

INHERITANCE LABELS

Thaddeus Mosley

b. 1926; New Castle, PA

Repetitive Reference, 2020

Bronze

Promised gift of Beth Rudin DeWoody T.2021.9

After seven decades using a mallet and chisel to carve salvaged wood that he would assemble into larger sculptures, Thaddeus Mosley turned his attention to bronze casting. Based on a walnut sculpture of the same name, which was itself inspired by Ci Wara antelope headdresses made by the Bamana peoples of Mali, West Africa, this work retains the texture and inconsistencies of the original wood although it is made of metal.

Mosley's sculptures carry local history with them. Early in his career, he worked with logs felled by the park service near his home in Pittsburgh. He also scoured local sawmills, building facilities, and other sites for materials, imbuing his work with abstract narratives of a region that is famously industrial and yet heavily forested.

Hear Mosley discuss the materials and subject of this work.

 601

Thaddeus Mosley

n. 1926; New Castle, PA

Referencia repetitiva, 2020

Bronce

Promesa de donación de Beth Rudin DeWoody T.2021.9

Después de siete décadas utilizando cincel y martillo para esculpir madera recuperada que luego ensamblaría en esculturas más grandes, Thaddeus Mosley redirigió su atención a los moldes de bronce. Basado en una escultura de nogal que lleva el mismo título, que a su vez está inspirada en los tocados de antilope Ci Wara hechos por los pueblos Bamana de Malí, África Occidental, esta obra conserva la textura y las inconsistencias de la madera original, aunque esté hecha de metal.

Las esculturas de Mosley están impregnadas de historia local. A inicios de su carrera, trabajó con troncos talados por el servicio de parques en su casa de Pittsburgh. También solía recorrer los aserraderos locales, las instalaciones de construcción y otros espacios en busca de materiales, imbuyendo su obra con las narraciones abstractas de una región que, aunque es más conocida como una zona industrial, es también muy boscosa.

Escucha a Mosley hablar sobre los materiales y los temas de esta obra.

 601

Diedrick Brackens


b. 1989; Mexia, TX

they spring from the embers of my mouth, 2019
Cotton yarn

Gift of Nancy and David Frej 2020.178

Diedrick Brackens's *they spring from the embers of my mouth* is a textile work based on a personalized DNA report of the artist's genetic ancestry. In mapping his own body through the dual technologies of DNA testing and weaving patterns, Brackens creates a work that is both a geometric abstraction and a self-portrait. While the results capture some truths about Brackens's ancestry and genetics, they leave much unsaid about culture and identity. Instead, this piece serves as a reflection on the limitations of biotechnology.

Curator Rujeko Hockley connects Brackens's weaving to the idea of inheritance.

 602 VD))) 602 Access

Diedrick Brackens

n. 1989; Mexia, TX

nacen de las brasas de mi boca, 2019
Hilo de algodón

Donación de Nancy y David Frej 2020.178

La pieza de Diedrick Brackens, *nacen de las brasas de mi boca*, es una obra textil basada en un informe de ADN personalizado sobre la ascendencia genética del artista. Al hacer un mapa de su propio cuerpo a través de las tecnologías duales de la prueba de ADN y los patrones del tejido, Brackens crea un pieza que es al mismo tiempo una abstracción geométrica y un autorretrato. Aunque los resultados capturan algunas verdades sobre la ascendencia y la genética de Brackens, dejan fuera mucha información relacionada con la cultura y la identidad. En cambio, esta pieza nos ofrece una reflexión sobre las limitaciones de la biotecnología.

La curadora Rujeko Hockley relaciona el tejido de Brackens con la idea de la herencia.

 602 DV))) 602 Accesibilidad

Widline Cadet

b. 1992; Pétion-Ville, Haiti

Sé Sou Ou Mwen Mété Espwa m #1 (I Put All My Hopes On You #1), 2021

Inkjet prints, with artist's frames

Gift of Avo Samuelian and Hector Manuel Gonzalez 2022.223a-b

Cadet talks about the layers of history behind this work.

 603

Widline Cadet

n. 1992; Pétion-Ville, Haití

Sé Sou Ou Mwen Mété Espwa m #1 (Pongo todas mis esperanzas en ti #1), 2021

Impresiones inkjet con marcos de artista

Donación de Avo Samuelian y Héctor Manuel González 2022.223a-b

Cadet habla sobre los niveles de la historia detrás de esta obra.

 603

Deana Lawson

b. 1979; Rochester, NY

The Garden, Gemena, DR Congo, 2015

Inkjet print

Purchase with funds from the Jack E. Chachkes Endowed Purchase Fund 2016.83

Lawson imagines the Garden of Eden in the Democratic Republic of the Congo.

 604

Deana Lawson

n. 1979; Rochester, NY

El jardín, Gemena, DR Congo, 2015

Impresión inkjet

Adquisición con fondos del Jack E. Chachkes Endowed Purchase Fund 2016.83

Lawson imagina el Jardín del Edén en la República Democrática del Congo.

 604

Sophie Rivera

b. 1938; Bronx, NY
d. 2021; Bronx, NY

Terracotta Goddess, 1995
Gelatin silver print

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund T.2023.939

Sophie Rivera

n. 1938; Bronx, NY
f. 2021; Bronx, NY

Diosa de terracota, 1995
Impresión en gelatina de plata

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director T.2023.939

Sophie Rivera

b. 1938; Bronx, NY
d. 2021; Bronx, NY

I Am U, 1995
Gelatin silver print

Gift of the artist 2019.390

In *I Am U*, part of Sophie Rivera's *Double Exposure* series, the camera technique of double exposure is used to conjure ideas of play, innocence, and tenderness. The work's title and subject matter—a layered portrait of two different children—suggest a connective empathy running between the artist and the sitters. Rivera, who was of Puerto Rican descent, documented intimate, everyday scenes of the Bronx and Upper Manhattan, where she lived for six decades. Working to critique what she saw as derogatory postwar representations of her fellow Nuyoricans—a term reclaimed over the course of Rivera's lifetime to describe the Puerto Rican diaspora based in New York—the artist celebrated her community through the creation of direct, often large-scale portraits and photographs.

Hear curator and art historian Yasmin Ramirez on Rivera's interest in portraiture.

 605

Sophie Rivera

n. 1938; Bronx, NY
f. 2021; Bronx, NY

Soy tú, 1995
Impresión en gelatina de plata

Donación de la artista 2019.390

En *Soy tú*, parte de la serie *Doble exposición* de Sophie Rivera, la técnica de cámara de doble exposición es utilizada para evocar ideas de juego, inocencia y ternura. El título de la obra y el tema, un retrato en capas de dos niños distintos, sugieren una empatía que conecta a la artista con los modelos. Rivera, quien era de ascendencia puertorriqueña, documenta escenas íntimas del día a día en el Bronx y el norte de Manhattan, donde vivió por seis décadas. Trabajando para criticar lo que consideró representaciones despectivas de la postguerra de sus compatriotas nuyoricans, un término que en el tiempo de vida de Rivera describió a la diáspora puertorriqueña basada en Nueva York, la artista celebró a su comunidad a través de la creación directa de fotografías y retratos a menudo de gran escala.

Conoce sobre el interés de Rivera en el retrato con la curadora e historiadora de arte Yasmin Ramirez.

 605

Lorraine O'Grady

b. 1934; Boston, MA

Rivers, First Draft, 1982 (printed 2015)

Chromogenic prints

Purchase with funds from the Photography Committee 2019.298.1–2019.298.6

These photographs document Lorraine O'Grady's site-specific performance *Rivers, First Draft*, which took place in Central Park on August 18, 1982, as part of "Art Across the Park"—an exhibition series originally conceived by the artist David Hammons. Described as a "collage-in-space," with multiple actions unfolding simultaneously across different locations, this highly personal work examines the artist's family history, her experience growing up in New England as the child of Caribbean immigrants, and her development as an artist. O'Grady explores different aspects of her identity through three distinct characters, each assigned an age and a color: the Little Girl in a Pink Sash, the Teenager in Magenta, and the Woman in Red.

Hear about this allegory of O'Grady's evolution as an artist.

 606**Lorraine O'Grady**

n. 1934; Boston, MA

Ríos, Primer borrador, 1982 (impreso en 2015)

Impresión cromogénica

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2019.298.1–2019.298.6

Estas fotografías documentan el performance in situ de Lorraine O'Grady, *Ríos, Primer borrador*, que tuvo lugar en Central Park el 18 de agosto de 1982, como parte de "Arte en el parque", una serie de exhibiciones concebidas originalmente por el artista David Hammons. Descrita como "un collage en el espacio", con múltiples acciones desarrollándose simultáneamente a lo largo de distintas locaciones, este trabajo sumamente personal examina la historia familiar de O'Grady, su experiencia creciendo en Nueva Inglaterra como hija de inmigrantes caribeños, y su desarrollo como artista. O'Grady explora diferentes aspectos de su identidad a través de tres personajes distintos, cada uno asignado con una edad y color: la pequeña niña con una banda rosa, la adolescente en magenta y la mujer en rojo.

Escucha esta alegoría de la evolución como artista de O'Grady.

 606

Hank Willis Thomas

b. 1976; Plainfield, NJ

Strike, 2018

Stainless steel with mirrored finish

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2019.324

A continuation of Hank Willis Thomas's *Punctum* series, this work investigates the relationship between history, photography, and sculpture. Drawing its name from Roland Barthes's photographic theory of the *punctum*, which describes the piercing or wounding effect that certain photographic details can inspire, this series considers what is left in—or out—of an image.

Thomas's sculpture references Louis Lozowick's *Strike Scene* (1935), a lithograph in the Whitney's collection. The print was made during a time of heightened confrontations between unionized labor forces and police or private anti-union security forces. It depicts a Black worker resisting the nightstick of a police officer and expressing his solidarity with all members of the union, regardless of background. By isolating the arms of the worker and officer—and choosing a reflective material—Thomas asks viewers to question how justice is enacted, and where they see themselves in this act of resistance.

Thomas discusses how he made *Strike*.

 607**Hank Willis Thomas**

n. 1976; Plainfield, NJ

Huelga, 2018

Acero inoxidable con acabado de espejo

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2019.324

Esta obra de Hank Willis Thomas es una continuación de la serie *Punctum*, investiga la relación entre la historia, la fotografía y la escultura. Al tomar su nombre de la teoría de la fotografía del *punctum* de Roland Barthes, que describe el efecto punzante o hiriente que inspiran algunos detalles fotográficos, esta serie considera lo que queda dentro o fuera de una imagen.

La escultura de Thomas hace referencia a la obra *Escena de huelga* (1935) de Louis Lozowick, una litografía de la colección del Whitney. El grabado fue realizado durante una época de confrontaciones frecuentes entre las fuerzas laborales sindicalizadas y la policía o agentes de seguridad privados antisindicales. Muestra a un trabajador negro resistiendo la macana de un oficial de la policía y expresando su solidaridad con todos los miembros del sindicato, independientemente de su trasfondo. Al aislar los brazos del trabajador y del policía, sumado a la selección del material reflectivo, Thomas pide a los espectadores que cuestionemos la manera en que se ejerce la justicia, y que nos preguntemos cuál sería nuestro lugar en este acto de resistencia.

Thomas explica cómo elaboró la obra *Huelga*.

