

Darrel Ellis

b. 1958; Bronx, NY

d. 1992; Brooklyn, NY

*Self-Portrait after photograph by
Robert Mapplethorpe, 1989*

Ink and graphite pencil on paper

Purchase with funds from the Drawing and Print Committee 2022.44

Darrel Ellis based this drawing on a portrait taken of him in 1981 by Robert Mapplethorpe, a white photographer whose representations of Black men have often been criticized as fetishistic. Ellis described the black-and-white photograph as both “haunt[ing]” and a “struggle to resist.” Despite—or perhaps because of—his conflicting sentiments towards the image, he chose to return to it in 1989 when Nan Goldin invited him to participate in *Witnesses: Against Our Vanishing*, an exhibition about artists’ personal relationships to AIDS. Though it is unclear whether Ellis had learned of his own HIV-positive diagnosis at the time, many in his artistic circle had died of AIDS-related complications, including Mapplethorpe. As an artist who frequently reworked photographs through drawing, Ellis reanimated what he considered to be a “frozen image” with his own hand. Working with brushed ink and soft graphite, Ellis translated the older artist’s photograph into a self-portrait that offers both an introspective study and an act of reclamation.

Darrel Ellis

n. 1958; Bronx, NY

m. 1992; Brooklyn, NY

*Autorretrato a partir de una fotografía de Robert
Mapplethorpe, 1989*

Tinta y lápiz de grafito sobre papel

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo y Grabado 2022.44

Darrel Ellis basó este dibujo en un retrato que le tomó en 1981 Robert Mapplethorpe, un fotógrafo blanco cuyas representaciones de hombres negros han sido criticadas con frecuencia como fetichistas. Ellis ha descrito la fotografía blanco y negro original como “inquietante” y “difícil de resistir”. A pesar de sus sentimientos encontrados hacia la imagen, o quizás debido a ellos, decidió regresar a ella en 1989 cuando Nan Goldin lo invitó a participar en *Testigos: Contra nuestra desaparición*, una exposición sobre la relación personal de los artistas con el SIDA. Aunque no queda claro si Ellis conocía su propio diagnóstico VIH positivo en ese momento, muchas personas de su círculo artístico habían muerto de complicaciones relacionadas con el SIDA, incluyendo a Mapplethorpe. Como un artista que frecuentemente recreaba fotografías a través del dibujo, Ellis revivió con su propia mano lo que consideraba una “imagen congelada”. Trabajando con tinta pincelada y grafito suave, Ellis tradujo la fotografía del artista más viejo en un autorretrato que ofrece al mismo tiempo un estudio introspectivo y un acto de recuperación.

Blythe Bohnen

b. 1940; Evanston, IL

d. 2022; Danvers, MA

Clockwise, from left:

Self Portrait: Horizontal Motion Bisected by Vertical Motion, 1974

Self Portrait: Pivotal Motion from Chin, Large, 1974

Self Portrait: Pivotal Motion, Small, Vertical Motion, Small, 1983

Self Portrait: Horizontal Motion Large, Bisected by Vertical Motion, Large, 1974

Self Portrait: Horizontal Circular Motion, Small, 1974

Self Portrait: Square Motion, Small, 1974

From the series *Self-Portraits: Studies in Motion*

Gelatin silver print

Gift of Paula and Herbert R. Molner 92.134.1; 2003.11; 2003.9; 2003.6; 2003.10; 2003.5

Blythe Bohnen once expressed that she was “interested in [herself] as a mark-making person.” In this series of self-portraits, Bohnen used her eyes as drawing tools. After setting up a camera to take long-exposure photographs, she positioned herself in front of the lens and carefully moved her head in various choreographed motions. In the resulting images, the highlights in her eyes are recorded as thin white lines that trace patterns and shapes determined by her movements, while the rest of her face dissolves into a blur. Bohnen enjoyed that the act of drawing in this way rendered her unrecognizable: “Through this systematic and simple process . . . I can become a man or a woman, or a series of different human characters. . . . I can be standing beside my portrait, but nobody can recognize the subject (myself).”

