

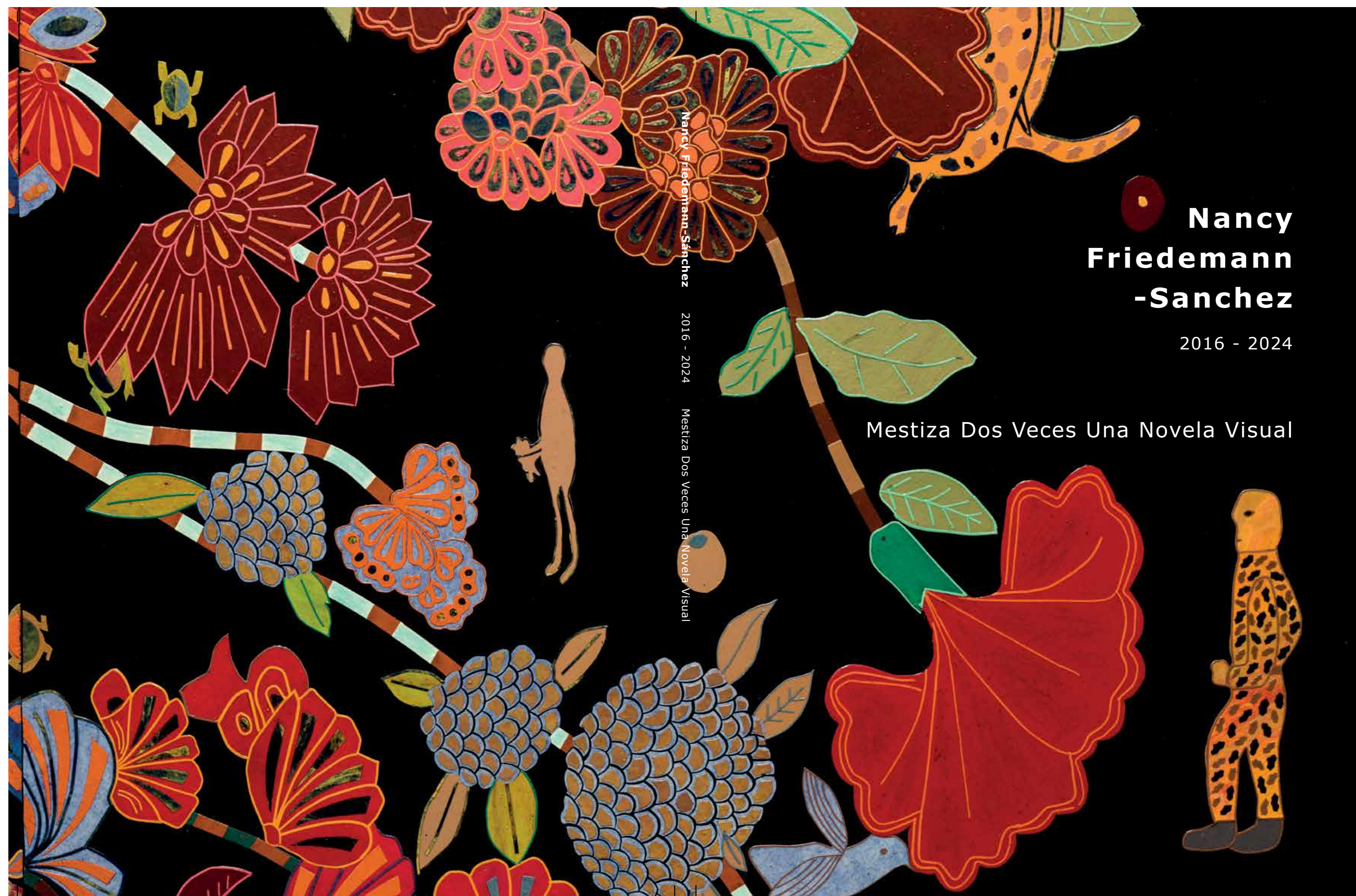


Nancy Friedemann-Sánchez

Es una artista colomboamericana con una práctica interdisciplinaria. Ha expuesto en el Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City; el Halsey Institute for Contemporary Art, Charleston; el Nerman Museum of Art, Overland Park; Sioux City Art Center, Sioux City; Museum of Contemporary Art North Miami, Blue Star Contemporary, San Antonio; Columbus Museum of Art, Columbus; Museum of Nebraska Art, Harvard Museums of Science and Culture, Cambridge; Union Center for Contemporary Art, Omaha; Bemis Center for Contemporary Art, Omaha; La Bienal de Cuenca, Ecuador, el Sheldon Museum of Art, Lincoln; el Joslyn Art Museum, Omaha; el Portland Museum, El Museo del Barrio, Nueva York; el Schneider Museum of Art, Ashland; el Patricia and Phillip Frost Museum, Fort Lauderdale; Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Queens Museum of Art, Kentler International Drawing Center, Brooklyn; el Bronx Museum of the Arts y el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá. Friedemann-Sánchez ha recibido el Premio Doctorow en Pintura, la Beca del Nebraska Arts Council, la Beca para Artistas del Smithsonian Institution, la Beca Puffin, la Beca Pollock-Krasner, la Beca NALAC y el premio Anna Rabinovitz para poesía y colaboración con el poeta Farid Matuk. Ha sido artista residente en SOMA, Ciudad de Mexico; Art OMI, Nueva York; Fountainhead, Miami; el Tamarind Institute, Albuquerque; Yaddo, Nueva York; Gasworks, Londres; el Bemis Center for Contemporary Arts, Omaha y el Bronx Museum for the Arts. Su obra ha sido coleccionada por el Sheldon Museum, El Museo del Barrio, el Nerman Museum of Contemporary Art, el Sioux City Art Center, el Instituto Caro y Cuervo, la Biblioteca Nacional de Colombia, el Durham Museum, Duncan Aviation, el Tamarind Institute, el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, el Museo de Antioquia, el Cleveland Museum, el University of New Mexico Art Museum, y el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá.

Back Cover
Cornucopia 2, 2017 (details)
Ink on Tyvek, / 80" x 160" or 343 x 229 cm
Photo Credit: Larry Gawel

Catalogue production: marcecamachoa@gmail.com



Nancy Friedemann-Sánchez

2016 - 2024

Mestiza Dos Veces Una Novela Visual

Nancy Friedemann-Sánchez
2016 - 2024
Mestiza Dos Veces Una Novela Visual



Nancy Friedemann-Sánchez

Is a Colombo-American artist with an interdisciplinary practice. She has exhibited at the Utah Museum of Contemporary Art, Salt Lake City; Halsey Institute for Contemporary Art, Charleston; the Nerman Museum of Art, Overland Park; Sioux City Art Center, Sioux City; Museum of Contemporary Art North Miami; Blue Star Contemporary, San Antonio; Columbus Museum of Art, Columbus; Museum of Nebraska Art, Kearny; Harvard Museums of Science and Culture, Cambridge; Union Center for Contemporary Art, Omaha; the Bemis Center for Contemporary Art, Omaha; La Bienal de Cuenca, Ecuador, the Sheldon Museum of Art, Lincoln; the Joslyn Art Museum, Omaha; the Portland Museum, Portland; El Museo del Barrio, Nueva York; Schneider Museum, Ashland; Museum of Art Patricia and Phillip Frost Museum, Fort Lauderdale; Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Queens Museum of Art, Kentler International Drawing Center, Brooklyn; the Bronx Museum of the Arts and El Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá. Friedemann-Sánchez has been awarded the Doctorow Prize in Painting, a Nebraska Arts Council Grant, a Smithsonian Artist Fellowship, a Puffin grant, a Pollock-Krasner grant, a NALAC grant and the Anna Rabinovitz prize for poetry and collaboration with the poet Farid Matuk. She has been an artist in residence at SOMA, Mexico City; Art OMI, New York; Fountainhead, Miami; the Tamarind Institute, Albuquerque; Yaddo, New York; Gasworks, London; Bemis Center for Contemporary Arts, and the Bronx Museum for the Arts. Her work is collected by the Sheldon Museum, El Museo del Barrio, the Nerman Museum of Contemporary Art, the Sioux City Art Center, Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca Nacional de Colombia, the Durham Museum, Duncan Aviation, Tamarind Institute, el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, El Museo de Antioquia, the Cleveland Museum, the University of New Mexico Art Museum, and El Museo de Arte Contemporáneo de Panamá.

Page 1
Dream Map and Cornucopia with Green Eyes, 2023 (detail)
Ink on Tyvek
135" x 90" or 343 x 229 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Nancy Friedemann-Sánchez

2016 - 2024

Mestiza Dos Veces / Una Novela Visual



Special thanks
to Annie Crimmins and Kyle Nobles
for their assistance and support



A Dark Scent of Flowers: A Mestiza Dos Veces Journey

por **Fernanda Ramos Mena**

***Because I, a mestiza,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
(...)
Estoy nor-teada por todas las voces que me habitan
simultáneamente.***

"Borderlands/La Frontera", Gloria Anzaldúa

-Introducción En dos, tres, cuatro mundos

Sumergirse en la obra de Nancy Friedemann-Sánchez es imaginar un mapa de relaciones que entrelazan su trayectoria personal con un tejido colectivo más amplio. Su trabajo abarca los múltiples ecos de una memoria cultural, social y política que se remonta al período prehispánico en Colombia, atravesando el impacto, la imposición y la violencia colonial, así como el sincretismo resultante del choque entre múltiples culturas de Europa y las Américas. Esta narrativa se extiende hasta las repercusiones contemporáneas, reflejadas en el extractivismo y la explotación de la selva, la migración, y la violencia de género y racial.

Para dar cuenta de este complejo trayecto, la artista utiliza una estrategia literaria, dividiendo su producción en capítulos dentro de la novela visual *Mestiza Dos Veces*. Friedemann-Sánchez explora la memoria ancestral inscrita en su cuerpo. De madre colombiana y padre estadounidense, nacida en Colombia y migrada en su juventud a Estados Unidos, donde reside actualmente, su identidad es múltiple, navegando entre "dos, tres, cuatro mundos".¹ Enfrenta las contradicciones de un país que habita sin ser completamente parte de él. Esta serie de obras muestra una historia de imposición, pero también una búsqueda de negociación y sanación en la pertenencia a mundos diversos: un constante "push and pull".²

El título *Mestiza Dos Veces* parece evocativo del concepto de "la nueva conciencia mestiza" de la escritora feminista chicana Gloria Anzaldúa, el cual abre espacio a esa identidad múltiple, no occidental, que abraza las contradicciones culturales internas. No solo es el cuerpo que carga esa multiplicidad, sino las historias de un grupo de mujeres en una sociedad patriarcal y colonial que se manifiestan a través de la representación de cuerpos femeninos, flores, encajes, y recuerdos de la madre y abuela de Nancy que cobran presencia en diversas obras. Es la pluralidad de ser

1. Anzaldúa, Gloria. "La conciencia de la mestiza. Towards a New Consciousness. The New Mestiza". *Borderlands/La Frontera*, 99. San Francisco, Aunt Lute Books, 1998.