 607

John Edmonds

b. 1989; Washington, DC

Tête d'Homme, 2018

Inkjet print

Purchase with funds from the Henry Nias Foundation 2020.38

In this photograph, John Edmonds directly quotes Man Ray's *Noire et Blanche* (1926), a black-and-white photograph that paired French model Kiki de Montparnasse with an African mask. Man Ray's image highlighted the visual contrast between the subject's white skin and the mask's black color—and, perhaps, the perceived cultural contrast between model and mask, European and African. Edmonds, who has explained that his practice operates from an understanding of “the way that the African art object has been falsely and improperly regarded in visual history,” works against this fetishistic approach. He often photographs items that he has collected from New York street vendors or encountered in domestic spaces—privileging love and familiarity over provenance and authenticity—with a focus on how these objects have been celebrated in Black homes and the connections they create with past generations.

Hear about Edmonds's approach to the mask pictured here.

 608 VD))) 608 Access

John Edmonds

n. 1989; Washington, DC

Tête d'Homme [Cabeza de hombre], 2018

Impresión inkjet

Adquisición con fondos de la Henry Nias Foundation 2020.38

En esta fotografía, John Edmonds hace una referencia directa a la obra *Noire et Blanche* [Negro y Blanco] (1926) de Man Ray, una fotografía en blanco y negro que muestra a la modelo francesa Kiki de Montparnasse a la par de una máscara africana. La imagen de Man Ray destaca el contraste visual entre la piel blanca del sujeto y el color negro de la máscara y, tal vez, el contraste cultural percibido entre la modelo europea y la máscara africana. Edmonds, quien ha explicado anteriormente que su práctica opera desde el entendimiento de “las formas en que los objetos de arte africanos han sido falsa e incorrectamente valorados en la historia visual”, se opone a este acercamiento fetichista. A menudo retrata objetos que compra a vendedores ambulantes en las calles de Nueva York o que encuentra en espacios domésticos, privilegiando así el amor y la familiaridad sobre temas de procedencia y autenticidad. Su enfoque radica en la manera en que estos objetos son celebrados en los hogares afrodescendientes y en sus conexiones con generaciones pasadas.

Conozca la perspectiva de Edmonds sobre la máscara que aparece aquí.

 608 DV))) 608 Accesibilidad

Chitra Ganesh

b. 1975; Brooklyn, NY

Sultana's Dream, 2018

Twenty-seven linocuts

Printer/Publisher: Durham Press

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2021.92.1-27

Across more than two dozen linocuts, Chitra Ganesh presents *Sultana's Dream*, a short story by Rokeya Sakhawat Hossain that was originally published in a 1905 edition of *The Indian Ladies' Magazine*. The proto-science fiction story follows Sultana, an Indian woman who is transported into an alternate future state called Ladyland. The narrative reveals that, counter to Hossain's reality at the turn of the twentieth century, men have been sequestered due to their affinity for violence and conflict, and women constitute the ruling class. Ganesh reinterprets the feminist utopian story using visual references from her childhood spent watching Bollywood films and Indian-language animation. In her words, *Sultana's Dream* "connects with problems shaping twenty-first-century life: apocalyptic environmental disaster, the disturbing persistence of gender-based inequality, the power of the wealthy few against the economic struggles of the majority, and ongoing geopolitical conflicts that cause widespread death and suffering."

Find an excerpt of the story that this work is based on.

 609
Chitra Ganesh

n. 1975; Brooklyn, NY

El sueño de Sultana, 2018

Veintisiete grabados en linóleo

Imprenta/Editorial: Durham Press

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Grabado 2021.92.1-27

A través de más de dos docenas de grabados en linóleo, Chitra Ganesh presenta *El sueño de Sultana*, un cuento escrito por Rokeya Sakhawat Hossain, publicado originalmente en 1905 en *The Indian Ladies' Magazine*. El cuento de proto-ciencia ficción presenta a Sultana, una mujer india que es transportada a un estado de futuro alterno llamado LadyLand [Tierra de mujeres]. La narrativa revela que, contrario a la realidad de Hossain de principios del siglo XX, los hombres han sido secuestrados como resultado de su afinidad por la violencia y el conflicto, y las mujeres están al mando. Ganesh reinterpreta la historia feminista utópica utilizando referencias visuales de su niñez, influenciada por las películas de Bollywood y animaciones en idioma indio. En sus propias palabras, *El sueño de Sultana* "tiene relación con los problemas de la vida en el siglo XXI: desastre ambiental apocalíptico, la preocupante persistencia de la desigualdad de género, el poder de los pocos adinerados sobre las dificultades económicas de la mayoría y los conflictos geopolíticos incesantes que provocan tanta muerte y sufrimiento".

Encuentra un fragmento de la historia en la cual está basada esta obra.

 609

Kambui Olujimi

b. 1976; Brooklyn, NY

Your King Is on Fire, 2020

Watercolor on paper and watercolor and graphite on paper

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2021.73a-b

In this work, Kambui Olujimi brings contemporary conversations about monuments into focus. In June of 2020, as international protests against white supremacy, police violence, and monuments celebrating the imperialist histories of Europe and the United States grew, a statue of King Leopold II in Antwerp, Belgium, was set on fire; it has since been removed to a museum. After decades of lauding Leopold as a foundational figure who had brought so-called civilization to Africa, Belgians have increasingly recognized that his brand of colonialism, which he practiced for personal profit, was especially exploitative. He separated Congolese families, forced their members into enslavement, and used orphans as soldiers in his private army. By some estimates, these atrocities left as many as ten million dead.

Learn why Olujimi describes facets of this work as “joyous.”

 610 VD))) 610 Access

Kambui Olujimi

n. 1976; Brooklyn, NY

Tu rey está ardiendo, 2020

Acuarela sobre papel y acuarela y grafito sobre papel

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Grabado Pintura 2021.73a-b

En su obra, Kambui Olujimi se enfoca en las conversaciones contemporáneas sobre los monumentos. En junio de 2020, en medio del auge de las protestas internacionales contra la supremacía blanca, la violencia policial y los monumentos que conmemoran las historias imperialistas de Europa y Estados Unidos, los manifestantes incendiaron una estatua del rey Leopoldo II en Antwerp, Bélgica; desde entonces, el monumento ha sido resguardado en un museo. Luego de décadas de elogiar a Leopoldo como una figura fundacional que trajo la mal llamada civilización a África, los ciudadanos belgas han reconocido que su forma de colonialismo, la cual practicaba a beneficio personal, era de naturaleza particularmente explotadora. Separó a familias congoleñas, forzó a sus miembros a la esclavitud y obligó a los huérfanos a formar parte de su ejército personal. Según algunas estimaciones, estas atrocidades dejaron un saldo de al menos diez millones de muertos.

Conoce por qué Olujimi describe las facetas de esta obra como “alegres”.

 610 DV))) 610 Access

An-My Lê

b. 1960; Ho Chi Minh City, Vietnam

Monument, General P.G.T. Beauregard, New Orleans, Louisiana, 2016

Inkjet print

Purchase with funds from the Photography Committee 2018.86

This work by An-My Lê shows a curtain hung in a public plaza in front of a statue of the Confederate General P. G. T. Beauregard. The fabric was installed as a temporary barrier during a period of public debate surrounding the statue's future, yet its silhouette remains clearly visible. On December 17, 2015, the New Orleans City Council voted overwhelmingly to remove the statue, along with three other monuments to the Confederacy. This photograph documents an era, during the lead up to the election of President Donald Trump in 2016, in which the United States began to confront its legacies of slavery and systemic racism, particularly as evidenced in the material record of monuments and institutions. Lê began photographing these monuments as controversy over their removal grew, both as reminder of the history but also as a nod to the cyclical nature of history, of "progress not quite being progress."

Lê talks about making this work close to the 2016 presidential election.

 611

An-My Lê

n. 1960; Ciudad Ho Chi Minh, Vietnam

Monumento, General P.G.T. Beauregard, Nueva Orleans, Louisiana, 2016

Impresión inkjet

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2018.86

Esta obra de An-My Lê muestra una cortina colgada en una plaza pública frente a una estatua del General Confederado P. G. T. Beauregard. La tela fue instalada como una barrera temporal mientras transcurría un debate público sobre el futuro de la estatua, pero su silueta es claramente visible. El 17 de diciembre de 2015, el Ayuntamiento de la Ciudad de Nueva Orleans votó con una mayoría abrumadora el desmantelar la estatua, junto con otros tres monumentos de la Confederación. Esta fotografía documenta una era, previa a la elección de Donald Trump en 2016, en la que Estados Unidos comenzó a confrontar su legado de esclavitud y racismo sistemático, particularmente como se evidencia en el registro material de monumentos e instituciones. Lê comenzó a fotografiar esos monumentos mientras que la controversia sobre su desmantelamiento crecía, esta obra sirve como un recordatorio no sólo de la historia misma, sino también de su naturaleza cíclica, del "progreso no siendo precisamente progreso".

Lê habla sobre la realización de esta obra cerca a las elecciones presidenciales del 2016.

 611

Beverly Buchanan

b. 1940; Fuquay-Varina, NC
d. 2015; Ann Arbor, MI

Tom's House, 1995
Wood and tin

Gift of Alexandra Wheeler 2019.427

Mary Lou Furcron House With Lady #31, 1994
Chromogenic print

Purchase with funds from the Photography Committee 2021.36

Red Creek Barbecue, c. 1990–2005
Chromogenic print

Purchase with funds from the Photography Committee 2021.37

These works examine the histories of the places where Beverly Buchanan lived and worked, with a focus on the rural communities of northern Florida and southern Georgia. The sculpture, *Tom's House*, is one of many miniature architectural works made by Buchanan. She used found wood scraps or foam-core board to build her “shacks”—her term for these works. Drawing on her personal history, Buchanan memorializes and articulates vernacular styles of architecture that often go uncatalogued or unrecorded.

Curator Rujeko Hockley on why this work could be a monument.

 612

Beverly Buchanan

n. 1940; Fuquay-Varina, NC
f. 2015; Ann Arbor, MI

La casa de Tom, 1995
Madera y hojalata

Donación de Alexandra Wheeler 2019.427

La casa de Mary Lou Furcron con señora #31, 1994
Impresión cromogénica

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2021.36

Asado en Red Creek, c. 1990–2005
Impresión cromogénica

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2021.37

Estas obras examinan las historias de los lugares donde Beverly Buchanan vivió y trabajó, enfocadas en las comunidades rurales del norte de Florida y el sur de Georgia. La escultura, *La casa de Tom*, es uno de los trabajos arquitectónicos en miniatura realizados por Buchanan. Utilizó desechos de madera y paneles de núcleo de espuma que encontró para construir sus “cabañas”, el término que usa para esos trabajos. Tomando de su historia personal, Buchanan conmemora y articula estilos vernáculos de arquitectura que frecuentemente no son catalogados o registrados.

La curadora Rujeko Hockley explica por qué esta obra puede ser un monumento.

 612

Pat Phillips

b. 1987; Lakenheath, United Kingdom

The Farm, 2018

Acrylic, oil pastel, airbrush, aerosol paint on canvas, and sneakers

Gift of Dawn and David Lenhardt 2022.232a-c

Drawing on his experience living in the American South, Pat Phillips's works meditate on complex questions of race, class, labor, and the militarization of police tactics. In *The Farm*—a title that refers to both the Louisiana State Penitentiary (also known as Angola, after the former slave plantation on the same site) and the 1998 documentary of the same name—hands gripping hoes suggest the continuum between the labor of enslaved people on plantations and the forced labor of imprisoned people today.

This work evokes Phillips's hometown and the economy that built it.