Blythe Bohnen

n. 1940; Evanston, IL

m. 2022; Danvers, MA

En sentido de las manecillas del reloj, desde la izquierda:

Autorretrato: Movimiento horizontal bisecado por movimiento vertical, 1974

Autorretrato: Movimiento pivotal desde barbilla, grande, 1974

Autorretrato: Movimiento pivotal, pequeño, movimiento vertical, pequeño, 1983

Autorretrato: Movimiento horizontal grande, bisecado por movimiento vertical, grande, 1974

Autorretrato: Movimiento circular horizontal, pequeño, 1974

Autorretrato: Movimiento cuadrado, pequeño, 1974

De la serie *Autorretratos: Estudios en movimiento*

Impresión en gelatina de plata

Donación de Paula y Herbert R. Molner 92.134.1; 2003.11; 2003.9; 2003.6; 2003.10; 2003.5

Blythe Bohnen dijo una vez que estaba “interesada en [sí misma] como persona que deja trazos”. En esta serie de autorretratos, Bohnen utilizó sus ojos como herramientas para dibujar. Tras configurar su cámara para tomar fotografías de larga exposición, se posicionó frente al lente y desplazó su cabeza cuidadosamente con varios movimientos coreografiados. En las imágenes resultantes, los destellos de sus ojos son registrados como finas líneas blancas que trazan patrones y formas determinadas por sus movimientos, mientras que el resto de su rostro se disuelve en una mancha. Bohnen disfrutaba de que el acto de dibujar de esta manera la hacía irreconocible: “Mediante este proceso sistemático y simple . . . puedo ser hombre o mujer, o una serie de diferentes personajes humanos . . . puedo estar parada junto a mi retrato, pero nadie podría reconocer al sujeto (yo misma)”.

Maren Hassinger

b. 1947; Los Angeles, CA

Daily Mask, 1997–2004

16mm film transferred to video, color, sound; 3:32 min.

Purchase with funds from the Film and Video Committee 2020.77

Producer: David Allen

Lighting and camera: David Flanigan

Editors: Donna Conlon and Lori Kimboro

Music: Andrew Bailey

Slowly drawing on her face with grease crayon, Maren Hassinger builds up lines until they completely cover her skin. Alluding to the history of blackface and the act of applying makeup, Hassinger's mask makes literal the effacing impact of race and gender stereotypes. She disrupts these flattening assumptions with a defiant smile at the end of the film, explaining: "With all that blackness covering who I am, and with all that application, all that endeavor . . . which women have to go through to cover who they are, I somehow look up into that light and there's a kind of tentative smile. And the light in some ways indicates the possibility of something that isn't bad. It is *light*, as a matter of fact. . . . Something that could be enlightening and strength-giving."

▶ 304 AD))) 304

Maren Hassinger

n. 1947; Los Ángeles, CA

Máscara diaria, 1997–2004

Película de 16 mm transferida a video, color, sonido; 3:32 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine y Video 2020.77

Producción: David Allen

Iluminación y cámara: David Flanigan

Edición: Donna Conlon y Lori Kimboro

Música: Andrew Bailey

Al dibujar lentamente sobre su rostro con crayones grasos, Maren Hassinger va trazando líneas hasta que éstas cubren su piel por completo. Aludiendo a la historia del "blackface" y al acto de aplicar maquillaje, la máscara de Hassinger hace literal el efecto anulador de estereotipos raciales y de género. La artista rompe con estas suposiciones reductivas con una sonrisa desafiante al final de la película, mientras explica: "Con toda esa negritud cubriendo quién soy, y con toda esa dedicación, todo ese trabajo . . . que las mujeres tienen que hacer para esconder quiénes son, de alguna manera miro hacia esa luz y hay un tipo de sonrisa vacilante. Y de alguna forma, la luz indica la posibilidad de algo que no está mal. Es *luz*, de hecho . . . Algo que puede ser esclarecedor y dar fuerza".

▶ 304 DA))) 304

Naotaka Hiro

b. 1972; Osaka, Japan

From left to right:

Untitled (Whirlwind), 2018

Acrylic, wax pencil, and graphite pencil on paper

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2019.19

Untitled (5432112345), 2018

Acrylic, wax pencil, and graphite pencil on paper

Purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2019.20

Driven by what Naotaka Hiro calls “the dilemma of the unknowability of [his] body,” he developed a performative drawing practice to create a kind of map of his figure. To make these drawings, Hiro traced various body parts—fingers, arms, head, and torso—onto paper, occasionally wrapping the page around himself to better translate his body to the two-dimensional surface. Remnants of his process are evident in the final works, including holes that enabled his arms greater reach across the paper and the use of asterisks as registration marks for his eyes, nose, or mouth. While the process results in a distorted likeness with abstract references to his anatomy, for Hiro, it offers a rendering of himself that is more direct and complete.