2. En conversación con la artista Nancy Friedemann-Sánchez, 25 de junio 2024.



Page 2 - 3
Dream Map and Cornucopia with Potatoes, 2023 (detail)
Ink on Tyvek
135"x90" or 343 x 228.6 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Matar, Rematar, Reconstruirmatar/Kill, Superkill, Superoverkill, 2020
Ticuna Mask and painting, wood, stone, graphite
Approx. 6' x 3' x 3', or Approx. 183 x 91 x 91 cm.
Installation at Garden of the Zodiac, Omaha, NE
Photo Credit: Larry Gawel

doblemente mestiza lo que permite a la artista guiarnos entre caminos heterogéneos, creando una nueva cartografía identitaria que se oculta y revela constantemente, al profundizar en el entramado colonial que tiene influencia hasta el presente.

Aquí, tomaré prestado el formato de la novela para explorar tres cuerpos de obra distintos.

–Capítulo 1 El tránsito y la llegada

En los libros de Historia de América Latina se relata la llegada de Cristóbal Colón avistando un gran territorio: el descubrimiento de América. La búsqueda de oro y la explotación de las tierras, así como el desconocimiento cultural de las sociedades locales, han llevado a que los acontecimientos se cuenten desde el punto de vista del colonizador. De acuerdo al escritor uruguayo Eduardo Galeano, los indígenas, al encontrarse con los colonizadores, no solo descubrieron su propia identidad bajo una nueva imposición sino también el surgimiento de una moralidad ajena impuesta por estos³. Los viajeros se establecieron, arrasaron y comercializaron con las culturas que encontraron, instaurando un nuevo orden patriarcal y occidental.

En este contexto, se consolidó un comercio establecido por los colonos, facilitado por el Galeón de Manila, que generaba una ruta comercial entre Asia, Europa y América. Entre la importación y exportación de productos en estos continentes, junto con la llegada de viajeros de diversos lugares para hacer negocios, se comercializó la venta de esclavos de comunidades negras obligadas a establecerse aquí. Dentro de este intercambio violento, inevitablemente hubo un cruce entre diversos grupos que impactan la memoria cultural presenciada en la obra de Nancy Friedemann-Sánchez.

La instalación escultórica *Travelers & Settlers* (2016) despierta de inmediato un imaginario colonial que cargamos quienes habitamos el vasto territorio de las Américas. Una serie de troncos encontrados por Nancy durante sus caminatas en Lincoln, Nebraska—tierra de comunidades originarias como la Otoe-Missouria desplazadas y violentadas por la América blanca⁴—se transforman en una flotilla que, por un lado, recuerda a las embarcaciones coloniales que comerciaban bienes de consumo y, por otro, a las flotas migrantes en busca de refugio. En esta memoria de migración y conquista se entrelazan las reliquias familiares de la artista, que reflejan su sincretismo cultural. Aunque no anulan la violencia, buscan resistir y reconciliar el legado histórico que contienen.

Como parte de esa herencia no solo familiar, en una de estas embarcaciones se mantiene altiva una figurilla de la cultura precolombina Tumaco La Tolita, que habitó entre Ecuador y la costa sur de Colombia. Este guiño recuerda que la cultura de dicho territorio precede a la

3. Galeano, Eduardo. *Los hijos de los días*. Ed. Siglo XXI de España Editores, 2012.

4. "Long Displaced Natives Return to Lincoln in Historic Homecoming," *Nebraska News Service*, accessed August 5, 2024, https://www.nebraskanewsservice.net/news/diversity/long-displaced-natives-return-to-lincoln-in-historic-homecoming/article_c2a2f739-b7d3-58d5-b8f3-1bdd2faf3c4e.html.



Travelers & Settlers, 2016
Mixed media,
Dimension variable
Photo Credit: Larry Gawel

narrativa dominante de la conquista. En la obra visual de Friedemann-Sánchez, la memoria se entremezcla, no es fija, sino un constante tránsito. La relación del pasado prehispánico, el cruce colonial y el tránsito migratorio nos lleva entre corrientes generacionales. Así, la estructura dominante se tambalea, revelando la figura del *settler* tanto como colonizador, como persona obligada a migrar y asentarse en otro sitio, que en la transformación lingüística del concepto nos posibilita reimaginar las identidades y relaciones desde perspectivas alternativas para desafiar la matriz de poder colonial⁵.

-Capítulo 2 **Cambiar las visiones del mundo**

La pintura de castas deriva de un sistema implantado durante el Virreinato Español en América. Dicho sistema buscaba construir jerarquías para mantener al margen de las instituciones de poder a las personas que consideraban de sangre "menos pura". Es decir, aquellas cuyo vínculo estuviera mezclado con sangre "distinta" a la de su raza. Así, en el siglo XVIII como parte de la influencia del periodo de la Ilustración, en las Academias de Arte de la Nueva España se introdujeron a través de la pintura estereotipos que trataban de evidenciar rasgos esencialistas y arraigados como parte de la racialidad y mezcla de las personas⁶.

En estas pinturas se representaban parejas de hombre y mujer con un niño resultado de la combinación de sus sangres. Abajo se colocaba por escrito el resultado derivado de ese intercambio, obteniendo nombres que cumplían una función categórica como: *chino, lobo, saltaatrás, castiza, mestiza*, que tan solo reafirmaban los estratos de pertenencia derivado de la "ilegitimidad" de los lazos.

Estos estereotipos coloniales tienen resonancia en las sociedades contemporáneas, específicamente en los países imperialistas del norte global causantes del extractivismo y explotación del sur que lleva año con año a cientos de miles de personas a migrar. En esta construcción categórica surge el "cuerpo abyecto", migrante, o de segunda, tercera, cuarta generación.

A partir de este contexto que conecta una y otra vez el pasado con el presente, Friedemann-Sánchez retoma la pintura de casta y da cuenta de cómo estas identidades itinerantes que se perpetúan en la contemporaneidad son resultado del enmarañamiento de tiempos, culturas y memorias diversas. Para estas obras, la artista le pidió a mujeres de la comunidad latina en Nebraska que se colocaran sobre el papel con los brazos como si pasaran por un scanner de cuerpo completo de la TSA en el aeropuerto. Este tránsito en el que el cuerpo se vulnera y una es catalogada de uno u otro lado, divide la identidad propia en estereotipos según origen y apariencia.

5. "Who Is a Settler According to Indigenous and Black Scholars." Vice, last modified June 15, 2023: <https://www.vice.com/en/article/gyajj4/who-is-a-settler-according-to-indigenous-and-black-scholars>

6. Catelli, Laura. "Pintores Criollos, Pintura de Castas y Colonialismo Interno: Los Discursos Raciales de las Agencias Criollas en la Nueva España del Periodo Virreinal Tardío." CILHA, vol. 13, no. 17 (2012): pp. [1-29]. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. ISSN 1515-6125.



Travelers & Settlers, 2016, (detail)
Mixed media, dimension variable
Photo Credit: Larry Gawel



Tente en el Aire, 2015-2020 (detail)
Ink on Tyvek, Spanish comb, mask
Photo Credit: Larry Gawel



Mestiza, 1763
Oil on canvas
Miguel Cabrera
Museo de las Américas, Madrid, Spain

Sin embargo, en las pinturas de Nancy sobre papel Tyvek negro, a diferencia de la pintura de castas del siglo XVIII, los cuerpos piden su derecho al camuflaje, a la no-inspección y no-exotización de su físico sin seguir una representación fidedigna de ellas. Por el contrario, se ocultan entre diferentes capas de cuerpo, con máscaras rituales provenientes de culturas varias, peinetas españolas entremezcladas con flores colombianas y de otros países que las adornan o caen sobre ellas.

El mecanismo de vigilancia del TSA es resignificado por Nancy como una forma de conciliación de identidades que no pueden categorizarse como de un sólo sitio. Las mujeres en *Casta Paintings* (2017) se convierten en sacerdotisas que vibran en una conexión enteogénica con sus diosas ancestrales, para sanar en medio de este ritual el dolor del tránsito migrante. Entre la vibratibilidad de estas mujeres me resurge de nuevo la voz de Gloria Anzaldúa, ahora desde la palabra *Nepantla* propuesta como un estado liminal que “cambia visiones de mundo y cambia de un mundo a otro”⁷.

-Capítulo 3 Entre artes y artesanías

Entre este cambio de temporalidades, regreso al Galeón de Manila, ruta de navegación comercial que ha sido nombrada como la primera globalización. Esto trajo consigo un cruce cultural de influencias de diversos sitios a las colonias españolas e impactó en los modos de producción de las artes y las artesanías.

Antes de abordar el barniz de Pasto, quisiera remarcar que durante el Virreinato de España en América existían gremios específicos de estos oficios y, en ellos, las mujeres estaban excluidas. Hasta el siglo XVIII, en la Nueva Granada ahora Colombia, con la llegada de una ordenanza, las mujeres pudieron participar de la producción artesanal⁸. Por otro lado, el acceso a la educación, así como a las academias de Bellas Artes, dependía de la situación económica a la que tenían acceso. Algunos de los temas permitidos para que las mujeres de clase alta pintaran eran naturalezas muertas, arreglos florales o temas religiosos.

En su rol como artista contemporánea feminista, Friedemann-Sánchez revaloriza el trabajo artístico realizado por las mujeres a largo de la historia y visibiliza las flores como un campo creativo que no solo refiere a una concepción de belleza doméstica. Nos interna así en un archivo sentimental y político que conecta con el territorio y la vegetación local. Mientras que los jarrones o *Cornucopia* (2016-ongoing), que muestran abundancia vegetal, esconden entre sus orígenes diversos de culturas asiáticas y precolombinas, la violencia militar de la conquista y de las actuales políticas extractivistas en cuanto al petróleo y a la naturaleza de las tierras indígenas de la selva de la Amazonía colombiana.

7. Anzaldúa, Gloria. “Border arte: Nepantla, el lugar de la frontera.” In *La Frontera = The border: art about the Mexico/United States border experience*. San Diego, CA: Centro Cultural de la Raza: The Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993. Gracias a la académica Nina Hoehchl por orientarme entre los textos de Gloria Anzaldúa.

8. García Sánchez, Bárbara Yadira, and Francisco Javier Guerrero Barón. “La Condición Social de la Mujer y su Educación a Finales de la Colonia y Comienzos de la República.” *Historia y Memoria*, no. 8 (2014): 103-141. Accessed August 5, 2024. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372014000100004&lng=en&nrm=iso.

A partir de un trabajo reiterativo, primero en papel Tyvek —que para Nancy en su oscuridad hace referencia al saqueo de tierras en busca de pozos petroleros—, la artista realiza collages monumentales rompiendo la escala de lo pequeño como una cualidad femenina, cortando y pintando cada detalle de sus pinturas de *Cornucopia*. Después, en conversación con Mary Hermelinda Ortega, una de las dos mujeres que se dedican a trabajar el barniz de Pasto⁹, material de resina proveniente del árbol de Mopa-mopa, propone un trabajo colaborativo que busca romper las jerarquías y desigualdades que se encuentran aún en la actualidad entre la práctica de las artesanías y las artes visuales.