 613

Pat Phillips

n. 1987; Lakenheath, Reino Unido

La granja, 2018

Acrílico, óleo pastel, aerógrafo, pintura de aerosol sobre lienzo, zapatos deportivos

Donación de Dawn y David Lenhardt 2022.232a-c

Partiendo de la experiencia de vivir en el sur de Estados Unidos, la obra de Pat Phillips medita sobre cuestiones complejas sobre raza, clase, trabajo y la militarización de las tácticas policiales. En *La granja*, un título que hace referencia a la Penitenciaría estatal de Louisiana (también conocida como Angola, al igual que la plantación esclavista que hubo antes en el mismo lugar) y el documental de 1998 que lleva el mismo nombre, la imagen de las manos agarrando las azadas sugiere la relación entre el trabajo de las personas esclavizadas en las plantaciones y el trabajo forzado de las personas encarceladas en la actualidad.

Esta obra evoca el pueblo natal de Phillips y la economía que lo construyó.

 613

Kambui Olujimi

b. 1976; Brooklyn, NY

Hart Island Crew, 2020

Watercolor, ink, and graphite on paper

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2021.72

Hart Island, off the Bronx coast, is a potter's field that was run by the city's department of correction until 2021. It has served as a burial ground for the city during numerous epidemics, including the Spanish Flu and the AIDS crisis; more than one million unclaimed dead have been buried there in unmarked mass graves since the mid-nineteenth century. In the spring of 2020, as Covid-19 deaths overwhelmed the city's morgues, incarcerated people were brought in to dig trenches as long as football fields, where coffins would be stacked three deep.

Hart Island Crew depicts the forced laborers from Rikers Island, the city jail whose population is overwhelmingly Black and Latinx. Outfitted in ghostly hazmat suits, they dig graves and carry coffins under the watchful eyes of gun-wielding guards. The people who lost their lives to Covid-19 in its early stages were also predominantly non-white, their disproportionate mortality rate mirroring the significant health disparities experienced by people of color in New York and across the country.

Hear more about how Olujimi made this work during the 2020 pandemic lockdown.

 615

Kambui Olujimi

n. 1976; Brooklyn, NY

Trabajadores de la Isla Hart, 2020

Acuarela, tinta y grafito sobre papel

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Pintura 2021.72

La Isla Hart, frente a la costa del Bronx, es una fosa común que fue administrada por el departamento de corrección de la ciudad hasta el 2021. Ha servido a la ciudad como cementerio durante muchas epidemias, incluidas la gripe española y la crisis del SIDA; más de un millón de muertos sin reclamar han sido enterrados allí en fosas colectivas desde mediados del siglo XIX. En la primavera del 2020, a medida que las muertes por Covid-19 saturaron las morgues de la ciudad, las autoridades movilizaron a personas encarceladas para cavar trincheras tan largas como campos de fútbol, donde enterraban los ataúdes de tres en tres.

Trabajadores de la Isla Hart muestra a los obreros forzados de Rikers Island, la cárcel de la ciudad, cuya población es mayoritariamente negra y latinx. Vestidos con fantasmagóricos trajes de protección, cavan tumbas y transportan ataúdes bajo la atenta mirada de guardias armados. Las personas que perdieron la vida a causa del Covid-19 en sus primeras etapas también eran en su mayoría personas no-blancas, y la desproporcionada tasa de mortalidad refleja las grandes disparidades en las condiciones de salud que viven las personas de color en Nueva York y en todo el país.

Descubre cómo Olujimi elaboró esta obra durante la cuarentena de la pandemia de 2020.

 615

Clarissa Tossin

b. 1973; Porto Alegre, Brazil


A cycle of time we don't understand (reversed, invented, and rearranged), 2017

Silicone, walnut, and faux terracotta (dyed plaster)

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2019.35a–e

Clarissa Tossin based this sculpture on the Mayan Theater in Los Angeles, the facade of which was designed by Mexican painter and sculptor Francisco Cornejo. Some of his decorations loosely interpret Maya glyphs and figures, while others adapt iconography from archaeological sites in Guatemala and Mexico. Here, Tossin considers the 1927 building as a cultural site with particular meanings for both the city of Los Angeles and its large Maya population. Looking to pre-Columbian temples as sites of performance, Tossin seeks to “make the theater dance,” casting parts of the facade in flesh-colored silicone and combining them with sculpted hands and feet derived from Maya ceramics.

Find out how Tossin makes architecture “dance.”

 616 VD))) 616 Access

Clarissa Tossin

n. 1973; Porto Alegre, Brasil

Un ciclo de tiempo que no comprendemos (revertido, inventado y reorganizado), 2017

Silicón, madera de nogal y terracota falsa (yeso teñido)

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2019.35a–e

Clarissa Tossin creó esta escultura basándose en el Mayan Theatre de Los Ángeles, cuya fachada fue diseñada por el pintor y escultor mexicano Francisco Cornejo. Algunas de sus decoraciones interpretan glifos y figuras mayas sin demasiado rigor, mientras otras son adaptaciones de la iconografía de varios sitios arqueológicos de Guatemala y México. Aquí, Tossin pondera el edificio de 1927 como un espacio cultural con significados particulares tanto para la ciudad de Los Ángeles como para su numerosa población maya. Al considerar los templos precolombinos como espacios performáticos, Tossin busca “hacer bailar al teatro” a través de la creación de moldes de silicón color piel de partes de la fachada y combinándolos con esculturas de manos y pies derivados de cerámicas mayas.

Descubre cómo Tossin hace que la arquitectura “baile”.

 616 DV))) 616 Accesibilidad

Andrea Carlson

b. 1979; Grand Portage Ojibwe

Red Exit, 2020

Oil, watercolor, opaque watercolor, ink, acrylic, colored pencil, ball-point pen, fiber-tipped pen, and graphite on paper

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2021.22a-f

To make *Red Exit*, Andrea Carlson arranged sixty mixed-media, rectangular works on paper, each of which contains its own narrative rooted in native mythology, into a larger composition. The V-shaped linear grid acts as a central organizing element, with motifs repeated along diagonal lines while narratives unfold horizontally. A loon, known in the Ojibwe re-creation narrative as the Earth-Diver, anchors the foundation of the work; alongside other relevant animals, the loon helps remake the world. Carlson also incorporates the infinity sign from the flag of the Métis, Indigenous peoples whose historical homelands span parts of Canada and the northern United States, and the silhouetted figure of Man Mound, a precolonial earthwork located in Baraboo, Wisconsin, that was partially destroyed in the nineteenth century due to industrialization. Fusing symbolism and storytelling, Carlson reframes dominant narratives around Westernization to honor her Native heritage, reflect on the legacy of colonial suppression, and imagine possibilities for the future.

Carlson speaks about the multiple symbols she included in *Red Exit*.

 617

Andrea Carlson

n. 1979; Grand Portage Ojibwe

Red Exit, 2020

Óleo, acuarela, acuarela opaca, tinta, acrílico, lápiz de color, bolígrafo, marcador de punta de fibra y grafito sobre papel

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Pintura 2021.22a-f

En *Red Exit*, Andrea Carlson creó una composición con sesenta obras rectangulares de medios mixtos sobre papel; cada una de ellas contiene su propia narrativa arraigada en la mitología nativa. La retícula lineal en forma de V actúa como un elemento organizador central, con motivos repetidos a lo largo de líneas diagonales mientras las narraciones se desarrollan horizontalmente. Un somorgujo (ave), conocida en la narrativa de recreación Ojibwe como excavador de la Tierra, ancla la base de la obra; junto a otros animales relevantes, el ave ayuda a rehacer el mundo. Carlson también incorpora el símbolo del infinito de la bandera de los Métis, un pueblo indígena cuyos territorios históricos abarcan parte de Canadá y del norte de Estados Unidos, y la silueta de la figura del “Man Mound”, un montículo precolonial de forma humanoide hecho de tierra, ubicado en Baraboo, Wisconsin, que fue parcialmente destruido en el siglo XIX a raíz de la industrialización. Al fusionar el simbolismo con el relato, Carlson reinterpreta las narrativas dominantes en torno a la occidentalización para honrar su herencia nativa, reflexionar sobre el legado de la opresión colonial e imaginar posibilidades para el futuro.

Carlson habla de los múltiples símbolos que incluyó en *Red Exit*.

 617

Maggie Lee


b. 1987; Westfield, NJ

Mommy, 2012–15

Video, color, sound; 55 min.

Purchase with funds from Film, Video, and New Media Committee 2017.8

Maggie Lee assembled *Mommy* during the process of clearing out the contents of her childhood home in Westfield, New Jersey, after her mother's unexpected death. Much of the eighteen-chapter film recounts the artist's adolescence, placing her time with her mother at its center. *Mommy* provides a detailed, multimedia glimpse into both the story of the artist's mother's immigration to the United States from Taiwan and Lee's own coming-of-age. The film combines existing VHS footage, photographs, found materials, and new footage shot by Lee since the time of her mother's death; embellished with superimposed text, images, and music, the film morphs into a surreal, collage-like narrative.

 690 Access
**Live captions**

Scan the QR code to access synchronous captions for this work using your mobile device.

Maggie Lee

n. 1987; Westfield, NJ

Mamita, 2012–15

Video, color, sonido; 55 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine, Video y Nuevos Medios 2017.8

Maggie Lee ensambló *Mamita* durante el proceso de limpiar su hogar de la infancia en Westfield, New Jersey, luego de la muerte inesperada de su madre. Gran parte de la película de dieciocho capítulos recuenta la adolescencia de la artista, centrándose en su tiempo con su madre. *Mamita* ofrece una mirada multimedia detallada tanto de la historia de migración de su madre a los Estados Unidos, desde Taiwán como el proceso de madurez de la propia Lee. La película combina imágenes existentes en VHS, fotografías, materiales encontrados y nuevo metraje filmado por Lee a partir del momento en que su mamá murió; adornado con textos superpuestos, imágenes y música, la película se transforma en una narrativa surreal, parecida a un collage.

 690 Accesibilidad
**Subtítulos**

Escanea el código QR para acceder a los subtítulos simultáneos de este trabajo usando tu dispositivo móvil.

Bruce Yonemoto

b. 1949; Silicon Valley, CA

Norman Yonemoto

b. 1946; Silicon Valley, CA
d. 2014; Los Angeles, CA

Environmental, 1993

Two-channel video installation, black-and-white, sound, with CRT television set and screens; 24:30 min.

Purchase with funds from the Wilfred P. and Rose J. Cohen
Purchase Fund 2021.103

Environmental re-creates the conflicted media environment of brothers Bruce and Norman Yonemoto's shared childhood as Japanese Americans living in postwar California. On one side of the room, footage of American propaganda films from World War II are projected onto a collection of screens. These films often portrayed the Japanese as heinous killers and villains—in contrast to the heroic American soldiers. On the opposite side of the room, American commercials from the 1950s are played on a CRT TV. Both the war propaganda and the advertisements appeal to a midcentury sense of aspirational optimism—the belief that the American dream was achievable through consumption. However, the contrast between the two, particularly as it relates to Asian Americans, belies that dream, revealing it to be neither equally offered nor achievable.

 692 Access

**Live captions**

Scan the QR code to access synchronous captions for this work using your mobile device.

Bruce Yonemoto

n. 1949; Silicon Valley, CA

Norman Yonemoto

n. 1946; Silicon Valley, CA
f. 2014; Los Angeles, CA

Ambiental, 1993

Videoinstalación de dos canales, blanco y negro, sonido, con set de televisión CRT y pantallas; 24:30 min.

