáfrica]*, 2025

*Mam'uMiriam Makeba, Guinea, South Africa [Mother Miriam Makeba, Guinea, South Africa]*

Terracota vidriada y bronce, 91,99 × 36,98 × 50,49 cm  
Glazed earthenware, bronze

Zizipho Poswa crea esculturas que abordan la ancestralidad, la feminidad y la identidad xhosa, combinando cerámica y bronce con referencias culturales africanas para afirmar cuerpos e historias históricamente marginados.

*Mam'uMiriam Makeba, Guinea, Sudáfrica* rinde homenaje tanto al arte capilar del pueblo fulani como a la cantante y activista sudafricana Miriam Makeba. La obra se inspira en los elaborados peinados fulani que adoptó Makeba durante sus años de exilio en Guinea, cuando el uso del cabello trenzado y natural se convirtió en un gesto político de afirmación de la conciencia negra. Al dedicar la escultura a la artista, Poswa conecta las artes visuales, la música y la historia cultural, celebrando a Makeba como símbolo de resistencia, orgullo y unidad africana, al tiempo que confronta los patrones eurocéntricos de belleza.

Zizipho Poswa creates sculptures that address ancestry, femininity, and Xhosa identity, employing ceramics and bronze along with African cultural references to affirm historically marginalized bodies and histories.

*Mam'uMiriam Makeba, Guinea, South Africa* pays tribute to the hair art of the Fulani people, as well as the South African singer and activist Miriam Makeba. The work is inspired by the elaborate Fulani hairstyles adopted by Makeba during her years of exile in Guinea, when the use of braided and natural hair became a political gesture of affirmation of Black consciousness. By dedicating the sculpture to the artist, Poswa connects the visual arts, music, and cultural history, celebrating Makeba as a symbol of resistance, pride, and African unity, while, at the same time, challenging Eurocentric standards of beauty.

De izquierda a derecha / From left to right:

**Lugar de negro**

LÉLIA GONZALEZ Y CARLOS HASENBALG  
Marco Zero, 1982

**Por um feminismo afro-latino-americano**

FLÁVIA RIOS Y MÁRCIA LIMA (ORGS.)  
Zahar, 2020

**Lélia Gonzalez: um retrato**

SUELI CARNEIRO  
Pólen, 2020

**Lélia Gonzalez**

ALEX RATTSY Y FLAVIA RÍOS  
Selo Negro, 2010

**Festas populares no Brasil**

LÉLIA GONZALEZ  
Índex, 1987