Además, al decidir colaborar con Ortega, evidencia las exclusiones de género y sexualidad que continúan hasta la fecha en dicha producción artesanal. Al hablar de estas piezas, Friedemann-Sánchez destaca la labor creativa que Ortega realiza. Los gestos transferidos del papel negro a la madera en la artesanía del barniz de pasto, aunque similares, toman otro cariz. Mary resalta con su presencia en estas pinturas, incluye parte de su imaginario generando un diálogo de experiencias cruzadas con Nancy, donde nuevamente las identidades de ambas se disuelven, se hacen una y múltiples a la vez.

-Epílogo Reconciliaciones y Sanaciones

La obra de Nancy Friedemann-Sánchez no es solo una exploración de la identidad propia, sino un viaje colectivo a través de las capas superpuestas de la historia, la cultura y la memoria. Al navegar entre distintos mundos, la artista se posiciona como una mujer migrante birracial que lleva consigo las marcas de herencias cruzadas, cada una con sus propias contradicciones y resonancias. Esta posición liminal le permite cuestionar las narrativas dominantes, especialmente aquellas que han excluido o subyugado las voces y experiencias de las mujeres del sur global.

Su enfoque feminista interseccional no solo visibiliza las luchas y resistencias de las mujeres, sino que también reivindica las historias de tránsito y desplazamiento como espacios de poder y agencia. En sus obras, el cuerpo femenino es un lugar de sanación y reconciliación, donde las heridas del colonialismo, la migración y la violencia patriarcal son confrontadas y transformadas.

Las flores, que emergen a lo largo de su trabajo, simbolizan este proceso de transformación; ya sean las de la selva, las domesticadas, las colonizadas, o las que cruzan fronteras, se convierten en emblemas de resiliencia y resistencia. A través de ellas, Friedemann-Sánchez evoca la tierra que es casa, un espacio que, aunque quebradas por las fronteras geopolíticas, sigue siendo un lugar de pertenencia y conexión.

Este vínculo con la tierra refleja las complejas interacciones entre las identidades plurales y los paisajes culturales por lo que constantemente atraviesan los cuerpos. De este modo, *Mestiza Dos Veces* no es solo una novela visual, sino un manifiesto poético que busca sanar las fracturas del tiempo y el espacio, para abrir caminos hacia nuevas formas de pertenecer en el mundo.

9. Para ver el proceso del barniz de Pasto, consulta el sitio web de la artista: <https://www.nancyfriedemann.com/barniz-de-pasto-collaboration>.



Untitled, 1853
Manuel María Paz
Watercolor.



Contemporary example of barniz de Pasto
Photo Credit: Nancy Friedemann-Sánchez



China, 2017
Ink on Tyvek,
Spanish comb, mask
80"x40" or 203 x 101,5 cm.
Photo Credit: Larry Gawel



Tornatras, 2017
Ink on Tyvek,
Spanish comb, mask
80" x 40" or 203 x 101.5 cm.
Photo Credit: Larry Gawel



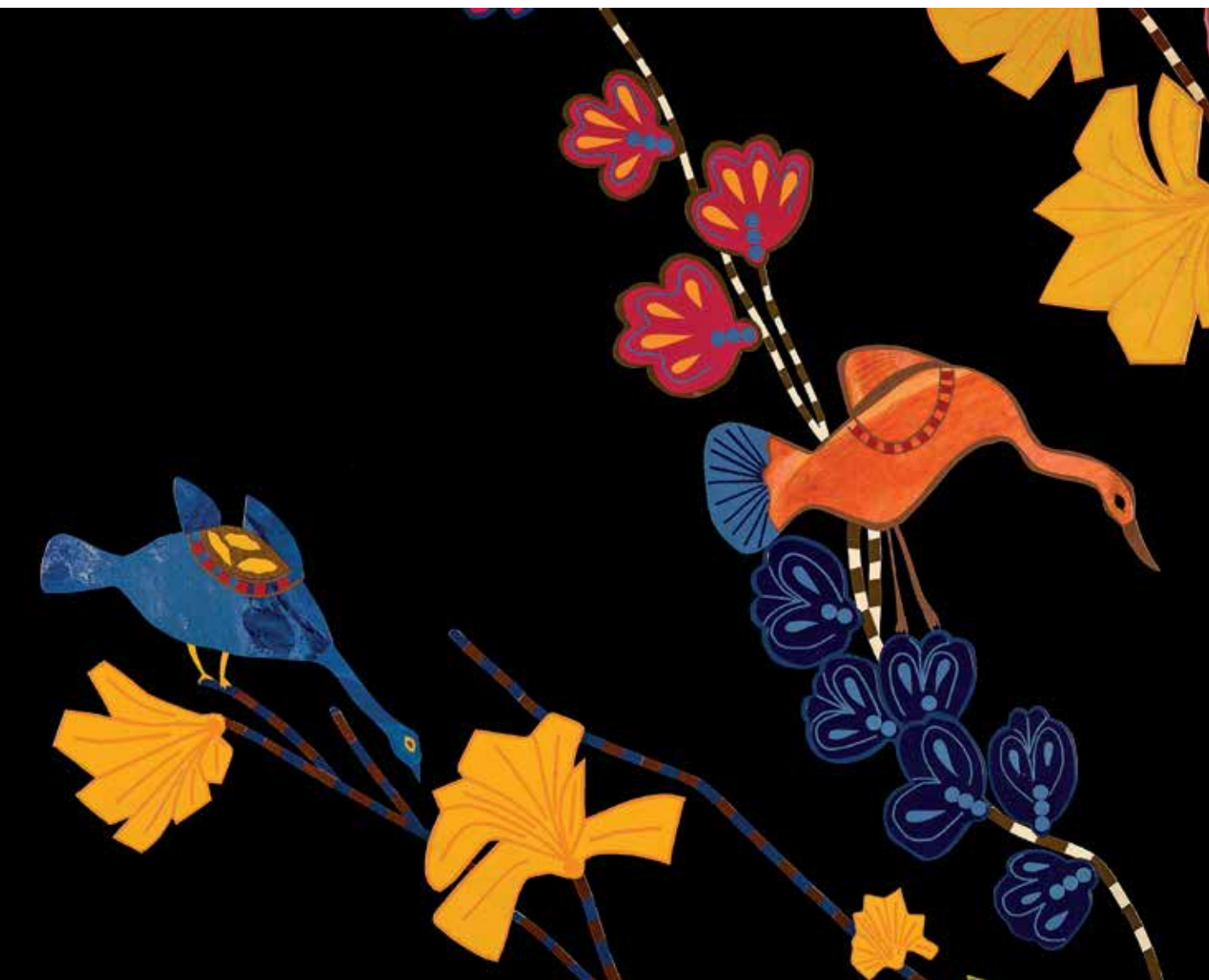
Cornucopia 2, 2017
Ink on Tyvek, / 80" x 160"
Photo credit: Larry Gawel



Cornucopia 2, 2017 (detail)
Ink on Tyvek, / 80" x 160"
Photo credit: Larry Gawel



Cornucopia 2 - Biombo, 2021
Barniz de Pasto on wood, 67" x 118" or 170 x 300 cm.
A translation in barniz de Pasto by Mary Hermelinda Ortega,
Photo Credit: Larry Gawel



Cornucopia 2 - Biombo, 2021 (details)
Barniz de Pasto on wood, 67" x 118" or 170 x 300 cm.
A translation in *barniz de Pasto* by Mary Hermelinda Ortega
Photo Credit: Larry Gawel



River, 2017
(Installation View)
Ink on Tyvek
60" x 620" or 152 x 1702 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Tributaries

by Christian Wurst



River, 2017 (detail)
Ink on Tyvek,
60" x 620" or 152 x 1702 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

In the summer of 2024, I visited Nancy Friedemann-Sánchez's studio in an industrial park in Lincoln, Nebraska. Three life-size sentinels painted on black sheets had been tacked on the walls and greeted me as I entered. Their figures were covered in topographic textures, and they donned ceremonial masks from Latin America and the Caribbean. The figures looked to be flowing down a dense, dark river beneath delicate flowers, evoking John Everett Millais' *Ophelia*. Larger, even more imposing tapestries covered the walls in the center of the room. The farther I walked, the more enveloped I became in Friedemann-Sánchez's painted world of flora, fauna, and warfare.

Friedemann-Sánchez was born in Bogotá, Colombia in 1961. Her Colombian mother, Nina S. de Friedemann, was an anthropologist who specialized in the study of Afro-Colombian communities. Her father, Robert Friedemann—an artist himself—was born in the United States and immigrated to Colombia as an adult. Throughout her childhood, Friedemann-Sánchez traveled between the two countries. In the early nineties, she left Colombia during a rise of political violence in the country, using her American citizenship to settle in New York City. After marrying the artist Charley Friedman, they moved to Lincoln in 2011, where she continues her art practice.

Her work of the past decade coalesces into a visual novel she titles *Mestiza Dos Veces*—in English, *Two Times Mestiza*. *Mestiza* is a Spanish colonial term that described people of mixed European and Indigenous ancestry. Friedemann-Sánchez also describes herself as a *mestiza* two times over, both an immigrant and a national in the United States with familial ties to Europe, South America, and North America. Her identity is the result of centuries of colonialism and migration, one of the central focuses of her art practice.

In *Mestiza Dos Veces*, Friedemann-Sánchez explores history through feminist, colonial, indigenous, and contemporary lenses to examine exploitation and subjugation in the Americas, peeling back the layers of visual tradition to uncover its violent origins.

Even her media of choice speak to this long history: Several of her pieces use Tyvek, a branded weatherproofing material extracted from petroleum, a natural resource taken from deep beneath the Earth. As a Colombian American artist straddling a multitude of identities, cultures, and histories, Friedemann-Sánchez's visual novel explores the complexities and circularity of influence between art and colonialism.

I

Evocations of vessels, water, and movement are frequent themes in Friedemann-Sánchez's work. The flow of rivers and oceans mirrors the gentle conveyance of memories, traditions, and information from one generation to the next. Carrying their own histories on ships and rafts, colonial powers and powerless migrants traverse bodies of water for resources and opportunities.

In *River* (2017), a tapestry more than fifty-one feet wide made of black Tyvek and white India ink, Friedemann-Sánchez painted heaps of flora, pottery shards, tires, and other detritus floating along a river. Scrolling left to right, forms change, pile up, and break away, mimicking the evolution and dilution of memory and traditions over time. Sometimes, natural disasters or genocide violently take souvenirs away, objects and cultures discarded and washed away or erased completely. Other times, remnants are rescued and reconstructed so they can live on.

Friedemann-Sánchez frequently mentions her mother as a major influence in her work. As an anthropologist, Nina S. de Friedemann uncovered stories of African communities in Colombia through artifacts and settlements that for centuries were abandoned and considered unimportant to Colombia's cultural history.

II

The figures I first encountered in Friedemann-Sánchez's studio are part of her *Casta* series (2017–2021), which comprise twelve distinct figures, each traced from models laying atop Tyvek sheets. The tradition of *casta*—in English, "caste"—paintings began in the eighteenth century, when Spanish rulers commissioned artists in Latin America to create ethnographic portraits of their subjects. The *Casta Paintings* depicted various examples of ethnic or racial blending, which ultimately determined people's station in society.