Adquisición con fondos del Wilfred P. and Rose J. Cohen
Purchase Fund 2021.103

Ambiental recrea el entorno mediático conflictivo de la infancia compartida de los hermanos Bruce y Norman Yonemoto como estadounidenses japoneses viviendo en la posguerra en California. De un lado de la sala, se proyectan imágenes de películas de propaganda estadounidense de la Segunda Guerra Mundial en una serie de pantallas. Estas películas con frecuencia retratan a los japoneses como asesinos y villanos atroces, en contraste con los heroicos soldados estadounidenses. En el lado opuesto de la sala, se reproducen una serie de comerciales estadounidenses de los años cincuenta en una TV CRT. Tanto la propaganda de guerra como los comerciales apelan al sentido de optimismo aspiracional de mediados del siglo pasado, la creencia de que era posible lograr el sueño americano a través del consumo. Sin embargo, el contraste entre los dos, particularmente cuando se refiere a los asiáticos-americanos, desmiente ese sueño, revelando que no es una oferta igualitaria ni alcanzable.

 692 Accesibilidad

**Subtítulos**

Escanea el código QR para acceder a los subtítulos simultáneos de este trabajo usando tu dispositivo móvil.

WangShui

b. 1986; New York, NY

From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances, 2018
Video, color, sound; 13 min.

Promised gift of Robert Rosenkranz P.2019.1

This film traces the history of feng shui, an ancient Chinese spiritual practice focused on the flow of energy between natural and built environments, from its banning and suppression during China's Cultural Revolution to its contemporary expression in Hong Kong's skyline. *From Its Mouth Came a River of High-End Residential Appliances* features footage, captured by drones, of Hong Kong's dragon gates. This design feature leaves gaps in the middle of high-rise buildings as a way to offer dragons safe passage from the mountains to the sea. Dragons are revered in Chinese mythology as the creatures responsible for maintaining universal balance. WangShui takes interest in these thoroughways as both representations of an ideological resistance to the Chinese government as well as Western rational thought, and places where contemporary and traditional modes of thought collide—visual evidence that real estate developers' skyward aspirations are contingent on respecting traditional design.

 693 Access
**Live captions**

Scan the QR code to access synchronous captions for this work using your mobile device.

WangShui

n. 1986; Nueva York, NY

De su boca salió un río de electrodomésticos de alta gama, 2018
Video, color, sonido; 13 min.

Donación prometida de Robert Rosenkranz P.2019.1

Esta película traza la historia del feng shui, una práctica espiritual antigua de origen chino que se enfoca en el flujo de la energía entre ambientes naturales y espacios construidos, desde su prohibición durante la Revolución Cultural en China hasta su expresión más contemporánea en el *skyline* de Hong Kong. *De su boca salió un río de electrodomésticos de alta gama* incluye metraje tomado por drones de los rascacielos con "puertas de dragón" en Hong Kong. Este elemento de diseño arquitectónico consiste en dejar huecos en el medio de los rascacielos como una manera de liberar el camino para que los dragones puedan cruzar de las montañas al océano. Los dragones son venerados en la mitología china como las criaturas responsables de mantener el equilibrio universal. WangShui se interesa en estos pasajes como representación de resistencia ideológica contra el gobierno chino y el pensamiento racionalista occidental, y como lugares de choque entre modos de pensamiento contemporáneo y tradicional, una evidencia visual de que las aspiraciones verticales de los desarrolladores de bienes raíces están condicionadas al respeto de las nociones tradicionales de diseño.

 693 Accesibilidad
**Subtítulos**

Escanea el código QR para acceder a los subtítulos simultáneos de este trabajo usando tu dispositivo móvil.

Center of gallery:

Kevin Beasley

b. 1985; Lynchburg, VA

The Road, 2019

Polyurethane resin, raw Virginia cotton, Virginia soil, Virginia twigs, Virginia pine needles, housedresses, kaftans, Tshirts, durags, altered housedresses, altered kaftans, altered Tshirts, altered garments, altered tires, scarf, guinea fowl feathers, down feathers, copper, jewelry, shoelaces, mobile phone, burlap satchel, windshield wipers, altered African fabrics, socks, Timberland boots, aluminum, and steel

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee in memory of Ron Burrell 2021.59

Kevin Beasley's slab sculpture *The Road* is composed of raw cotton, soil, twigs, and pine needles from a property that his family owns in Virginia as well as found garments, bird feathers, and myriad other materials. It functions as a narrative relief—a sculptural form that goes back to antiquity—depicting the Great Migration, a period when millions of African-American families and individuals fled the oppression of the rural South to seek new opportunities in the urban centers of the North. One side of the slab features a winding road and two figures represented by clothes Beasley sourced from family members. The bright sun in the background evokes both a sense of new beginnings and the weight of past histories. The other side of the slab features a car formed from dyed cotton and cut car tires. Here, Beasley marries modern technology with the notion of freedom and highlights the relationship between the predominantly agricultural South and the major industrial cities of the North, such as Detroit, the home of the American automobile industry.

VD))) 694 Access

En el centro de la galería:

Kevin Beasley

n. 1985; Lynchburg, VA

La carretera, 2019

Resina de poliuretano, algodón crudo de Virginia, tierra de Virginia, ramas de Virginia, hojas de pino de Virginia, ropa de casa, *kaftans*, camisetas, *durags*, ropa de casa alterada, *kaftans* alterados, camisetas alteradas, vestidos alterados, neumáticos alterados, bufanda, plumas de gallinas de guinea, plumón, cobre, joyería, cordones de zapatos, teléfono celular, bolsa de saco, parabrisas, telas africanas alteradas, calcetines, botas Timberland, aluminio y acero.

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura en memoria de Ron Burrell 2021.59

La escultura plana de Kevin Beasley titulada *La carretera* se compone de algodón crudo, tierra, ramas y hojas de pino sacadas de una propiedad de su familia en Virginia, así como prendas de ropa encontradas, plumas de ave, entre otros materiales. Funciona como un relieve narrativo, una forma escultórica que se remonta a la antigüedad, que representa la Gran Migración, un periodo donde millones de individuos y familias afroamericanas escaparon de la opresión del sur rural para buscar nuevas oportunidades en los centros urbanos del norte. Uno de los lados de la escultura muestra un camino que se bifurca y dos figuras representadas con piezas de ropa que pertenecían a miembros de la familia del artista. El sol brillante del fondo evoca tanto nuevos comienzos como el peso de las historias pasadas. El otro lado de la escultura muestra un carro formado a partir de algodón teñido y pedazos de neumático. Aquí, Beasley relaciona la tecnología moderna con la noción de libertad y resalta el vínculo entre el sur predominantemente agrícola y las principales ciudades industriales del norte, como Detroit, la cuna de la industria automovilística estadounidense.

DV))) 694 Accesibilidad

Kara Walker


b. 1969; Stockton, CA

"...calling to me from the angry surface of some grey and threatening sea. I was transported.", 2007

Five-channel video installation, color, sound; 11 min. (looped)

Joint purchase with the Hammer Museum, with funds from the Film, Video, and New Media Committee 2010.17

In this video installation, Walker employs paper silhouettes, archival photographs, and other imagery to examine the history and long aftermath of slavery in the United States. Drawing on references to that history, the 2003 Darfur genocide, and the American South, she uses silhouettes, a nineteenth-century portrait technique, to reflect on issues of identity, race, and violence. The brightly colored backgrounds and country-inflected banjo soundtrack create a sense of spectacle that is at odds with the violence experienced by the figures, reminding viewers that images of Black bodies in pain continue to be a source of entertainment under white supremacy.

 695 Access

**Live captions**

Scan the QR code to access synchronous captions for this work using your mobile device.

Kara Walker


n. 1969; Stockton, CA

"...llamándome desde la furiosa superficie de un amenazador mar gris, fui transportada", 2007

Videoinstalación de cinco canales, color, sonido; 11 min. (en loop)

Adquisición conjunta con el Hammer Museum, con fondos del Comité de Cine, Video y Nuevos Medios 2010.17

En esta videoinstalación, Walker utiliza siluetas de papel, fotografías de archivo y otras imágenes para examinar la historia y las largas secuelas de la esclavitud en los Estados Unidos. Tomando referencias tanto de ese pasado como del genocidio de Darfur de 2003 y el sur estadounidense, utiliza siluetas, una técnica de retrato del siglo XIX, para reflexionar sobre asuntos de identidad, raza y violencia. Los trasfondos con colores brillantes y la banda sonora de banjo con ritmos country, crean una sensación de espectáculo que contrasta con la violencia experimentada por las figuras, recordando al espectador que las imágenes de cuerpos negros adoloridos continúan siendo una fuente de entretenimiento bajo la supremacía blanca.

 695 Accesibilidad

**Subtítulos**

Escanea el código QR para acceder a los subtítulos simultáneos de este trabajo usando tu dispositivo móvil.

Ephraim Asili

b. 1979; Roslyn, PA

The Inheritance, 2020

16mm film, color, sound; 100 min.

Purchase with funds from the Film and Video Committee 2021.50

The Inheritance, Ephraim Asili's first feature-length film, weaves together the political and social history of the Philadelphia-based MOVE organization, the Black Arts Movement, and the filmmaker's own formative experiences in a Black Marxist collective. MOVE was founded in 1972 by John Africa (formerly Vincent Leaphart); its members all changed their surnames to Africa out of respect for it as the "mother continent." They were dedicated to Black liberation, which they felt could be achieved through a return to a premodern way of life and a rejection of contemporary technology. The unconventional lifestyle of MOVE members put them at odds with both neighbors and the Philadelphia Police Department, which culminated in an attack on May 13, 1985, when the police bombed the MOVE headquarters. The bomb ignited a fire that destroyed sixty-two rowhouses in a Black working-class neighborhood, leaving eleven dead, including five children. Describing the film as a "speculative reenactment," Asili uses it to investigate what type of organization is required to uphold inherited freedoms.

Ephraim Asili

n. 1979; Roslyn, PA

The Inheritance, 2020

Película de 16mm, color, sonido; 100 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine y Video 2021.50

The Inheritance [La herencia], el primer largometraje de Ephraim Asili, entretiene la historia social y política de la organización MOVE de Filadelfia, el Black Arts Movement y las experiencias formativas personales del cineasta dentro de un colectivo marxista negro. MOVE fue fundada en 1972 por John África (antes Vincent Leaphart); todos los miembros cambiaron sus apellidos a África como señal de respeto al "continente madre". Estaban dedicados a la liberación de las personas negras y pensaban que ésta se podía conseguir a través del retorno a formas de vida premodernas y el rechazo a la tecnología contemporánea. El estilo de vida poco convencional de los miembros de MOVE provocó la desaprobación de sus vecinos y del Departamento de la Policía de Filadelfia, lo que desembocó en un ataque con explosivos a la sede de MOVE por parte de la policía el 13 de mayo de 1985. La bomba desató un incendio que destruyó sesenta y dos casas en un vecindario negro de clase trabajadora, dejando once muertos, incluidos cinco niños. Asili describe su película como una "reconstrucción especulativa" y la utiliza para investigar qué tipo de organización se requiere para defender las libertades heredadas.

 696 Accesibilidad
**Subtítulos**

Escanea el código QR para acceder a los subtítulos simultáneos de este trabajo usando tu dispositivo móvil.

Kevin Jerome Everson

b. 1965; Mansfield, OH

Ninety-Three, 2008

16mm film, black-and-white, silent; 3 min.