Naotaka Hiro

n. 1972; Osaka, Japón

De izquierda a derecha:

Sin título (Torbellino), 2018

Acrílico, lápiz de cera y lápiz de grafito sobre papel

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2019.19

Sin título (5432112345), 2018

Acrílico, lápiz de cera y lápiz de grafito sobre papel

Adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2019.20

Impulsado por lo que Naotaka Hiro llama “el dilema de la incognoscibilidad de [su] cuerpo”, el artista desarrolló una práctica de dibujo performático para crear una especie de mapa de su figura. Para realizar estos dibujos, Hiro trazó sobre papel varias partes del cuerpo, como dedos, brazos, cabeza y torso, envolviendo ocasionalmente la página alrededor de sí mismo para plasmar mejor su complexión en la superficie bidimensional. Los restos de su proceso son evidentes en las obras finales, incluyendo huecos que le permitían a sus brazos un mayor alcance a través del papel y el uso de asteriscos como marcas de registro para sus ojos, nariz o boca. Aunque el resultado del proceso es una imagen distorsionada con referencias abstractas a su anatomía, para Hiro ofrece una representación más directa y completa de sí mismo.

Ana Mendieta

b. 1948; Havana, Cuba

d. 1985; New York, NY

Alma, Silueta en Fuego, 1975

From the *Silueta Series*, 1973–80

Super-8 film transferred to video, color, silent, 3:30 min.

Promised gift of Jeanne L. and Michael L. Klein to the Whitney Museum of American Art, New York, and the Blanton Museum of Art, Austin, Texas P.2016.16

In this film an effigy is slowly consumed by fire, drawing on the element as a symbol of renewal. Meanwhile, another transformation has occurred off-camera in the translation of Ana Mendieta's body to a hand-drawn outline. While certain examples from Mendieta's *Silueta Series* show the artist performing actions in the landscape, here she substituted her figure with its delineation—made by tracing her form onto cardboard, which she cut, wrapped in a sheet, and set alight. For Mendieta, the *Silueta Series* presented a way to reconnect with her homeland of Cuba and to “become an extension of nature,” a reunion that she achieved here partly by mediating her body through drawing. Transforming her specific contours into a nameless silhouette, Mendieta explored erasure, displacement, and presence.

 305 AD))) 305

Photography and video recording of this work is not permitted.

Ana Mendieta

n. 1948; La Habana, Cuba

m. 1985; Nueva York, NY

Alma, Silueta en Fuego, 1975

De la serie *Silueta*, 1973–80

Película Super-8 transferida a video, color, sin sonido, 3:30 min.

Donación prometida de Jeanne L. y Michael L. Klein al Whitney Museum of American Art, Nueva York, y al Blanton Museum of Art, Austin, Texas P.2016.16

En esta película, una efigie es lentamente consumida por fuego, utilizando este elemento como símbolo de renovación. Mientras tanto, otra transformación ocurre fuera de cámara en la traducción del cuerpo de Ana Mendieta a una silueta dibujada a mano. Aunque algunos ejemplos de la serie *Silueta* de Mendieta la muestran realizando acciones sobre el paisaje, aquí la artista sustituyó su figura por su contorno, realizado al trazar su forma en cartón, el cual cortó, envolvió en una sábana y luego prendió en llamas. Para Mendieta, la serie *Silueta* presentó una manera de reconectarse con su tierra natal, Cuba, y de “convertirse en una extensión de la naturaleza”, un reencuentro que se logra parcialmente en esta pieza con la mediación de su cuerpo a través del dibujo. Al transformar sus contornos específicos en una silueta sin nombre, Mendieta exploró el borrado, el desplazamiento y la presencia.

 305 DA))) 305

No está permitido fotografiar ni grabar a esta obra.

Toyin Ojih Odutola

b. 1985; Ile-Ife, Nigeria

The Treatment 20, 2015

From the series *The Treatment, 2015–17*

Pen ink, gel ink, and graphite pencil on paper

Purchase with funds from the Drawing Committee 2016.102

This work is from Toyin Ojih Odutola's series *The Treatment*, a group of more than forty drawings of famous white men, ranging from politicians and actors to artists and musicians. Angered by the way young Black men are repeatedly stereotyped in the media rather than portrayed as individuals, Ojih Odutola describes *The Treatment* as a study of how Blackness is often seen as “an obfuscating element that obstructs anything that's behind.” Working with images found online, she rendered her subjects' skin in dense, sinewy passages of black ballpoint pen and chose not to reveal their identities, testing how this treatment would affect their recognizability and perception.