The paintings follow a simple template: a man, woman, and child in a domestic setting. Skin color and hair texture would vary depending on whether they were Spaniards, Indigenous, Black, *mulatto/a*, or *mestizo/a*. These last two terms are categories denoting mixed race/ethnicity. The subjects' dress would also denote social status, with European refinements like lace and silk reserved for those with more Spanish blood. Many *Casta Paintings* were placed in royal parlors as conversation pieces.¹

For her *Casta Paintings* series, Friedemann-Sánchez invited Latina women to trace their bodies. By layering the ghostly tracings that record slight movements in the arms and legs, she references the generations

1. Ana Paulina Gámez Martínez, "Painting and Dress in New Spain," in *Painted Cloth: Fashion and Ritual in Colonial Latin America*, ed. Rosario I. Granados (Austin, University of Texas Press, 2022), 47–65.



Stretchers, 2022
Spanish comb, toucan
beak, wood, canvas,
yanchamas, lace.
Photo Credit: Allison Woods

Stretchers, 2022 (detail)
Spanish comb, toucan
beak, wood, canvas,
yanchamas, lace,
Photo Credit: Allison Woods



Morisca, 2015
Ink on Tyvek,
Spanish comb mask.
80" x 40" or 203 x 101.5 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

of racial mixing that started when Spanish colonizers sailed to the Americas with enslaved Africans and razed Indigenous communities to establish vicerealties and the caste system. Her figures don topographic textures and wear ceremonial masks to represent the monarchy's view of Indigenous and mixed-raced people as dehumanized "types" meant for study and placement in cabinets of curiosity.

Friedemann-Sánchez sourced the first masks from Nina S. de Friedemann's research of ceremonial art and the following through eBay auctions. The online sellers used only generalized terms to describe the items, providing buyers with little to no cultural and historical context for the objects. Friedemann-Sánchez says she was drawn to these eBay auctions because of the "lack of care and provenance" and "[seeing] these objects being removed from their origins and being sold on eBay and not displayed in cultural institutions that celebrate their cultural significance."²

Each figure also wears a *peineta*, a traditional Spanish plastic imitation of tortoise shell comb, also sourced from the relics of her mother's youth. Friedemann-Sánchez placed these combs above the masks to represent the Spanish crown and the empire's dominance over its colonized subjects. Some of the masks allude to the "types" of citizens described in the *Casta Paintings*' titles. For example, the figure in *Castiza*—a term to describe someone three-quarters Spanish and a quarter Indigenous—wears a mask depicting someone with fair skin, rosy cheeks, and blue eyes. The mask itself, most likely crafted by an Indigenous or *mestizo* artisan, exaggerates the stereotype of a "white" person. In *Mulata*, the figure wears a mask that resembles a mule: the offspring of a male donkey and a female horse, with black fur, yellow stripes, and a white nose. In the Spanish Americas, the term *mulato*—which once signified a young mule—referred to someone who was half Black and half European.

Friedemann-Sánchez' reinterpretation of this hierarchical race-based artform ties the past to the present. When describing her process for this series, she states, "I invited different Latina women to pose in TSA search posture."³ This pose, with their arms above their heads, reflects the ongoing scrutiny of empires on bodies, both at airports and during unwarranted searches, a scrutiny that remains targeted on Black and Brown people in the U.S.

III

Friedemann-Sánchez's *Cornucopia* series also excavates another centuries-old artform *barniz de Pasto*, or *Mopa-mopa*, is a lacquer technique that originated in present-day Peru and Colombia. The practice flourished in the Colombian town of Pasto as a decorative craft after the establishment of Spanish vicerealties in the seventeenth century.

The word *barniz*, Spanish for "varnish," is a misnomer in the phrase *barniz de Pasto*, as the substance more closely resembles a lacquer. To make *barniz de Pasto*, harvesters gather buds from *Mopa-mopa*

2. "Chapter 6: Casta Paintings," Nancy Friedemann-Sánchez artist website, accessed July 17, 2024, <https://www.nancyfriedemann.com/chapter-6-casta-paintings>

3. Ibid.



India Gentil, 2015
Ink on Tyvek,
Spanish comb, mask
80" x 40" or 203 x 101.5 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

plants, which grow in the tropical rainforests of southwest Colombia. Then, artisans produce a pliable resin through boiling, kneading, and chewing. They add pigment to the resin, boil it again, and carefully stretch into thin sheets using their hands and teeth. The sheets are cut into designs which are partly inspired by Japanese lacquer, including local and non-native plants, fantastical birds, and geometric designs. These designs are adhered on wooden substrates such as writing desks, trunks, lecterns, and trays.

The Asian influence here comes from exposure to Asian luxury goods through the Manila galleon route, which linked China, Japan, and the Spanish territories in the East Indies with ports in the Americas in the seventeenth century. It was the Spaniards' desire for inexpensive alternatives to exotic Asian decorative objects that led to Indigenous and mestizo artisans' *Mopa-mopa* creations.⁴

In 2020, the United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO) put *barniz de Pasto* and *Mopa-mopa* on their list of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding. This artform is threatened by deforestation, climate change, and the shrinking number of practitioners, kept alive today by just a small group of artisans catering to tourists as part of "kitsch commerce." Much like Friedemann-Sánchez's art practice, UNESCO's list of intangible cultural heritages is a way to safeguard and restore traditions that may be lost in time to our age of mechanical reproduction.

Friedemann-Sánchez first began studying colonial *barniz de Pasto* and its iconography in 1990 while still living in Colombia. She returned to the medium in 2016, incorporating historic designs from the artform into her *Cornucopia* series. For these pieces, Friedemann-Sánchez collaged painted vessels bursting with bouquets of colorful flowers on black Tyvek sheets. The vessels' designs take inspiration from pre-Columbian and colonial pottery, and the flora includes Indigenous regional plants as well as research flowers inspired by colonial decorative arts.

At first glance, the *Cornucopia* paintings merely look like beautiful still-lives, but upon closer inspection, living figures like birds, bugs, and spotted mammals rise to the surface. The word "cornucopia" signifies a vessel of abundance, and it's not just the natural world that these pieces overflow with: mixed in with the flowers and creatures are military drones and armed, camouflaged soldiers, an abundance of still-present colonial violence. Thus, Friedemann-Sánchez "[uses] this juxtaposition of contemporary violence and historically sourced iconography and techniques to explore a contemporary colonization of culture and the brutality inherent in it."⁵

IV

The *Cornucopia* series, which began in 2016, splintered into two distinct directions around 2022. First, Friedemann-Sánchez's large horizontal compositions became vertical "dream maps," and the imagery therein became varied and more complex. Dream maps stem from an

4. Yayoi Kawamura, "The Art of *barniz de Pasto* and Its Appropriation of Other Cultures," *Heritage* 6 (2023): 3292–3306.

5. Chapter 4: *Cornucopia*, "Nancy Friedemann-Sánchez artist website, accessed July 26, 2024, <https://www.nancyfriedemann.com/chapter-4-cornucopia>

Amazon rainforest artform. *Yanchama*—or *lanchama*—is both a tree grown in the rainforest and the name of the natural textile harvested from its bark. Indigenous craftspeople use the textile for clothing, shelter, dolls, baskets, and painting. *Yanchama* becomes the canvas upon which artists record the mythologies and belief systems that arise from hallucinatory dreams.

Friedemann-Sánchez transformed traditional *Yanchama* imagery into ghostly figures floating in the background of her dream maps. For Friedemann-Sánchez, "[the dream map works] are representations and metaphors of other epistemologies and histories that form a palimpsest, a ground, and underpainting. The figure (the pots and all in them) are the colonial impositions, the present, the future. It's a play of a figure ground push and pull."⁶

In *Dream Map and Cornucopia with Tulipiere* (2024), Friedemann-Sánchez painted a multitiered vase meant for tulips that instead holds cacao tree branches, a plant native to Latin America. The vessel, painted in the style of delftware, bears a scene of conflict among Aztec and Spanish armies lifted from the codex *The History of the Indies of New Spain* (1581), written by Dominican friar Diego Durán. The portrait of an Indigenous leader and a group of well-dressed European men and women enjoying a cup of chocolate are also taken from colonial codices and historic ceramics.

Friedemann-Sánchez's piece tells the story of an Indigenous plant and its journey from South American soil to European porcelain cups, a journey comprising conflict and bloodshed. The delftware itself is also a symbol of European craftspeople extracting and copying the design of more intricate Chinese porcelains, which they encountered through the Dutch East India Company.

Dream Map and Cornucopia with Flames (2024) features a flame-engulfed vessel painted with a pre-Columbian geometric design. The vase holds coca leaves, another plant indigenous to the Americas and the plant from which cocaine is derived. Armed, one-eyed soldiers also surround the arrangement. Friedemann-Sánchez's military men represent the pervasive presence of violence that has haunted Colombia and through Latin America since first European contact over five hundred years ago. In the past six decades, the country has been besieged by a civil war between right-wing paramilitary groups and guerrilla soldiers. This has led to the murder, forced displacement, and "disappearance" of millions of innocent people.⁷

V

The second evolution in the *Cornucopia* series reintroduces the materiality of *barniz de Pasto*. In 2021, through the organization Artesanías de Colombia, Friedemann-Sánchez was introduced to Mary Hermelinda Ortega, an *artesana* living in Pasto who specializes in the artform. Friedemann-Sánchez traveled to Pasto and visited with Ortega to learn more about her training, skills which she learned from her father-in-law and plans to pass down to her children

6. Nancy Friedemann-Sánchez, e-mail message to author, July 7, 2024.

7. "An Overview of Conflict in Colombia," International Center for Transitional Justice, accessed July 17, 2024, <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Colombia-Conflict-Facts-2009-English.pdf>



Reception of the Manila Galleon by the Chamorro in the Ladrones Islands
Ca. 1590
Anonymous
Boxer Codex.



Nancy Friedemann-Sánchez and Mary Hermelinda Ortega stretching Mopa-mopa
Photo Credit: Charley Friedman



Quero, 17th-18th century.
Plowing with oxen.
Dallas Museum of Art,
Dallas, TX.

and grandchildren. The collaboration is meant to bring *barniz de Pasto* to the contemporary art stage and be recognized as a “legitimate” artform in need of support. They began to translate Friedemann-Sánchez’s *Cornucopia* paintings, which were painted on Tyvek, into lacquered pieces on wood. Over several months, Ortega meticulously turned *Cornucopia 2*, *Cornucopia 3*, and *Cornucopia 4* into wooden screens, a nod to *barniz de Pasto*’s Japanese influences.