Purchase with funds from the Film, Video, and New Media Committee 2012.16

Kevin Jerome Everson

n. 1965; Mansfield, OH

Noventa y tres, 2008

Película silente de 16mm, blanco y negro; 3 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine, Video y Nuevos Medios 2012.16

Sturtevant

b. 1924; Lakewood, OH
d. 2014; Paris, France

Gonzalez-Torres Untitled (Blue Placebo), 2004
Candies individually wrapped in blue cellophane

Gift of Eleanor Heyman Propp 2016.239

Beginning in 1965, Sturtevant maintained a consistent approach to art making: she would reproduce another artist's work, not only re-creating its look but taking care to understand and repeat the processes the original author had used to make it. In this case, she created a version of Felix Gonzalez-Torres's 1991 installation *Untitled (Blue Placebo)*, instructing the exhibitor to create a long rectangle of blue-wrapped hard candies on the floor. As in the original, viewers are invited to take a candy, and the pile is replenished periodically. For Gonzalez-Torres, working at the height of the AIDS crisis and after the death of his partner, the intentionally modest work points to a cycle of loss and hope. In echoing Gonzalez-Torres's expression of grief, Sturtevant's work serves as an homage both to the original action and to the artist himself, who died of AIDS-related causes in 1996.

Please feel free to take a piece of candy.

These candies contain milk and soy and were manufactured in a facility that processes peanuts.

Sturtevant

n. 1924; Lakewood, OH
f. 2014; París, Francia

González-Torres sin título (Placebo azul), 2004
Caramelos individuales envueltos en celofán azul

Donación de Eleanor Heyman Propp 2016.239

Comenzando en 1965, Sturtevant mantuvo un enfoque consistente hacia la creación artística: reproducía las obras de otros artistas, no sólo recreando su apariencia sino preocupándose por comprender y repetir el proceso que el autor original utilizó para hacerlas. En este caso, creó una versión de la instalación de Félix González-Torres de 1991, *Sin título (Placebo azul)*, instruyendo al expositor a crear un largo rectángulo de caramelos sólidos envueltos en celofán azul en el suelo. Como en el original, se invita al espectador a tomar un caramelo y la pila se renueva periódicamente. Para González-Torres, quien trabajó durante el pico de la crisis del SIDA y luego de la muerte de su pareja, el trabajo intencionalmente modesto apunta a un ciclo de pérdida y esperanza. Al evocar la expresión de dolor, la obra de Sturtevant sirve como un homenaje tanto a la acción original como al mismo artista, quien murió por causas relacionadas con SIDA en 1996.

Puede tomar un dulce si desea.

Estos dulces contienen leche, soya y se elaboraron en una instalación que procesa cacahuates.

Jonathan Lyndon Chase

b. 1989; Philadelphia, PA

Run away with me, 2019

Acrylic, fiber-tipped pen, and glitter on muslin

Purchase with funds from Kevie Yang 2019.424

Jonathan Lyndon Chase

n. 1989; Filadelfia, PA

Escápate conmigo, 2019

Acrílico, marcador de punta de fibra y brillantina sobre muselina

Adquisición con fondos de Kevie Yang 2019.424

Wakeah Jhane

b. 1995; Santa Fe, NM

Grandmother's Prayers, 2021

Gouache, watercolor, acrylic, graphite pencil,
and ink on found paper

Gift of an anonymous donor; courtesy the People's Art Fund 2022.146

Wakeah Jhane

n. 1995; Santa Fe, NM

Los rezos de la abuela, 2021

Gouache, acuarela, acrílico, lápiz de grafito y tinta
sobre papel encontrado

Donación anónima; cortesía de People's Art Fund 2022.146

Ralston Crawford

b. 1906; St. Catharines, Canada
d. 1978; Houston, TX

Untitled (Tomb and Weeds), 1973
Gelatin silver print

Gift of John Crawford 2013.215

Ralston Crawford

n. 1906; St. Catharines, Canadá
f. 1978; Houston, TX

Sin título (Tumba y hierbas), 1973
Impresión en gelatina de plata

Donación de John Crawford 2013.215

Carrie Mae Weems

b. 1953; Portland, OR

Untitled, 1992*Untitled*, 1992*Untitled*, 1992From the series *Sea Islands*, 1991–92

Gelatin silver print

Gift of Carrie Mae Weems and P.P.O.W. 97.97.1–3

In the *Sea Islands* series, Carrie Mae Weems explores the spiritual and cultural life of the Gullah people living off the coast of Georgia and South Carolina. While this group has since dispersed to all parts of the country, the Gullah people—descendants of West Africans of the Gola tribe who were enslaved and brought to the United States beginning in the seventeenth century—maintain cultural links to their African pasts through language, artistic traditions, music, and storytelling. Weems portrays their unique visual and psychic landscape through intimate depictions of the places they inhabited. In one photograph, the artist presents a stone object hanging from the branches of an oak tree, a species native to the region. The iconography of adorned trees dates as far back as the Old Testament and, as a symbol of freedom, was especially significant to enslaved peoples and their descendants.

Carrie Mae Weems

n. 1953; Portland, OR

Sin título, 1992*Sin título*, 1992*Sin título*, 1992De la serie *Islas marinas*, 1991–92

Impresión en gelatina de plata

Donación de Carrie Mae Weems y P.P.O.W. 97.97.1–3

En la serie *Islas marinas*, Carrie Mae Weems explora la vida espiritual y cultural del pueblo gullah que vive frente a las costas de Georgia y Carolina del Sur. Si bien este grupo se ha dispersado a todos los confines del país, los gullah, descendientes de la tribu Gola de África Occidental que fueron esclavizados y traídos a los Estados Unidos a comienzo del siglo XVII, mantienen vínculos culturales con sus antepasados africanos a través de la lengua, tradiciones artísticas, música e historia oral. Weems retrata su paisaje visual y psíquico único a través de representaciones íntimas de los lugares que habitaron. En una fotografía, la artista presenta un objeto de piedra colgando de una rama de un roble, una especie nativa de la región. La iconografía del árbol adornado se remonta al Viejo Testamento y, como símbolo de libertad, fue especialmente significativo para los pueblos esclavizados y sus descendientes.

Emily Jacir

b. 1970; Bethlehem

Munir, 2001–3

Chromogenic print and text panel

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2004.604a–b

Munir is one part of a larger work, *Where We Come From*, which comprises thirty pairings of photographs and texts as well as a video. Each image-text pair records Emily Jacir's efforts to realize the personal requests of Palestinians living around the world who were unable to travel to locations in Israel, the West Bank, and the Gaza Strip. Jacir, who as an American passport holder was able to cross these borders, posed the same question to each participant: "If I could do anything for you, anywhere in Palestine, what would it be?" *Munir* documents one person's response to the question in both Arabic and English, and offers visual evidence of Jacir's efforts to satisfy the request using her American passport. Jacir's acts of solidarity function as an attempt to reconnect families whose connections have been disrupted by the state.

Emily Jacir

n. 1970; Belén

Munir, 2001–3

Impresión cromogénica y panel con texto

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2004.604a–b

Munir es parte de una obra más amplia, *De donde venimos*, que comprende treinta pares de fotografías y textos así como un video. Cada par de imagen y texto registra los esfuerzos de Emily Jacir para satisfacer las solicitudes personales de los palestinos que viven alrededor del mundo, que no han podido viajar a lugares en Israel, Cisjordania y la Franja de Gaza. Jacir, quien tiene un pasaporte estadounidense, pudo cruzar esas fronteras y planteó la misma pregunta a cada participante: "¿Si pudiera hacer algo por ti, en cualquier parte de Palestina, que sería?" *Munir* documenta la respuesta de una persona tanto en árabe como en inglés, y ofrece evidencia visual del esfuerzo de Jacir para satisfacer las solicitudes usando su pasaporte estadounidense. El acto de solidaridad de Jacir funciona como un intento de reconectar familias cuyas conexiones han sido rotas por el Estado.

David Hartt

b. 1967; Montreal, Canada

*Archive at The Johnson Publishing Company
Headquarters, Chicago, Illinois, 2011 (printed 2013)*
Inkjet print mounted on aluminum, with frame

Purchase with funds from the Photography Committee 2014.11a–b

David Hartt uses photography, video, sculpture, and installation to explore how historic ideas and ideals persist or transform over time. The subject of this photograph is the archive of the Johnson Publishing Company, whose Chicago headquarters were designed by the Black architect John W. Moutoussamy. Founded by John H. Johnson, the company was, at one time, the largest Black-owned publishing firm in the United States—creating and circulating two of the leading Black magazines of the twentieth century: *Ebony*, founded in 1945, and *JET*, founded in 1951. Hartt's series serves as a study of a specifically African-American mid-century aesthetic and reflects both the rich dialogue that Black professionals had in this space during the company's most vibrant years and how that dialogue produced new opportunities for Black representation. He captured the iconic headquarters in its final days, as the offices were being cleaned out; in 2016, *Ebony* and *JET* were sold by Johnson Publishing.

David Hartt

n. 1967; Montreal, Canadá

*Archivo de la sede de The Johnson Publishing Company,
Chicago, Illinois, 2011 (impreso en 2013)*
Impresión inkjet sobre aluminio, con marco

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2014.11a–b

David Hartt utiliza fotografía, video, escultura e instalación, para explorar cómo ideas e ideales históricos persisten o se transforman con el paso del tiempo. El tema de esta fotografía es el archivo de la Johnson Publishing Company, cuya sede, en Chicago fue diseñada por el arquitecto afrodescendiente, John W. Moutoussamy. Fundada por John H. Johnson, la compañía fue por un momento, la casa editorial más grande perteneciente a afroamericanos en los Estados Unidos, publicando y distribuyendo dos de las revistas afroamericanas más importantes del siglo XX: *Ebony*, fundada en 1945 y *JET*, fundada en 1951. La serie de Hartt sirve como un estudio de una estética específicamente afroamericana de mediados de siglo y refleja a la vez el provechoso diálogo que mantuvieron profesionales negros en este espacio y cómo ese diálogo generó nuevas oportunidades para la representación afroamericana. El artista captura la icónica sede en sus días finales, cuando las oficinas fueron desocupadas; en 2016 *Ebony* y *JET* fueron vendidas por Johnson Publishing.

Faith Ringgold

b. 1930; New York, NY

United States of Attica, 1971

Offset lithograph

Gift of ACA Galleries in honor of Faith Ringgold 2017:163

Faith Ringgold

n. 1930; Nueva York, NY

United States of Attica, 1971

Litografía offset

Donación de ACA Galleries en honor a Faith Ringgold 2017:163

John Outterbridge

b. 1933; Greenville, NC
d. 2020; Los Angeles, CA

The Elder, Ethnic Heritage Series, 1979

Wooden hat forms, fabric, wooden beads, twine, metal, paint, and human hair

Purchase with funds from David Cancel and an anonymous donor 2022.189

This sculpture is composed of an assemblage of objects reorganized to resemble a venerated elder stretching their arms towards the sky. John Outterbridge's practice—like those of his Los Angeles-based contemporaries Noah Purifoy and John Riddle—drew heavily from the craft techniques associated with American folk art and the visual languages of the African diaspora. Outterbridge's synthesis of contemporary sculpture with traditional art forms such as totems, religious icons, and small devotional objects exemplifies his interest in the ways that the forced migration of people of African descent—as a result of the transatlantic slave trade—has shaped the history, identity, and visual culture of the United States.