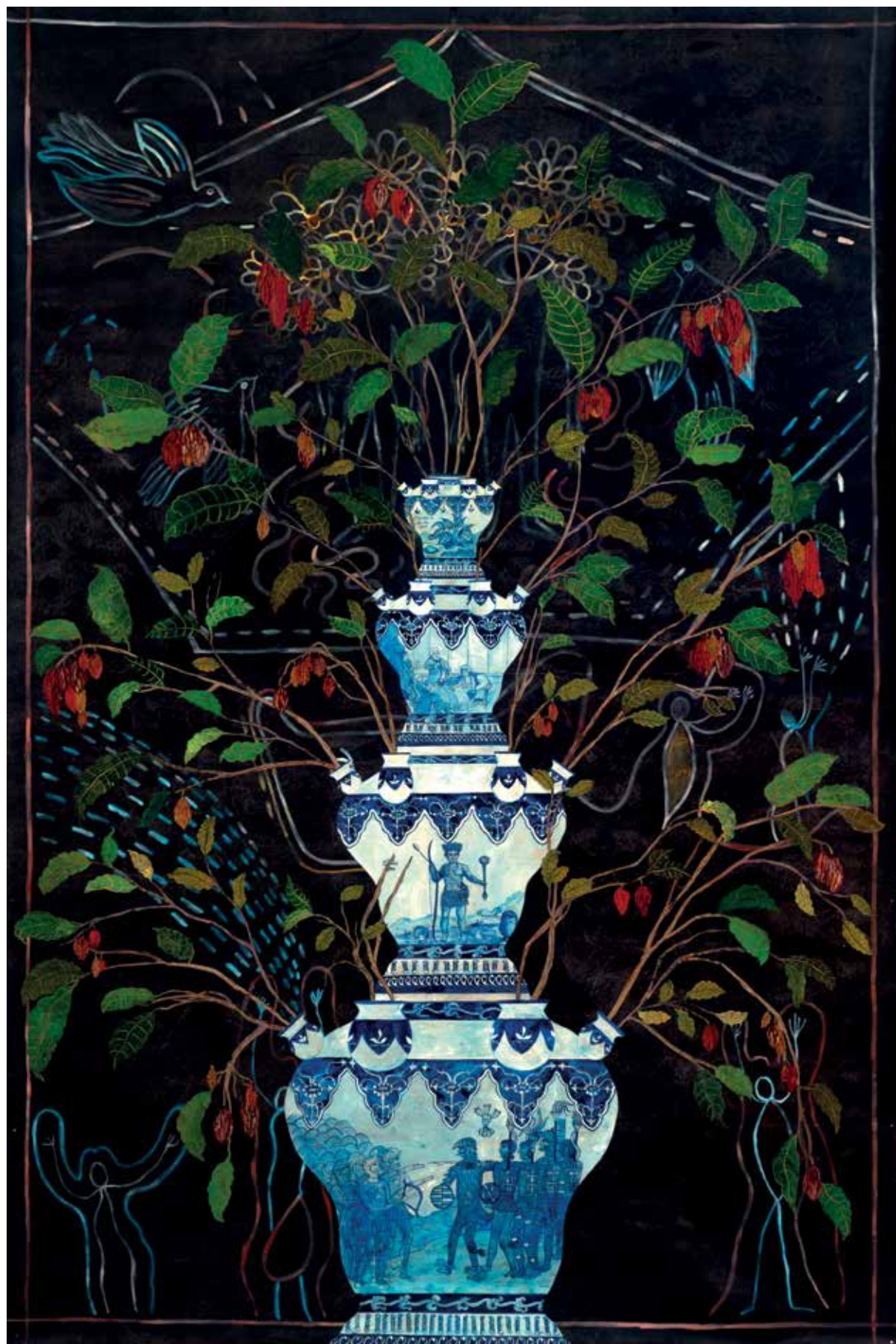
Friedemann-Sánchez titled the series *iMamita la Mestiza me Llama!*—in English, *Mommy, The Mestiza Calls Me!*—which refers to a plaque found in El Santuario de Las Lajas, a church in Colombia near the border with Ecuador. Rosa, a formerly deaf-mute girl uttered the phrase to her mother, María Meneses de Quiñones, around 1754 when she saw an image of the Virgin Mary illuminated on a stone slab after a lightning strike. The site of the holy apparition later became a pilgrimage destination and church. It’s worth noting that María and Rosa were Indigenous and that the Virgin Mary was described as “mestiza”—a symbol of religious syncretism used to convert Indigenous communities to Catholicism. Friedemann-Sánchez sees this series as its own syncretic collaboration—combining her visual language derived from Pre-Columbian and colonial imagery with Ortega’s well-honed craft.

Biombo 2, 2023 (details)
Barniz de Pasto on wood,
67” x 118” or 170 x 300 cm.
A translation in Barniz de
Pasto by Mary Hermelinda
Ortega
Photo Credit: Larry Gawel





Biombo 2, 2023
Barniz de Pasto on wood,
67" x 118" or 170 x 300 cm.
A translation in Barniz de Pasto by Mary Hermelinda Ortega
Photo Credit: Larry Gawel



Dream Map and Cornucopia with Tulipiere, 2024
Ink on Tyvek,
135" x 90" or 343 x 229 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Dream Map and Cornucopia with Tulipiere, 2024 (detail)
Ink on Tyvek,
Photo Credit: Larry Gawel



Dream Map and Cornucopia with Flames, 2024
Ink on Tyvek,
135" x 90" or 343 x 229 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Dream Map and Cornucopia with Flames, 2024 (detail)
Ink on Tyvek,
135" x 90" or 343 x 229 cm.
Photo Credit: Larry Gawel



***Dream Map and Cornucopia with Jaguar*, 2024**
 Ink on Tyvek,
 135" x 90" or 343 x 229 cm.
 Photo Credit: Larry Gawel



***Dream Map and Cornucopia with Serfs*, 2024**
 Ink on Tyvek,
 135" x 90" or 343 x 229 cm.
 Text excerpted from poem by Farid Matuk
 Photo Credit: Larry Gawel

VI

Following my conversations with Friedemann-Sánchez in her studio, I began to see her work like the complex arterial system of the Amazon River, a major waterway composed of tributaries that originate from multiple sites around the continent. Like the river, the influences she explores carry a history of violence or had become a source of transit weaponized by settlers. And yet, her work also arises from wells of knowledge comprising family history, lived experience, and a desire to recover bygone and vanishing artforms. As with the title of her visual novel, *Mestiza Dos Veces*, Friedemann-Sánchez continuously returns to her country of origin with the perspective of insider and outsider. It remains to be seen what the next chapter will be and what new streams of the past she will explore. What is certain is that she will continue to sift through the debris of history and create bold tributes to her heritage while remaining critical of them.



Installation view of *Turn of the Sea*
at the Sioux City Art Center,
Sioux City, IA,
Photo Credit: Lyle Listamann



Dream Map and Cornucopia with Helicopters, 2022
 Ink on Tyvek
 135" x 90" or 343 x 229 cm.
 Text excerpted from poem by Farid Matuk
 Photo Credit: Larry Gawel



Dream Map and Cornucopia with Green Eyes, 2023
 Ink on Tyvek
 135" x 90" or 343 x 229 cm
 Text excerpted from poem by Farid Matuk
 Photo Credit: Larry Gawel



Dream Map and Cornucopia with Green Eyes, 2023 (detail)
Ink on Tyvek
135" x 90" or 343 x 229 cm.
Photo Credit: Larry Gawel

Comisión:
Instituto Caro y Cuervo / Ilustraciones para el libro
Un acordeón tras la reja de Manuel Zapata Olivella



In 2020 Nancy Friedemann-Sánchez illustrated *Un Acordeón tras La Reja* by Manuel Zapata Olivella for The Instituto Caro y Cuervo. The imagery borrows from eclectic sources including botanical illustrations, colonial lace, and Latin American folk art to examine the invisible paths of cultural memory born from the artist's homeland, Colombia. Created as woodcuts, these images reference the medium's long history of mass dissemination and use for social activism.

En 2020 Nancy Friedemann-Sánchez ilustró *Un Acordeón tras La Reja* de Manuel Zapata Olivella para el Instituto Caro y Cuervo. Las imágenes se basan en fuentes eclécticas que incluyen ilustraciones botánicas, encajes coloniales y arte popular para examinar los caminos invisibles de la memoria cultural de la tierra natal de la artista, Colombia. Creadas como grabados en madera, estas imágenes hacen referencia a la larga historia de difusión masiva y uso del medio para el activismo social.



***Un Acordeón tras la Reja*, 2020**
 (Installation at Elder Gallery, Wesleyan College)
 8.75" x 12.75" x 51" open or 22 x 32 x 129.5 cm.
 Photo Credit: Allison Woods

***Un Acordeón tras la Reja*, 2020**
 Photo Credit: Larry Gawel

Redolent:

A handmade, limited-edition, collaborative book with poet Farid Matuk, published by Singing Saw Press



Redolent is a collaboration between poet Farid Matuk and Nancy Friedemann-Sánchez, published by Singing Saw Press, in March 2022. Together, the works deal with decoloniality, migration, the encounters between the Americas, Europe, and Asia and the legacy of those relationships today. The book received the Anna Rabinowitz Prize from The Poetry Society of America.

Redolent es una colaboración entre el poeta Farid Matuk y Nancy Friedemann-Sánchez publicada por Singing Saw Press en marzo de 2022. Juntas, las obras tratan sobre decolonialidad, migración, los encuentros entre las Americas, Europa y Asia y el legado de esas interrelaciones hacia el presente. El libro recibió el premio Anna Rabinowitz del Poetry Society of America.

Redolent, 2022
(Installation at Elder Gallery, Wesleyan College)
Collaboration with Farid Matuk, published by Singing Saw Press
14" x 9" x 69" open / or 35.5 x 23 x 175 cm.
Photo Credit: Allison Woods

Commission:
Duncan Aviation - Roses and Ravens



Commission:
Duncan Aviation - Roses and Ravens



In 2019, Duncan Aviation commissioned Nancy Friedemann-Sánchez to design the interior and exterior of one of the company airplanes. This was requested by Chairman Emeritas J. Robert Duncan and his wife Karen. The artwork was brought to life on a company-owned Citation 560XLS through the aircraft artisans of Duncan Aviation's Lincoln-based full-service maintenance, repair and overhaul (MRO) facility.

Anchored in feminism, the design is informed by North and South American cultural forms that fuse and cross-pollinate. The artist drew on historical, colonial, and folk iconography such as flowers, lace, and birds, to transform an airplane into a large scale artwork.

En 2019, Duncan Aviation encargó a Nancy Friedemann-Sánchez el diseño del interior y exterior de uno de los aviones de la compañía. La invitación al proyecto vino del presidente emérito J. Robert Duncan y su esposa Karen. La obra de arte cobró vida en un Citation 560XLS propiedad de la compañía a través del equipo de aviones de las instalaciones de mantenimiento, reparación y revisión (MRO) de servicio completo de Duncan Aviation en la sede de Lincoln.

Anclado en el feminismo, el diseño se inspira en formas culturales de América del Norte y del Sur que se fusionan y polinizan de forma cruzada. La artista se basó en iconografía histórica, colonial y popular, como flores, encajes y pájaros, para transformar un avión en una obra de arte a gran escala.

**A Dark Scent of Flowers:
A Mestiza Dos Veces Journey**

by Fernanda Ramos Mena

**-Introduction:
En dos, tres, cuatro mundos**

Diving into the work of Nancy Friedemann-Sánchez is like imagining a map of relationships that intertwine her personal journey with a broader social fabric. Her work encompasses multiple echoes of cultural, social, and political memories that trace back to the pre-Hispanic period in Colombia, traversing the impact, imposition, and violence of colonialism, as well as the syncretism resulting from the clash between the multiple cultures of Europe and the Americas. This narrative extends to its contemporary repercussions, reflected in the exploitation of the rainforest, migration, gender and racial violence.

In order to account for this complex journey, the artist employs a literary strategy, dividing her production into chapters within the visual novel *Mestiza Dos Veces*. Friedemann-Sánchez explores the ancestral memory inscribed in her body. With a Colombian mother and an American father, born in Colombia and having migrated in her youth to the United States—where she currently resides—her identity is multiple, navigating between “two, three, four worlds”¹. She confronts the contradictions of the country she inhabits without being entirely a part of it. This series of works portrays a history of imposition, but also her search for negotiation and healing in belonging to diverse worlds: a constant “push and pull”².

The title *Mestiza Dos Veces* seems evocative of the concept of “the new mestiza consciousness” by Chicana feminist writer Gloria Anzaldúa, which creates space for that multiple, non-Western identity that embraces internal cultural contradictions. It is not only the body that carries this multiplicity but also the stories of a group of women in a patriarchal and colonial society that

1. Anzaldúa, Gloria. “The Mestiza Consciousness. Towards a New Consciousness. The New Mestiza.” *Borderlands/La Frontera*, 99. San Francisco, Aunt Lute Books, 1998.

2. In conversation with the artist Nancy Friedemann-Sánchez, June 25, 2024.

*Because I, a mestiza,
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
(...)
Estoy norteadada por todas las voces que me habitan
simultáneamente*

“Borderlands/La Frontera”, Gloria Anzaldúa

manifest through the representation of female bodies, flowers, lace, and memories of Nancy's mother and grandmother that come to life in various works. It is the plurality of being doubly *mestiza* that allows the artist to guide us through heterogeneous paths, creating a new identity cartography that constantly hides and reveals itself as it delves into the colonial fabric that still impacts the everyday even now.

Here, I will borrow the format of the novel to explore three distinct bodies of work.

**-Chapter 1
El tránsito y la llegada**

Latin American history books recount the arrival of Christopher Columbus, sighting a vast territory: the discovery of America. The search for gold and the exploitation of land, along with an implicit cultural disregard for native societies led to these events being preeminently told from the colonizer's perspective. According to Uruguayan writer Eduardo Galeano, the indigenous people, upon encountering the colonizers, not only discovered their own identity under a new imposition but also the emergence of a foreign morality imposed by them³. The travelers settled, plundered, and traded with the cultures they found, establishing a new patriarchal and Western order.

In this context, a trade route was established by the colonists, facilitated by the Manila Galleon, which created a commercial pathway between Asia, Europe, and America. Among the import and export of products on these continents, along with the arrival of travelers from various places to do business, the trafficking of slaves from black communities was also part of this violent exchange. Inevitably, there was a confluence of various groups that impacts the cultural memory witnessed in Nancy Friedemann-Sánchez's work. The sculptural installation *Travelers & Settlers* (2016) immediately awakens a colonial imagination

3. Galeano, Eduardo. *Children of the Days*. Ed. Siglo XXI de España Editores, 2012.

carried by those of us who inhabit the vast territory of the Americas. A series of logs found by Nancy during her walks in Lincoln, Nebraska—land of indigenous communities like the Otoe-Missouria, displaced and violated by white America⁴—are transformed into a *flotilla* that, on one hand, recalls the colonial vessels that traded consumer goods and, on the other, the migrant fleets in search of refuge. The artist's family relics intertwine in this memory of migration and conquest, reflecting her cultural syncretism. Though they do not cancel out this violence, they seek to resist and reconcile the historical legacy they contain.

As part of this heritage, not just familial, a figurine from the pre-Columbian Tumaco La Tolita culture, which inhabited between Ecuador and the southern coast of Colombia, stands tall at the back of this boat. This nod reminds us that the culture of this territory predates the dominant narrative of conquest. In Friedemann-Sánchez's visual work, memory intertwines; it is not fixed, but a constant transit. The relationship between the pre-Hispanic past, the colonial crossing, and the migratory journey takes us through generational currents. Thus, the dominant structure wavers, revealing the figure of the settler both as a colonizer and as a person forced to migrate and settle elsewhere, which, in a linguistic transformation of the concept, allows us to reimagine identities and relationships from alternative perspectives to challenge the colonial power matrix⁵.

–Chapter 2 Cambiar las visiones del mundo

Casta painting derives from a system implemented during the Spanish Viceroyalty in America. This scheme sought to construct hierarchies to keep those deemed of "less pure" blood on the margins of power institutions. In other words, those whose lineage was mixed with blood considered "different" from their race. Thus, in the 18th century, as part of the Enlightenment period's influence, essentialist and deep-rooted stereotypes were introduced through painting in the Art Academies of New Spain to showcase the perceived inherent traits of racial mixing⁶.

4. "Long Displaced Natives Return to Lincoln in Historic Homecoming," *Nebraska News Service*, accessed August 5, 2024, https://www.nebraskanewsservice.net/news/diversity/long-displaced-natives-return-to-lincoln-in-historic-homecoming/article_c2a2f739-b7d3-58d5-b8f3-1bdd2faf3c4e.html.

5. "Who Is a Settler According to Indigenous and Black Scholars." *Vice*, last modified June 15, 2023: <https://www.vice.com/en/article/gyajj4/who-is-a-settler-according-to-indigenous-and-black-scholars>

6. Catelli, Laura. "Creole Painters, Casta Painting, and Internal Colonialism: The Racial Discourses of Creole Agencies in Late Colonial New Spain." *CILHA*, vol. 13, no. 17 (2012): pp. [1-29]. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo. ISSN 1515-6125.Ç

In these paintings, couples of men and women were depicted with a child as the result of the combination of their bloodlines. Below, the outcome of that exchange was noted, minting names that served a categorical function, such as: *chino, lobo, saltaatrás, castiza or mestiza*, which only reaffirmed the stratification of belonging derived from the "illegitimacy" of the bonds.

These colonial stereotypes resonate in contemporary societies, especially in the imperialist countries of the Global North, responsible for the extraction and exploitation of the South, leading hundreds of thousands of people to migrate each year. The "abject body" emerges in this categorical construction as a migrant of second, third, or fourth generation.

From this context that connects the past with the present, Friedemann-Sánchez revisits casta painting and reflects on how these itinerant identities, perpetuated nowadays, result from the entanglement of diverse times, cultures, and memories. For these works, the artist asked women from the Latina community in Nebraska to pose on paper with their arms as if passing through a full-body TSA scanner at the airport. This transit, in which the body is made vulnerable and one is categorized either from a geography or another, divides our self-identity into stereotypes randomly assigned due to origin or appearance.

However, in Nancy's black Tyvek paintings, unlike the 18th-century casta paintings, the bodies assert their right to camouflage, to non-inspection, and non-exotification of their physique without following a faithful representation of them. On the contrary, they hide among different layers of body, with ritual masks from various cultures, Spanish *peinetas* interwoven with Colombian and other flowers that adorn or fall upon them.

The TSA's surveillance mechanism is re-signified by Nancy as a form of reconciliation of identities that cannot be categorized as belonging to just one place. The women in her *Casta Paintings* (2017) become priestesses vibrating in an entheogenic connection with ancestral goddesses, healing the pain of migrant transit in the midst of this ritual. Amid the vibrancy of these women, Gloria Anzaldúa's voice resurfaces, now from the word *nepantla* proposed as a liminal state that "changes worldviews and shifts from one world to another"⁷.

7. Anzaldúa, Gloria. "Border Art: Nepantla, the Border Place." In *La Frontera = The Border: Art about the Mexico/United States Border Experience*. San Diego, CA: Centro Cultural de la Raza: The Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993.

–Chapter 3 Entre artes y artesanías

Again leaping between temporalities, I return to the Manila Galleon, the commercial navigation route that has been anointed as the first instance of globalization. It brought a cultural crossover of influences from various places to the Spanish colonies and impacted modes of production within the arts and crafts sphere.

Before delving into the *barniz de Pasto*, I would like to emphasize that specific guilds for these trades existed during the Spanish Viceroyalty in America, and women were actively excluded from them. It wasn't until the 18th century, in Nueva Granada—which comprised the current territory of modern Colombia among other regions—that an ordinance allowed women to participate in artisanal production⁸. On the other hand, access to education and fine arts academies depended on the economic situation to which they had access. Some of the themes that upper-class women were permitted to paint included still life, floral arrangements, and religious subjects.

In her role as a contemporary feminist artist, Friedemann-Sánchez reevaluates the artistic work done by women throughout history and enunciates the floral arts as a creative field that not only refers to the realm of domestic beauty. She thus immerses us in a sentimental and political archive that connects with territory and its local vegetation. While the vases or *Cornucopia* (2016-ongoing), which display vegetal abundance, hide within their diverse origins of Asian and pre-Columbian cultures, the military violence of the conquest and current extractive policies regarding oil and the nature of indigenous lands in the Colombian Amazon.

Through a repetitive process, first on Tyvek—which, for Nancy, in its darkness, refers to the looting of lands in search of oil wells—the artist creates monumental collages, breaking the scale of the small as a feminine quality, cutting and painting every detail of her *Cornucopia* paintings. Later, in conversation with Mary Hermelinda Ortega, one of the two women who work with *barniz de Pasto*⁹, a resin material from the *Mopa-mopa* tree, she proposes a collaborative method that seeks to break the hierarchies and

8. García Sánchez, Bárbara Yadira, and Francisco Javier Guerrero Barón. "The Social Condition of Women and Their Education at the End of the Colony and the Beginning of the Republic." *Historia y Memoria*, no. 8 (2014): 103-141. Accessed August 5, 2024. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372014000100004&lng=en&nrm=iso.

9. To view the process of *barniz de Pasto*, visit the artist's website: <https://www.nancyfriedemann.com/barniz-de-pasto-collaboration>

inequalities that still exist today between the practice of crafts and visual arts, high brow and low brow.

By collaborating with Ortega, she highlights the gender and sexuality exclusions that persist in this type of artisanal production. Friedemann-Sánchez emphasizes Ortega's creative contribution when discussing these pieces. Although similar, the gestures transferred from the original black paper collages to the wood in the *barniz de Pasto* craft take on a different character. Mary Ortega's presence in these paintings introduces her imagination, creating a dialogue of intersecting experiences with Nancy Friedemann-Sánchez, where their identities dissolve, merging into one and many at the same time.

–Epilogue Reconciliación y sanación

Nancy Friedemann-Sánchez's work extends beyond personal identity, embarking on a collective journey through interwoven layers of history, culture, and memory. Moving between diverse worlds, the artist positions herself as a biracial migrant woman, bearing the marks of mixed heritages, each with its unique contradictions and echoes. This threshold allows her to challenge prevailing narratives, particularly those that have marginalized or suppressed the voices and experiences of women from the Global South.

Her intersectional feminist lens illuminates not only the struggles and resistances of women but also reclaims stories of transit and displacement as spaces of agency and empowerment. In her creations, the female body becomes a site of healing and reconciliation, where the scars of colonialism, migration, and patriarchal violence are confronted and transformed.

The flowers appearing throughout her work symbolize this transformation process; whether from the jungle, domesticated, colonized, or crossing borders, they operate as emblems of resilience and defiance. Through these motifs, Friedemann-Sánchez invokes the land as home, a space that remains a place of belonging and connection despite being fractured by geopolitical borders.