John Outterbridge

n. 1933; Greenville, NC
f. 2020; Los Angeles, CA

El anciano, Serie de patrimonio étnico, 1979

Formas de sombreros de madera, tela, perlas de madera, cordel, metal, pintura y cabello humano

Adquisición con fondos de David Cancel y un donador anónimo 2022.189

Esta escultura está compuesta por un ensamblaje de objetos reorganizados para asemejarse a un anciano venerable con brazos estirados hacia el cielo. La práctica de John Outterbridge, como la de sus contemporáneos basados en Los Ángeles, Noah Purifoy y John Riddle, se nutre fuertemente de las técnicas asociadas con el arte folklórico estadounidense y los lenguajes visuales de la diáspora africana. La síntesis de Outterbridge de escultura contemporánea con formas tradicionales del arte como los tótems, íconos religiosos y pequeños objetos de devoción, ejemplifica su interés en la manera en que la migración forzada de descendientes africanos, como resultado del tráfico de esclavos transatlántico, ha influido la historia, la identidad y la cultura visual de los Estados Unidos.

Dindga McCannon

b. 1947; New York, NY

Pregnant Woman, 1977

Linoleum cut and collagraph

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2022.200

Father & Son, 1981

Linoleum cut

Purchase with funds from Stephen Dull 2022.201

Summer, 1972

Soft-ground etching and collagraph

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2022.199

Dindga McCannon

n. 1947; Nueva York, NY

Mujer embarazada, 1977

Grabado en linóleo y colografía

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Grabado 2022.200

Padre e hijo, 1981

Linóleo cortado

Adquisición con fondos de Stephen Dull 2022.201

Verano, 1972

Aguafuerte y colografía de fondo blando

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Grabado 2022.199

Mary Kelly

b. 1941; Fort Dodge, IA

Antepartum, 1973

Super 8 film, black-and-white, silent;
2:47 min. (looped)

Gift of the artist 2002.335

In this work, Mary Kelly films herself at full term pregnancy using a Super 8mm camera—her unborn child visibly moving inside of her womb. This tightly framed view brings the subjects of parenthood, birth, and lineage into dialogue with the innovative film technology of the time. Kelly has said: “I was concerned with something that a lot of artists were at that time, which is the body as a site. I wanted this to be an extreme close-up.”

This film was a prologue to Kelly’s influential work *Post-Partum Document*, a six-year exploration of the mother-child relationship.

Mary Kelly

n. 1941; Fort Dodge, IA

Antepartum, 1973

Película silente en súper 8, blanco y negro;
2:47 min. (en loop)

Donación de la artista 2002.335

En este trabajo, Mary Kelly se filma a sí misma en estado de avanzado embarazo usando una cámara súper 8 mm, su hijo no nato moviéndose visiblemente en su vientre. Esta toma a cámara cerrada pone en diálogo los temas de maternidad, nacimiento y linaje con la tecnología de cine innovadora de la época. Kelly ha afirmado, “Me preocupaba algo que a muchos artistas de la época también les preocupaba, que es el cuerpo como lugar. Quería que fuese un close-up extremo”.

Esta película fue un prólogo de la influyente obra de Kelly *Documento post-parto*, una exploración de seis años de la relación madre-hijo.

Mary Beth Edelson

b. 1933; East Chicago, IN
d. 2021; Ocean Grove, NJ

Shell Venus, 1974–75

Painted plywood

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2020.1

Red Sophia, 1974–75

Painted plywood

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2020.2

Louise, 1974–75

Painted plywood

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2020.3

Mary Beth Edelson

n. 1933; East Chicago, IN
f. 2021; Ocean Grove, NJ

Shell Venus, 1974–75

Pintura sobre madera contrachapada

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2020.1

Sofía roja, 1974–75

Pintura sobre madera contrachapada

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2020.2

Louise, 1974–75

Pintura sobre madera contrachapada

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2020.3

Ana Mendieta

b. 1948; Havana, Cuba
d. 1985; New York, NY

*Untitled (Esculturas Rupestres) [Rupestrian
Sculptures]*, 1981 (printed 2019)
Chromogenic print

Gift of the Estate of Ana Mendieta Collection, LLC 2020.175

Ana Mendieta

n. 1948; La Habana, Cuba
f. 1985; Nueva York, NY

Sin título (Esculturas Rupestres), 1981
(impreso en 2019)
Impresión cromogénica

Donación del Estate of Ana Mendieta Collection, LLC 2020.175

Wade Guyton

b. 1972; Hammond, IN

Untitled Action Sculpture (Breuer), 2003

Altered steel chair

Gift of Gregory R. Miller and Michael Wiener 2004.691

In the early 2000s, Wade Guyton found a broken Marcel Breuer Cesca chair discarded on an East Village sidewalk and began to experiment with the metal frame—twisting, bending, and reconfiguring it. This intervention marks the beginning of Guyton’s interest in transforming Breuer’s modernist furniture into new sculptural works. Breuer, who later designed the Madison Avenue building that the Whitney Museum occupied from 1966 to 2014, designed the original Cesca chair in 1928—inspired by the light tubular steel of his bicycle. Over the course of the twentieth century, his chair became a pervasive icon of modernism. Breuer’s design remains recognizable here, but by remaking the chair into a sculpture Guyton challenges the utilitarian ideals that modernist design has long embodied. In quoting Breuer, Guyton alludes to the varied ways in which artists think and make, creating new works—and ideas—from past sources.

Wade Guyton

n. 1972; Hammond, IN

Escultura de acción sin título (Breuer), 2003

Silla de acero alterada

Donación de Gregory R. Miller y Michael Wiener 2004.691

A principios de la década del 2000, Wade Guyton encontró una silla Cesca de Marcel Breuer rota y abandonada en una acera del East Village y comenzó a experimentar con el marco de metal, torciéndolo, doblándolo y reconfigurándolo. Esta intervención significó el comienzo del interés de Guyton en transformar muebles modernistas a nuevas obras escultóricas. Breuer, quien posteriormente diseñó el edificio de la avenida Madison que ocupó el Whitney Museum of American Art de 1966 al 2014, diseñó la silla Cesca original en 1928, inspirado por el ligero acero tubular de su bicicleta. En el transcurso del siglo XX, su silla se convirtió en un poderoso ícono del modernismo. El diseño de Breuer sigue siendo reconocible, pero al transformar la silla en escultura Guyton cuestiona los ideales utilitarios que el diseño modernista encarnó por mucho tiempo. Citando a Breuer, Guyton alude a las distintas maneras en que los artistas piensan y producen, creando nuevas obras (e ideas) de fuentes pasadas.

Joan Wallace

b. 1959; New York, NY

Bob's your Uncle, 1991

Acrylic on canvas, plywood, and photograph

Gift of Robert Shiffler T.2019.161a-f

In *Bob's Your Uncle*, Joan Wallace juxtaposes art historical references to critique what she views as the authoritarian aesthetics inherent to Minimalist art. When all of the panels are closed, the painted image comes together in a silhouette of Wallace's profile. The black-and-white pattern recalls Frank Stella's "pinstripe paintings"—works often associated with the origins of Minimalism. When opened, the panels reveal a 1974 *Artforum* advertisement, which features the Minimalist artist Robert Morris in military and S&M gear. This controversial advertisement was taken by many observers as proof—intentional or not—of the violent masculinity latent in Minimalism's interest in rigorous abstraction and refusal to engage with the referential or metaphorical.

Joan Wallace

n. 1959; Nueva York, NY

Bob es su tío, 1991

Acrílico sobre lienzo, madera contrachapada y fotografía

Donación de Robert Schiffler T.2019.161a-f

En *Bob es su tío*, Joan Wallace yuxtapone referencias de la historia del arte para criticar lo que ella considera como la estética autoritaria inherente al arte minimalista. Cuando todos los paneles se cierran, la imagen pintada forma una silueta del perfil de Wallace. El patrón blanco y negro recuerda las "pinturas a rayas" de Frank Stella, obras con frecuencia asociadas al origen del minimalismo. Cuando se abren, los paneles revelan un anuncio de 1974 de *Artforum*, que presenta al artista minimalista Robert Morris, con ropa militar y sadomasoquista. Este controversial anuncio fue considerado por muchos como prueba, intencional o no, de la masculinidad violenta latente en el interés minimalista por la abstracción rigurosa y su rechazo a trabajar con lo referencial o metafórico.

Carissa Rodriguez

b. 1970; New York, NY

Not Yet Titled (Red Curve), 2015

Cast salt

Gift of Avo Samuelian and Hector Manuel Gonzalez 2019.430

Carissa Rodriguez

n. 1970; Nueva York, NY

No titulada aún (Curva roja), 2015

Sal moldeada

Donación de Avo Samuelian y Héctor Manuel González 2019.430

Sadie Barnette

b. 1984; Oakland, CA

Family Tree II, 2022

Framed drawings on paper with spray paint, archival pigment print photographs, collages with overlaid rhinestones, and found couch with holographic vinyl

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund, Bill Gautreaux, the Lumpkin-Bocuzzi Family Collection, and the Jackson Family Trust T.2023.900

In this installation, Sadie Barnette explores genealogy and the continuum of her own family history using the visible color spectrum as an organizing structure. The salon-style arc begins on the left in red, with the artist's great-great-grandmother Cassandra, and moves across the rainbow to end with her late brother, Little Rodney, and herself in purple and pink. As the artist notes: "I've always been one to witness, to hang back and observe, and therefore appreciate the beauty, poetry, hilarity, and style of my family. Our differences all come together under one roof or at one barbecue and those are some of the most beautiful moments."

Using both found family photographs and her own text-based drawings and photographs of significant people, places, objects, and occasions, Barnette visualizes the personal and cultural histories that converge in her. Arranged over a shimmering, holographic couch, *Family Tree II* as a whole serves as a metaphorical invitation for viewers to stop and think about their own domestic interiors, family histories, and celebrations.

Sadie Barnette

n. 1984; Oakland, CA

Árbol genealógico II, 2022

Dibujos enmarcados sobre papel con pintura de aerosol, fotografías de archivo con impresión con pigmento y collage con bisutería superpuesta, sofá encontrado con vinil holográfico

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director, Bill Gautreaux, la Lumpkin-Bocuzzi Family Collection, y el Jackson Family Trust T.2023.900

En esta instalación, Sadie Barnette explora su genealogía y la progresión de su historia familiar utilizando el espectro de color visible como estructura organizadora. El arco estilo salón comienza a la izquierda en rojo, con Cassandra, la tatarabuela de la artista, y se desplaza a través del arcoíris para culminar con su hermano fallecido, Little Rodney, y ella misma en púrpura y rosado. Según afirma la artista: "Siempre he sido alguien que presencia, que toma distancia y observa y, por lo mismo, aprecio la belleza, la poesía, la hilaridad y el estilo de mi familia. Nuestras diferencias se unifican bajo un mismo techo o en un asado y esos son algunos de los momentos más bellos".

Utilizando tanto fotografías familiares encontradas, sus propios dibujos con texto y fotografías de personas, lugares, objetos y ocasiones importantes, Barnette visualiza las historias personales y culturales que convergen en ella misma. Instalada sobre un sofá holográfico y brillante, *Árbol genealógico II* funciona como una invitación metafórica para que los espectadores se detengan y reflexionen sobre sus propias domesticidades interiores, historias familiares y celebraciones.