This bond with the land mirrors the intricate interactions between plural identities and cultural landscapes that bodies continuously navigate. Thus, *Mestiza Dos Veces* transcends a visual novel, evolving into a poetic manifesto that seeks to mend the fractures of time and space, forging pathways to new forms of belonging in the world.

Tributarios

por Christian Wurst

En el verano de 2024, visité el estudio de Nancy Friedemann-Sánchez en una zona industrial de Lincoln, Nebraska. Tres centinelas de tamaño natural pintados sobre pliegos de Tyvek negro que habían sido fijados en las paredes me recibieron al entrar. Sus figuras estaban pintadas con texturas topográficas y llevaban máscaras ceremoniales de América Latina y el Caribe. Las figuras parecían fluir por un río denso y oscuro bajo delicadas flores, evocando la Ofelia de John Everett Millais. Tapices más grandes e imponentes cubrían las paredes del centro de la sala. Cuanto más caminaba, más me envolvía el mundo pintado de flora, fauna y guerra de Friedemann-Sánchez.

Friedemann-Sánchez nació en Bogotá, Colombia, en 1961. Su madre colombiana, Nina S. de Friedemann, era antropóloga especializada en el estudio de comunidades afrocolombianas. Su padre, Robert Friedemann, también artista, nació en Estados Unidos y emigró a Colombia cuando era adulto. Durante su infancia, Friedemann-Sánchez viajó entre los dos países. A principios de los años noventa, abandonó Colombia durante un auge de violencia política en el país, haciendo uso de su ciudadanía estadounidense para establecerse en Nueva York. Tras casarse con el artista Charley Friedman, se trasladaron a Lincoln, Nebraska, en 2011, donde continúa su práctica artística.

Su trabajo de la última década se concentra en una novela visual titulada *Mestiza Dos Veces*. Mestiza es un término colonial español que describía a las personas de ascendencia mixta europea e indígena. Igualmente, Friedemann-Sánchez se describe a sí misma como mestiza dos veces, a la vez inmigrante y nacional de Estados Unidos con lazos familiares en Europa, Sudamérica y Norteamérica. Su identidad es el resultado de siglos de colonialismo y migración, uno de los ejes centrales de su práctica artística.

En *Mestiza Dos Veces*, Friedemann-Sánchez explora la historia a través de una lente feminista, colonial, indígena y contemporáneo para examinar la explotación y la subyugación en las Américas, evidenciando las capas de la tradición visual para

descubrir sus orígenes violentos. Incluso los medios que elige hablan de esta larga historia. Varias de sus obras utilizan Tyvek, un material impermeable extraído del petróleo, un recurso natural sacado de las profundidades de la Tierra. Como artista colombo-estadounidense que monta a horcajadas una multitud de identidades, culturas e historias, la novela visual de Friedemann-Sánchez explora las complejidades y la circularidad de la influencia entre arte y colonialismo.

I

Las evocaciones de los barcos, el agua y el movimiento son temas frecuentes en la obra de Friedemann-Sánchez. El fluir de ríos y océanos refleja el suave transporte de recuerdos, tradiciones e información de una generación a otra. Las potencias coloniales y los emigrantes impotentes atraviesan las masas de agua cargados con su propia historia en barcos y balsas en busca de recursos y oportunidades.

En *River* (2017), un tapiz de más de quince metros de ancho hecho de Tyvek negro y tinta china blanca, Friedemann-Sánchez pintó multitudes de flora, fragmentos de cerámica, neumáticos y otros desechos flotando a lo largo de un río. Desplazándose de izquierda a derecha, las formas cambian, se amontonan y se rompen, imitando la evolución y dilución de la memoria y las tradiciones a lo largo del tiempo. A veces, las catástrofes naturales o el genocidio se llevan violentamente los recuerdos, objetos y culturas desechados y arrastrados por la corriente o borrados por completo. Otras veces, se rescatan restos y se reconstruyen para que puedan trascender.

Friedemann-Sánchez menciona con frecuencia a su madre como una gran influencia en su trabajo. Como antropóloga, Nina S. de Friedemann dio cuenta de las historias de comunidades africanas en Colombia a través de artefactos y asentamientos que durante siglos estuvieron abandonados y se consideraron poco importantes para la historia cultural de Colombia.

II

Las figuras que vi por primera vez en el estudio de Friedemann-Sánchez forman parte de su serie de *Pinturas de Casta* (2017-2021), que consta de doce figuras distintas cada una trazada a partir de modelos colocados sobre pliegos de Tyvek. La tradición de las pinturas de castas comenzó en el siglo XVIII, cuando los gobernantes españoles encargaron a artistas de América Latina que crearan retratos etnográficos de sus súbditos. Este artefacto pictórico representa diversos ejemplos de mezclas étnicas y raciales, que en última instancia determinan la posición de las personas en la sociedad.

Las pinturas siguen un modelo sencillo: un hombre, una mujer y un niño en un entorno doméstico. El color de la piel y la textura del pelo varían según se trate de españoles, indígenas, negros, mulatos o mestizos. Estos dos últimos términos son categorías que denotan mezclas étnicas. La vestimenta de los personajes también remarcan su estatus social, y los refinamientos europeos como los encajes y la seda, se reservaban a los que tenían más sangre española. Muchos cuadros de castas se colocaban en los salones reales como temas de conversación.¹

Para sus *Pinturas de Casta*, Friedemann-Sánchez invitó a mujeres latinas para trazar sus cuerpos. Al superponer los trazos fantasmales que registran ligeros movimientos de brazos y piernas, hace referencia a las generaciones de mezclas raciales que comenzaron cuando los colonizadores españoles llegaron a América con africanos esclavizados y arrasaron comunidades indígenas para establecer virreinos y el sistema de castas. Sus figuras, con texturas topográficas y máscaras ceremoniales, representan la visión monárquica de los indígenas y los mestizos como tipologías deshumanizadas destinadas al estudio y a los gabinetes de curiosidades.

Friedemann-Sánchez obtuvo las primeras máscaras de la investigación de arte ceremonial de Nina S. de Friedemann como a través de subastas de eBay. Los vendedores en línea sólo utilizaban términos generales para describir los objetos, lo que proporcionaba a los compradores poco o ningún contexto cultural e histórico de los mismos. Friedemann-Sánchez afirma que se sintió atraída por estas subastas de eBay debido a la "falta de cuidado y procedencia", "[al ver]

1. Ana Paulina Gámez Martínez, "Painting and Dress in New Spain", en *Painted Cloth: Fashion and Ritual in Colonial Latin America*, ed. Rosario I. Granados (Austin, University Texas Press, 2022), 47-65. Rosario I. Granados (Austin, University of Texas Press, 2022), 47-65.

que estos objetos se sacaban de sus orígenes y se vendían en eBay y no eran expuestos en instituciones culturales que deberían celebrar su importancia histórica".²

Cada figura lleva además una peineta tradicional española en imitación en plástico de concha de tortuga, también procedente de las reliquias de la juventud de su madre. Friedemann-Sánchez colocó estas peinetas sobre las máscaras para representar la corona española y el dominio del imperio sobre sus súbditos colonizados. Algunas de las máscaras aluden a los "tipos" de ciudadanos descritos en los títulos de las *Pinturas de Casta*. Por ejemplo, la figura de *castiza* –término para describir a alguien tres cuartas partes español y una cuarta parte indígena– lleva una máscara que representa a alguien de piel clara, mejillas sonrosadas y ojos azules. La propia máscara, probablemente elaborada por un artesano indígena o mestizo, exagera el estereotipo de persona "blanca". En *Mulata*, la figura lleva una máscara que recuerda a una mula: la cría de un burro macho y un caballo hembra, con pelaje negro, rayas amarillas y nariz blanca. En la América española, el término *mulato* –que antiguamente designaba a una mula joven– se refería a alguien que era mitad negro y mitad europeo.

La reinterpretación de Friedemann-Sánchez de esta forma de arte jerárquica basada en la raza vincula el pasado con el presente. Al describir su proceso para esta serie, afirma: "Invité a diferentes mujeres latinas a posar en postura de inspección de la TSA".³ Esta posición, con los brazos por encima de la cabeza, refleja el continuo escrutinio de los imperios sobre los cuerpos, tanto en los aeropuertos como durante los cateos injustificados, un escrutinio que sigue estando dirigido a las personas negras y morenas en Estados Unidos.

III

La serie *Cornucopia* de Friedemann-Sánchez también explora otra forma de arte centenario. El barniz de Pasto o *Mopa-mopa* es una técnica de lacado originaria de los actuales Perú y Colombia. La práctica floreció en la ciudad colombiana de Pasto como artesanía decorativa tras el establecimiento de los virreinos españoles en el siglo XVII.

La palabra barniz es un término equivocado en la frase barniz de Pasto, ya que la sustancia

2. "Chapter 6: Casta Paintings", sitio web de la artista Nancy Friedemann-Sánchez, consultado el 17 de julio de 2024, <https://www.nancyfriedemann.com/chapter-6-casta-paintings>.
3. Ibid.

se parece más a una laca. Para hacer barniz de Pasto, los recolectores recogen brotes de plantas del Mopa-mopa, que crecen en las selvas tropicales del suroeste de Colombia. Después, los artesanos producen una resina maleable hirviéndola, amasándola y masticándola. Añaden pigmento a la resina, la hierven de nuevo y la extienden cuidadosamente en finas láminas con las manos y los dientes. Las láminas se cortan en diseños inspirados en parte en las técnicas japonesas de lacado, incluyendo plantas locales y no autóctonas, pájaros fantásticos y diseños geométricos. Estos diseños se adhieren a sustratos de madera como escritorios, baúles, atriles y bandejas.

La influencia asiática procede de la exposición a los artículos de lujo de estas regiones a través de la ruta de los galeones de Manila, que unía China, Japón y los territorios españoles de las Indias Orientales con los puertos de América en el siglo XVII. Fue el deseo de los españoles de encontrar alternativas baratas a los exóticos objetos decorativos asiáticos lo que dio lugar a las creaciones Mopa-mopa de los artesanos indígenas y mestizos.⁴

En 2020, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) incluyó el barniz de Pasto y el Mopa-mopa en su lista de Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes para salvaguardarlos. Esta forma de arte está amenazada por la deforestación, el cambio climático y la disminución del número de practicantes, mantenida viva hoy en día solo por un pequeño grupo de artesanos que atienden a los turistas como parte del “comercio kitsch”. Al igual que la práctica artística de Friedemann-Sánchez, la lista de la UNESCO de patrimonios culturales inmateriales es una forma de salvaguardar y restaurar tradiciones que pueden perderse en el tiempo a causa de nuestra era de reproducción mecánica.

En 1990, cuando aún vivía en Colombia, Friedemann-Sánchez comenzó a estudiar el barniz de Pasto colonial y su iconografía. Volvió a este medio en 2016, incorporando diseños históricos de este arte a su serie *Cornucopia*. Para estas obras, Friedemann-Sánchez realizó collages de vasijas pintadas con ramos de flores de colores sobre pliegos de Tyvek negro. Los diseños de las vasijas se inspiran en la cerámica precolombina y colonial, y la flora incluye tanto plantas indígenas de la región como flores imaginarias inspiradas en las artes decorativas coloniales.