Sherrie Levine

b. 1947; Hazleton, PA

After Walker Evans: 11, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.4

After Walker Evans: 13, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.6

After Walker Evans: 16, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.7

After Walker Evans: 2, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.1

After Walker Evans: 4, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.2

After Walker Evans: 12, 1981

Gelatin silver print

Purchase with funds from the Photography Committee 96.5

For her *After Walker Evans* series, Sherrie Levine photographed reproductions of Walker Evans's iconic images of the Great Depression, placing them before contemporary audiences to be experienced anew. By presenting some of Evans's most well-known and recognizable images—including his portrait of Allie Mae Burroughs, an Alabama sharecropper's wife—as her own a half-century later, Levine asks the viewer to reconsider familiar objects and raises questions about authorship, originality, and artistic lineage. This practice underscores the ways in which art, and history, accumulate different meanings over time and in different contexts. Levine suggests that how one sees and understands the past is not absolute, but instead conditioned by our own experiences, collective and singular, shared and private.

Sherrie Levine

n. 1947; Hazleton, PA

Acerca de Walker Evans: 11, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.4

Acerca de Walker Evans: 13, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.6

Acerca de Walker Evans: 16, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.7

Acerca de Walker Evans: 2, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.1

Acerca de Walker Evans: 4, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.2

Acerca de Walker Evans: 12, 1981

Impresión en gelatina de plata

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 96.5

Para su serie *Acerca de Walker Evans*, Sherrie Levine fotografió reproducciones de las icónicas imágenes de Walker Evans de la Gran Depresión, y las colocó frente a públicos contemporáneos para que fueran experimentadas nuevamente. Al presentar algunas de las imágenes más conocidas y reconocibles de Evans como si fueran propias, incluyendo su retrato de Allie Mae Burroughs (la esposa de un agricultor de Alabama), Levine pide a los espectadores reconsiderar objetos familiares mientras levanta preguntas sobre autoría, originalidad y linaje artístico. Esta práctica deja en evidencia las maneras en que el arte y la historia, acumulan distintos significados a través del tiempo y en contextos diferentes. Levine sugiere que la forma en que vemos y comprendemos el pasado no es absoluta y está condicionada por nuestras experiencias colectivas y particulares, compartidas y privadas.

Todd Gray

b. 1954; Los Angeles, CA

Onisimo/Leopold, 2019

Three inkjet prints in artist's frames and found frames

Gift of Laura Belgray and Steven Eckler 2020.184

In this composition, Todd Gray layers three seemingly disparate images to build a detailed narrative about agriculture, colonialism, and display. The middle layer depicts a seated figure, Onisimo Mutanga. Mutanga is an expert in the use of satellite technology to determine what crops are likely to grow best under projected environmental conditions in different regions of Africa. The largest image depicts the garden of King Leopold II in Brussels and conjures the manicured intentionality with which Belgium colonized the Congo at the end of the nineteenth century. The extraction of natural resources was often used to justify the cruel and inhumane treatment of the Congolese. In the smallest frame, the vegetation of southern Africa appears: lush and unrestricted. Together, the three images generate a dialogue about authenticity; the colonial impulse to extract, refine, and profit; and contemporary efforts to counteract these impulses.

Todd Gray

n. 1954; Los Angeles, CA

Onisimo/Leopoldo, 2019

Tres impresiones inkjet en marcos hechos por el artista y marcos encontrados

Donación de Laura Belgray y Steven Eckler 2020.184

En esta composición, Todd Gray superpone tres imágenes aparentemente dispares para construir una narrativa detallada sobre agricultura, colonialismo y montaje. La capa de en medio muestra a una figura sentada, Onisimo Mutanga, quien es un experto en el uso de tecnología satelital para determinar qué tipo de siembra crecería mejor bajo proyecciones de condiciones atmosféricas en distintas regiones de África. La imagen más grande muestra el jardín del rey Leopoldo II en Bruselas y conjura la intencionalidad maquillada con la que Bélgica colonizó al Congo a finales del siglo XIX. La extracción de recursos naturales a menudo se usó para justificar los tratos crueles e inhumanos contra los congolese. En el marco más pequeño aparece la vegetación del sur de África, abundante y sin restricciones. Juntas, las tres imágenes provocan un diálogo sobre la autenticidad; el impulso colonial de extracción, refinamiento y lucro; y los esfuerzos contemporáneos para contrarrestar estos impulsos.

Cameron Rowland

b. 1988; Philadelphia, PA

Lynch Law in America, 2021

Emergency call tower

114 × 10 × 8 inches

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2022.57a–c

[Lynching] is not the creature of an hour, the sudden outburst of uncontrolled fury, or the unspeakable brutality of an insane mob. It represents the cool, calculating deliberation of intelligent people who openly avow that there is an "unwritten law" that justifies them in putting human beings to death without complaint under oath, without trial by jury, without opportunity to make defense, and without right of appeal.

—Ida B. Wells, "Lynch Law in America," 1900

Emergency calls to the police are built on lynch law. Calling the police is a request that someone be injured, arrested, incarcerated, or killed. Calling the police is participation in an authority that uses lynching as law enforcement. Descriptions given to the police provide the grounds for stops of anyone who matches them.

The power of white people to enforce the law and invoke legal authority was the basis for colonial slave codes. The 1740 Slave Codes in South Carolina determined that if enslaved people did not submit to searches by white colonists, they could be lawfully killed. If any slave, found out of the house or plantation to which they were bound, "shall refuse to submit or undergo the examination of any white person, it shall be lawful for any such white person to pursue, apprehend, and moderately correct such slave; and if any such slave shall assault and strike such white person, such slave may be lawfully killed."

The racist legal practice of matching a description has been practiced in the United States since its founding. Article IV, Section 2, Clause 3 of the Constitution is known as the Fugitive Slave Clause. It dictates that any slave who absconds to a state that has abolished slavery does not become free, but legally remains the property of the master. The regular fugitivity of the enslaved caused the framers of the Constitution to prioritize the recognition, recapture, and return of enslaved property. The Fugitive Slave Clause was enhanced by the passage of the Fugitive Slave Act of 1793, which stipulated that:

it shall be the duty of the executive authority of the State or Territory to which such person shall have fled, to cause him or her arrest to be given to the Executive authority making such demand, or to the agent when he shall appear.... [A]nd upon proof to the satisfaction of such judge or magistrate, either by oral testimony or affidavit taken before and certified by a magistrate of any such state or territory, that the person so seized or arrested, doth, under the laws of the state or territory from which he or she fled, owe service or labour to the person claiming him or her, it shall be the duty of such judge or magistrate to give a certificate thereof to such claimant, his agent or attorney, which shall be sufficient warrant for removing the said fugitive from labour, to the state or territory from which he or she fled.

Enforcement of the fugitive slave laws allowed any Black person matching a description to be accused of being a fugitive, and to be drawn into or returned to slavery.

In the absence of formal slavery, the sharecropping system, the lynch mob, the Ku Klux Klan, and the professional police collaboratively formed a regime of racial terror intended to control the labor and life of Black people across the country. In the late 19th and early 20th centuries, police facilitated and participated in lynch mobs. Police continue the practice of lynching as enforcement of the "unwritten law."

—CR

Find an excerpt of the essay Rowland wrote to accompany these works.

▶ 614 📄 614 Access

Cameron Rowland

n. 1988; Filadelfia, PA

Ley de linchamientos en Estados Unidos, 2021

Torre de llamadas de emergencia

114 × 10 × 8 pulgadas

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2022.57a–c

[El linchamiento] no es la criatura de una hora, la explosión súbita de una furia incontrolable, o la oculta brutalidad de una mafia enloquecida. Representa la deliberación, fría y calculada, de personas inteligentes que defienden abiertamente la existencia de una "ley no escrita" que justifica dar muerte a seres humanos sin protesta bajo juramento, sin juicio por jurado, sin oportunidad de defensa y sin derecho de apelación.

—Ida B. Wells, "Ley de linchamientos en Estados Unidos", 1900

Las llamadas de emergencia a la policía se desprenden de la ley de linchamientos. Llamar a la policía es una solicitud para que alguien salga herido, sea arrestado, encarcelado o asesinado. Llamar a la policía es participar de una autoridad que utiliza el linchamiento como una manera de ejercer la ley. Las descripciones dadas a la policía brindan la base para detener a cualquier persona que coincida con ellas.

El poder de las personas blancas para ejercer la ley e invocar a la autoridad legal fue la base de los códigos esclavistas coloniales. Los Códigos Esclavistas de 1740 en Carolina del Sur determinaban que si las personas esclavizadas no se sometían a los registros de los colonizadores blancos, podían ser asesinados legalmente. Si cualquier esclavo que se encontrara fuera de la casa o la plantación a la cual estaban atados "se negara a someterse o pasar por el registro de cualquier persona blanca, es legal para dicha persona blanca intervenir, amonestar y corregir moderadamente a dicho esclavo; y si dicho esclavo ataca y golpea a la persona blanca, es legal matar a dicho esclavo".

La práctica legal racista de coincidir con una descripción se ha ejercido en los Estados Unidos desde su fundación. La Cláusula 3 de la Sección 2 del Artículo IV de la Constitución es conocida como la Cláusula de Esclavos Fugitivos. Establece que cualquier esclavo que huya a un estado que haya abolido la esclavitud no se libera, sino que legalmente sigue siendo propiedad del amo. Las fugas frecuentes de las personas esclavizadas resultaron en que los creadores de la Constitución dieran prioridad al reconocimiento, recaptura y devolución de la propiedad esclavizada. La Cláusula de Esclavos Fugitivos fue ampliada con la aprobación de la Ley de Esclavos Fugitivos de 1973, la cual estipulaba que:

Será deber de la autoridad ejecutiva del Estado o Territorio al cual se haya escapado tal persona, hacer que se le dé arresto y se entregue a la autoridad ejecutiva que lo demande, o al agente cuando comparezca... [y] previa prueba de satisfacción de dicho juez o magistrado, ya sea por testimonio oral o declaración jurada tomada ante y certificada por un magistrado de dicho estado o territorio, que la persona así capturada o arrestada, según las leyes del estado o territorio de donde huyó, debe servicios o trabajo a la persona que lo reclama, será deber de dicho juez o magistrado dar un certificado de ello a dicho reclamante, su agente o abogado, que será garantía suficiente para trasladar a dicho fugitivo del trabajo al estado o territorio del que huyó.

La aplicación de las leyes de esclavos fugitivos dio paso a que cualquier persona negra que coincidiera con una descripción fuera acusada de ser fugitiva, y se le impusiera o regresara a la condición de esclavitud.

En ausencia de esclavitud formal, el sistema de aparcería, las mafias de linchamientos, el Ku Klux Klan y el cuerpo de la policía constituyeron un régimen colaborativo de terror racial con la intención de controlar el trabajo y la vida de las personas negras en todo el país. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la policía facilitó y participó en los linchamientos. La policía continúa las prácticas de linchamiento en el presente como una aplicación de una "ley no escrita".

—CR

Encuentra un fragmento del ensayo que Rowland escribió para acompañar estos trabajos.

▶ 614 📄 614 Accesibilidad

Cameron Rowland

b. 1988; Philadelphia, PA

*Description, 2021**New York Herald*, January 16, 1803

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2022.58a-b

Matching a description in the vicinity of a reported crime is often considered sufficient to meet the standard for reasonable suspicion.

—CR

Cameron Rowland

n. 1988; Filadelfia, PA

*Descripción, 2021**New York Herald*, 16 de enero de 1803

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2022.58a-b

Coincidir con una descripción en las cercanías de un crimen que ha sido denunciado con frecuencia se considera razón suficiente para cumplir con el estándar de sospecha razonable.

—CR

Cameron Rowland

b. 1988; Philadelphia, PA

*Price per pound, 2021*300 pound New York cotton scale
40 × 5 × 7 inches*Price per pound, 2021*300 pound New York cotton scale
40 × 5 × 7 inches
Rental

Purchase and rental with funds from the Painting and Sculpture Committee 2022.59a-c and T.2021.870a-c

Raw cotton is measured by weight. Between 1800 and 1865 the standard cotton bale size ranged between 300 and 400 pounds. Cotton scales were not only used on the plantation for the daily weigh up, but were also used by merchants at every major port to ensure the consistency of each bale. Raw cotton produced by enslaved people was typically consolidated in southeastern ports, shipped to the North, and inspected, resold, and repacked on transatlantic ships. In the early 19th century, New York became the primary shipping hub in the nation.

New York merchants such as the Brown Brothers, the Lehman Brothers, Stephen Whitney, John Jacob Astor, Cornelius Vanderbilt, and Archibald Gracie were dependent on the Southern plantation system. A committee appointed by the Alabama legislature in the early 1830s estimated that a third of the price of cotton was retained by New York merchants. In the 1850s, another group of Southerners estimated that this share had grown to 40%. Brown Brothers & Co., which now operates as the private investment firm Brown Brothers Harriman, was paradigmatic of New York firms that monopolized the trade and shipment of cotton, as well as plantation lending. Southern plantations depended on lines of credit provided by merchant firms. These lines of credit kept plantation owners in debt to their Northern merchants, giving these merchants control over the pricing and profits of plantation products. All profits of the cotton trade were extracted from the life of the enslaved. The North outsourced the management of the plantation system to the master, overseer, patroller, and the emergent system of interstate policing.

Scale producer John Chatillon & Sons Company was formed in 1835 in New York City and supplied cotton scales throughout the country. Chatillon is a subsidiary of Ametek, which is publicly traded on the NYSE and is part of the S&P 500.

—CR

Cameron Rowland

n. 1988; Filadelfia, PA

*Precio por libra, 2021*Balanza de algodón New York de 300 libras
40 × 5 × 7 pulgadas*Precio por libra, 2021*Balanza de algodón New York de 300 libras
40 × 5 × 7 pulgadas
Renta

Adquisición y renta con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2022.59a-c y T.2021.870a-c

El algodón crudo se mide por peso. Entre 1800 y 1865 el tamaño estándar de una paca de algodón oscilaba entre las 300 y 400 libras. Las balanzas de algodón no sólo se utilizaban en las plantaciones para el pesaje diario; también las utilizaban los comerciantes en los puertos más importantes para asegurar la consistencia de las pacas. El algodón en bruto producido por personas esclavizadas era consolidado típicamente en los puertos del sureste, luego se enviaba al norte para inspección, reventa y reempaque en los barcos transatlánticos. A principios del siglo XIX, Nueva York se convirtió en el principal centro de envío de la nación.

Los comerciantes neoyorquinos como los hermanos Brown, los hermanos Lehman, Stephen Whitney, John Jacob Astor, Cornelius Vanderbilt, y Archibald Gracie dependían del sistema de plantaciones del sur. Un comité seleccionado por la legislatura de Alabama a principios de 1830 estimó que los comerciantes de Nueva York retenían un tercio del precio del algodón. En la década de 1850, otro grupo de sureños estimó que su comisión había aumentado al cuarenta por ciento. Brown Brothers & Co., que actualmente opera como la firma de inversiones privadas conocida como Brown Brothers Garriman, fue una de las firmas paradigmáticas de Nueva York que monopolizó el comercio y transporte del algodón, así como los préstamos a las plantaciones. Las plantaciones del sur dependían de las líneas de crédito que ofrecían las firmas de comerciantes. Estas líneas de crédito mantuvieron a los dueños de las plantaciones en deuda con los comerciantes del norte, dando a estos comerciantes el control de los precios y ganancias de los productos de las plantaciones. Todas las ganancias del comercio del algodón eran extraídas de la vida de las personas esclavizadas. El norte subcontractaba la gestión del sistema de plantaciones a los amos, supervisores, patrulleros y al sistema emergente de vigilancia interestatal.

La compañía productora de balanzas John Chatillon & Sons Company, que suplía balanzas de algodón a todo el país, se creó en 1835 en Nueva York. Chatillon es una subsidiaria de Ametek, que cotiza públicamente en la Bolsa de Nueva York y forma parte del S&P 500.

—CR

Cameron Rowland

b. 1988; Philadelphia, PA

Life and Property, 2021

Recording of NYPD radio communications in Manhattan,
Recording of NYPD radio communications in Brooklyn,
Recording of NYPD radio communications in the Bronx,
Recording of NYPD radio communications in Queens,
Recording of NYPD radio communications in Staten Island/Citywide

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2022.60a-j

The NYPD does not retain publicly accessible recordings of its two-way radio communications. These communications can be accessed live using a UHF radio scanner. Due to the amount of simultaneous radio communication throughout the city, multiple scanners are necessary to receive all transmissions. Public access to recordings of these transmissions allows these internal communications to be reviewed collectively. When *Life and Property* is exhibited, recordings are produced continuously. Each day the prior 24 hours of recordings are made publicly accessible on the exhibitor's website. The recordings for each day of the exhibition are hosted as documentation.

Looking out, documenting, and inverting surveillance have always been practiced by Black targets of policing. Internal documentation of the police that is produced by the police is only available at the discretion of the police. External documentation of the police is essential to understanding what the police actually do.

The radio communications of the NYPD make evident that the vast majority of police dispatches are in response to 911 calls reporting perceived disorder. The dispatches show how frequently callers report people to the police for "loitering," "being disorderly," "refusing to leave the business," "panhandling," "drinking and gambling," "harassment," "trespassing," "disputing," and "being uncooperative."

The purpose of calling the police is to subject the accused to scrutiny, dispossession, incarceration, and death by enforcement. Calling the police to stop violence discounts the violence inflicted by the police. Survived and Punished organizes in support of incarcerated survivors of domestic and sexual violence. Their publication *Research across the Walls* details that:

In 2000, a study of domestic-violence survivors under New York State's mandatory arrest policies found that survivors of domestic violence were arrested in 27 percent of cases reported through a domestic violence hotline...[A] decade-long study found that a law enforcement officer is charged with sexual misconduct every 5 days, and that motorists, crime victims and witnesses and young people are the most frequent targets.

As a paramilitary institution, the primary object of the police is the protection of white citizens and the property they own. White citizenship remains the benchmark for legal protection the United States. 42 USC § 1981, "Equal rights under the law," last updated in 1991, states that:

(a) Statement of equal rights. All persons within the jurisdiction of the United States shall have the same right in every State and Territory to make and enforce contracts, to sue, be parties, give evidence, and to the full and equal benefit of all laws and proceedings for the security of persons and property as is enjoyed by white citizens, and shall be subject to like punishment, pains, penalties, taxes, licenses, and exactions of every kind, and to no other.

The designation of who the police are sworn to protect is determined by the de jure and de facto withholding of citizenship. The NYPD's mission statement openly states that its protection is contingent on citizenship as it pledges to:

Protect the lives and property of our fellow citizens and impartially enforce the law.

—CR



Scan the QR code to access the webpage hosting the *Life and Property* recordings.

Cameron Rowland

n. 1988; Filadelfia, PA

Vida y propiedad, 2021

Grabación de comunicaciones de radio de Departamento de Policía de Nueva York en Manhattan,
Grabación de comunicaciones de radio de Departamento de Policía de Nueva York en Brooklyn,
Grabación de comunicaciones de radio de Departamento de Policía de Nueva York en el Bronx,
Grabación de comunicaciones de radio de Departamento de Policía de Nueva York en Queens,
Grabación de comunicaciones de radio de Departamento de Policía de Nueva York en Staten Island/toda la ciudad

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2022.60a-j

El Departamento de Policía de Nueva York no conserva las grabaciones de acceso público de sus comunicaciones de radio bidireccionales. Se puede acceder a estas comunicaciones en vivo usando un escáner de radio UHF. Debido a la cantidad de comunicaciones de radio simultáneas a través de la ciudad, se necesitan múltiples escáneres para recibir todas las transmisiones. El acceso público a las grabaciones de estas transmisiones permite que estas comunicaciones internas se puedan examinar colectivamente. Mientras se exhibe *Vida y propiedad*, se producen grabaciones continuamente. Cada día, las 24 horas anteriores de grabaciones se ponen a disposición del público en el sitio web de la exposición. Las grabaciones de cada día se mantienen como documentación.

Las víctimas negras de la vigilancia policial siempre han practicado la protección, la documentación y la vigilancia inversa. La documentación interna de la policía que es producida por la policía sólo está disponible a discreción de la policía. La documentación externa de la policía es esencial para comprender lo que realmente hace la policía.

Las comunicaciones por radio del Departamento de Policía de Nueva York ponen en evidencia que la gran mayoría de las intervenciones policíacas son en respuesta a llamadas al 911 que reportan un desorden percibido. Las intervenciones muestran la frecuencia con la que las personas llaman para denunciar a otras personas por "merodear", "perturbar el orden", "negarse a abandonar el negocio", "mendigar", "beber y apostar", "acoso", "entrar sin autorización", "discutir" y "no cooperar".

El propósito de llamar a la policía implica someter a la persona acusada al escrutinio, despojo, encarcelamiento y muerte por ejecución. Llamar a la policía para que detenga la violencia descarta la violencia que ejerce la policía. La organización Survived and Punished [Sobreviviente y Castigado] se moviliza para brindar apoyo a personas encarceladas que son sobrevivientes de violencia doméstica y sexual. Su publicación *Research across the Walls* [Investigación a través de los muros] explica en detalle que:

En el año 2000, un estudio sobre sobrevivientes de violencia doméstica bajo las políticas de arresto obligatorio del estado de Nueva York encontró que las personas sobrevivientes de violencia doméstica resultaban arrestadas en el veintisiete por ciento de los casos reportados a través de alguna línea directa de violencia doméstica... Un estudio a lo largo de una década encontró que un oficial de la ley es acusado de conducta sexual inapropiada cada cinco días, y que los automovilistas, las víctimas y los testigos de delito y las personas jóvenes son los afectados más frecuentes.

Como institución paramilitar, el objetivo principal de la policía es proteger a los ciudadanos blancos y sus propiedades. La ciudadanía blanca sigue siendo el punto de referencia para la protección legal en los Estados Unidos. 42 USC § 1981, "Igualdad de derechos ante la ley", actualizada por última vez en 1991, establece que:

(a) Declaración de igualdad de derechos. Todas las personas dentro de la jurisdicción de los Estados Unidos tendrán el mismo derecho en todos los Estados y Territorios de celebrar y hacer cumplir contratos, demandar, ser partes, presentar pruebas y beneficiarse plenamente y por igual de todas las leyes y procedimientos para la seguridad de las personas y propiedades que disfrutaban los ciudadanos blancos, y estarán sujetos a los mismos castigos, multas, penas, impuestos, licencias y exacciones de todo tipo, y a ningún otro.

La determinación de a quién jura proteger la policía está sujeta a la retención de ciudadanía *de jure* y *de facto*. La declaración de misión de la policía de Nueva York establece abiertamente que su protección depende de la ciudadanía, ya que se compromete a:

Proteger la vida y la propiedad de nuestros conciudadanos y ejercer la ley imparcialmente.

—CR



Escanea el código QR para acceder a las grabaciones de *Vida y propiedad*.