A primera vista, la serie *Cornucopia* parecen bellas naturalezas muertas, pero si se observan

4. Yayoi Kawamura, “El arte de barniz de Pasto y su apropiación de otras culturas”, *Patrimonio* 6 (2023): 3292-3306.

más de cerca, salen a la superficie figuras vivas como pájaros, insectos y mamíferos. La palabra “cornucopia” significa recipiente de abundancia, y estas piezas no sólo rebosan del mundo natural: mezclados con las flores y las criaturas hay drones militares y soldados armados y camuflados, una abundancia de violencia colonial aún presente. Así, Friedemann-Sánchez “[utiliza] esta yuxtaposición de violencia contemporánea e iconografía y técnicas de origen histórico para explorar una colonización contemporánea de la cultura y la brutalidad inherente a ella”.⁵

IV

La serie *Cornucopia*, que comenzó en 2016, se dividió en dos direcciones distintas en torno a 2022. En primer lugar, las grandes composiciones horizontales de Friedemann-Sánchez se convirtieron en “mapas de sueños” verticales, y las imágenes que contenían se hicieron más variadas y complejas. Los mapas oníricos proceden de una forma de arte de la selva amazónica. Yanchama—o llanchama—es tanto un árbol que crece en la selva como el nombre del tejido natural que se extrae de su corteza. Los artesanos indígenas la utilizan para confeccionar prendas de vestir, refugios, muñecas, cestas y pinturas. La yanchama se convierte en el lienzo sobre el que los artistas plasman las mitologías y los sistemas de creencias que surgen de sueños alucinatorios.

Friedemann-Sánchez transformó la imaginería tradicional de la Yanchama en figuras fantasmales que flotan en el fondo de sus mapas oníricos. Para Friedemann-Sánchez, “[las obras de los mapas oníricos] son representaciones y metáforas de otras epistemologías e historias que forman un palimpsesto, un suelo y una pintura de fondo. La figura (las vasijas y todo lo que hay en ellas) son las imposiciones coloniales, el presente, el futuro. Es un juego de empuje y arrastre de un suelo de figuras”.⁶

En *Dream Map and Cornucopia with Tulipiere* (2024), Friedemann-Sánchez pintó un jarrón de varios niveles destinado a albergar tulipanes, pero que en su lugar contiene ramas de cacao, una planta originaria de América Latina. La vasija, pintada al estilo de la porcelana, muestra una escena de conflicto entre los ejércitos azteca y español tomada del código Historia de las Indias de Nueva España (1581), escrito por el fraile dominico Diego Durán. El retrato de un líder indígena y un grupo de hombres y mujeres

5. Capítulo 4: “Cornucopia”, sitio web de la artista Nancy Friedemann-Sánchez, consultado el 26 de julio de 2024, <https://www.nancyfriedemann.com/chapter-4-cornucopia>.

6. Nancy Friedemann-Sánchez, correo electrónico a la autora, 7 de julio de 2024.

Europeos bien vestidos disfrutando de una taza de chocolate también está tomado de códigos coloniales y cerámicas históricas.

La pieza de Friedemann-Sánchez cuenta la historia de una planta indígena y su viaje desde el suelo sudamericano hasta las tazas de porcelana europeas, un viaje que incluye conflictos y derramamiento de sangre. La propia porcelana es también un símbolo de los artesanos europeos que extraen y copian el diseño de las porcelanas chinas, más complejas, que conocieron a través de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales.

Dream Map and Cornucopia with Flames (2024) presenta una vasija envuelta en llamas pintada con un diseño geométrico precolombino. El jarrón contiene hojas de coca, otra planta autóctona de América de la que se obtiene la cocaína. Cíclopes como soldados armados rodean también el conjunto. Los militares de Friedemann-Sánchez representan la omnipresencia de la violencia que ha perseguido a Colombia y a toda América Latina desde el primer contacto europeo hace más de quinientos años. En las últimas seis décadas, este país se ha visto asediado por una guerra civil entre grupos paramilitares de derecha y soldados de la guerrilla. Esto ha provocado el asesinato, el desplazamiento forzado y la “desaparición” de millones de personas inocentes.⁷

V

La segunda evolución de la serie *Cornucopia* reintroduce la materialidad del barniz de Pasto. En 2021, a través de la organización Artesanías de Colombia, Friedemann-Sánchez conoció a Mary Hermelinda Ortega, una artesana de Pasto especializada en este arte. Friedemann-Sánchez viajó a Pasto y visitó a Ortega para conocer mejor su formación, que aprendió de su suegro y piensa transmitir a sus hijos y nietos. La colaboración pretende llevar el barniz de Pasto al escenario del arte contemporáneo y a ser reconocido como una forma de arte “legítima” que necesita apoyo. Empezaron a traducir la serie de pinturas *Cornucopia* de Friedemann-Sánchez, pintadas sobre Tyvek, en piezas lacadas sobre madera. A lo largo de varios meses, Ortega convirtió meticulosamente la *Cornucopia 2*, la *Cornucopia 3* y la *Cornucopia 4* en biombos de madera, un guiño a las influencias japonesas del barniz de Pasto.

7. “An Overview of Conflict in Colombia”, Centro Internacional para la Justicia Transicional, consultado el 17 de julio de 2024, <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Colombia-Conflict-Facts-2009-English.pdf>.

Friedemann-Sánchez tituló la serie *iMamita la Mestiza me Llamo!*, en referencia a una placa encontrada en el Santuario de Las Lajas, una iglesia de Colombia cercana a la frontera con Ecuador. Rosa, una niña antes sordomuda, pronunció la frase a su madre, María Meneses de Quiñones, hacia 1754, cuando vio una imagen de la Virgen María iluminada en una losa de piedra tras la caída de un rayo. El lugar de la santa aparición se convirtió más tarde en lugar de peregrinación e iglesia. Cabe señalar que María y Rosa eran indígenas y que la Virgen María fue descrita como “mestiza”, un símbolo de sincretismo religioso utilizado para convertir a las comunidades indígenas al catolicismo. Friedemann-Sánchez ve esta serie como su propia colaboración sincrética, en la que combina su lenguaje visual derivado de la imaginería precolombina y colonial con el perfeccionado oficio de Ortega.

VI

Tras mis conversaciones con Friedemann-Sánchez en su estudio, empecé a ver su obra como el complejo sistema arterial del río Amazonas, una importante vía fluvial compuesta por afluentes que se originan en múltiples lugares del continente. Al igual que el río, las influencias que explora arrastran una historia de violencia o se han convertido en una fuente de tránsito convertida en arma por los colonos. Sin embargo, su obra también surge de pozos de conocimiento que comprenden la historia familiar, la experiencia vivida y el deseo de recuperar formas artísticas pasadas y desaparecidas. Al igual que en el título de su novela visual, *Mestiza Dos Veces*, Friedemann-Sánchez regresa continuamente a su país de origen con la perspectiva del nativo y del extranjero. Queda por ver cuál será el próximo capítulo y qué nuevas corrientes del pasado explorará. Lo que es seguro es que seguirá escudriñando entre los escombros de la historia y creando atrevidos tributos a su herencia sin dejar de ser crítica con ella.

Writers / Escritores

Fernanda Ramos Mena is a curator and art writer based in Mexico City who explores art through archives and literature as tools for critique, historical reclamation, and ecological imagination. She served as Associate Curator at Museo de Arte Moderno in Mexico City, from 2019 to 2022, curating public programs and exhibitions through a gender perspective. Some of her curatorial projects include *Último día del verano* (Temuco, Antofagasta and Santiago, Chile-2023-24); *Lucha Libre Beyond the Arenas* (ASU Art Museum, Tempe-2022) and *Indicios de una revuelta artística feminista* (Museo de Arte Moderno, CDMX-2021). Currently, she is a researcher and curatorial assistant for the upcoming show of John Akomfrah at Museo Amparo, Mexico. She is also part of Lava, a curatorial collective working in Mexico, which recently received a programming grant from the Patronato de Arte Contemporáneo for their 2024 exhibition program. Her texts have been published in various independent and art magazines, including *The Brooklyn Rail*, *Artishock*, *Terras*, and *Chiquilla Te Quiero*.

Fernanda Ramos Mena es una curadora y escritora de arte que vive y trabaja en la Ciudad de México. Sus proyectos exploran el arte en cruce con las prácticas de archivos y estrategias literarias como herramientas de reivindicación histórica e imaginación ecológica. Se desempeñó como curadora asociada en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México (2019-2022), donde curó programas públicos y exposiciones desde una perspectiva de género. Algunos de sus proyectos curatoriales incluyen *Último día del verano* (Temuco, Antofagasta y Santiago, Chile - 2023-24), *Lucha Libre Beyond the Arenas* (ASU Art Museum, Tempe - 2022) e *Indicios de una revuelta artística feminista* (Museo de Arte Moderno, CDMX - 2021). Actualmente, es investigadora y asistente curatorial para la próxima exposición de John Akomfrah en el Museo Amparo, México. Forma parte de Lava, un colectivo curatorial que trabaja en México y que, recientemente, recibió un apoyo por parte del Patronato de Arte Contemporáneo para su programa de exposiciones 2024. Además, sus textos han sido publicados en diversas revistas independientes y de arte, incluyendo *The Brooklyn Rail*, *Artishock*, *Terras* y *Chiquilla Te Quiero*.

Christian Wurst is an art historian and curator based in Lincoln, Nebraska. His exhibitions include *Unprecedented: Art in Times of Crisis* (Sheldon Museum of Art, University of Nebraska–Lincoln, 2024), *Photographic Abstraction* (Sheldon Museum of Art, University of Nebraska–Lincoln, 2022), and *Arte Sin Fronteras: Prints from the Self Help Graphics Studio* (Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2021). His essay "Happy Hour: The Pairings of Jasper Johns and Felix Gonzalez-Torres" was published in the anthology *Two for One: Doppelgängers, Alter Egos, Reflected Images, and Other Duples in Western Art, 1800–2000* (McFarland Books, 2020). Christian held research positions at Dominique Lévy Gallery in New York, the Menil Collection for the *Jasper Johns Drawing Catalogue Raisonné* (2018), and the Royal Academy of Arts, London, for their exhibition *Abstract Expressionism* (2016). He earned his master's degree in modern & contemporary American art at the University of Florida.

Christian Wurst es un historiador y curador basado en Lincoln, Nebraska. Sus exposiciones incluyen *Unprecedented: Art in Times of Crisis* (Sheldon Museum of Art, University of Nebraska–Lincoln, 2024), *Photographic Abstraction* (Sheldon Museum of Art, University of Nebraska–Lincoln, 2022), y *Arte Sin Fronteras: Prints from the Self Help Graphics Studio* (Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2021). Su ensayo "Happy Hour: The Pairings of Jasper Johns and Felix Gonzalez-Torres" fue publicado en la antología *Two for One: Doppelgängers, Alter Egos, Reflected Images, and Other Duples in Western Art, 1800–2000* (McFarland Books, 2020). Christian tuvo puestos como investigador en la Dominique Lévy Gallery en Nueva York, la Colección Menil para el *Jasper Johns Drawing Catalogue Raisonné* (2018), y la Royal Academy of Arts, Londres, para la exposición *Abstract Expressionism* (2016). Christian Wurst obtuvo una maestría en arte moderno & contemporáneo Americano de la Universidad de Florida.