Toyin Ojih Odutola

n. 1985; Ile-Ife, Nigeria

El tratamiento 20, 2015

De la serie *El tratamiento, 2015–17*

Tinta de bolígrafo, tinta de gel y lápiz de grafito sobre papel

Adquisición con fondos del Comité de Dibujo 2016.102

Esta obra pertenece a la serie *El tratamiento* de Toyin Ojih Odutola, un grupo de más de cuarenta dibujos de hombres blancos famosos, incluyendo políticos, actores, artistas y músicos. Enfurecida por la manera en que los medios de comunicación estereotipan repetidamente a los jóvenes negros en lugar de representarlos como individuos, Ojih Odutola describe *El tratamiento* como un estudio sobre la percepción común de la negritud como un “elemento para ofuscar que obstruye todo lo que hay detrás”. Trabajando con imágenes encontradas en la red, la artista dibujó la piel de sus sujetos utilizando trazos densos y vigorosos en bolígrafo negro y optó por no revelar sus identidades para probar cómo este tratamiento afectaría su reconocibilidad y percepción.

Catherine Opie

b. 1961; Sandusky, OH

Self-Portrait/Cutting, 1993

Chromogenic print

Purchase with funds from the Photography Committee 94.64

Following a breakup in her early thirties, Catherine Opie began to compulsively doodle this stick-figure scene on her telephone notepad. At the time, Opie felt as though her queer identity was somehow incongruous with this image of familial and domestic harmony, and the drawing encapsulated a longing for a way of life that felt inaccessible to her. After nearly a year of rendering it on paper, she decided to have the scene cut into her back. Initially delineated in blood—a substance weighted by the impact of the AIDS epidemic on her community—the drawing eventually healed into a scab, underscoring Opie’s belief that “these kinds of images create a story of not only one’s own desire for domesticity but what it means when you actually embody it.”

Over two decades later, Catherine Opie reflects on making this work.

▶ 301 VD))) 301

Catherine Opie

n. 1961; Sandusky, OH

Autorretrato/Recorte, 1993

Impresión cromogénica

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 94.64

Después de una ruptura amorosa cuando tenía poco más de treinta años, Catherine Opie comenzó a garabatear compulsivamente esta escena de figuras de palitos en su directorio de contactos. En ese entonces, Opie sentía que su identidad queer resultaba irreconciliable con esta imagen de armonía familiar y doméstica, y el dibujo encapsulaba su deseo por una forma de vida que le parecía inaccesible. Luego de casi un año de dibujarla sobre papel, decidió grabar la escena en su espalda. Inicialmente delineada en sangre (una sustancia marcada por el impacto de la epidemia del SIDA en su comunidad), el dibujo eventualmente sanó y formó una cicatriz, subrayando la creencia de Opie de que “este tipo de imágenes crean una historia no sólo de nuestro deseo por la domesticidad, sino también de lo que significa encarnarlo realmente”.

Dos décadas después, Catherine Opie reflexiona sobre la creación de esta obra.

▶ 301 DV))) 301

Wendy Red Star

b. 1981; Billings, MT

Déaxitchish/Pretty Eagle, 2014

From the series *1880 Crow Peace Delegation, 2014*

Two inkjet prints

Gift of Loren G. Lipson 2019.289.4a-b

This diptych is part of Wendy Red Star's *1880 Crow Peace Delegation* series, an intervention into Charles Milton Bell's photographs of five Apsáalooke (Crow) leaders who traveled to Washington, DC, to defend their land against colonial expansion. After encountering the portraits in the Smithsonian Institution's National Anthropological Archives, Red Star was compelled to return a sense of individuality to the unidentified sitters. The hand-drawn notations around Déaxitchish (Pretty Eagle), for example, reflect her research into his life and the cultural significance of his adornments. The drawing process also enabled Red Star to access her own Apsáalooke heritage; she remarked how the slow work of outlining the images helped her to focus on their details and study them with care: "It's a way to get into the reality of that photo in the most intimate or tactile way that I can."

Hear more about the sitter in this photograph.

 302 VD))) 302

Wendy Red Star

n. 1981; Billings, MT

Déaxitchish/Águila hermosa, 2014

De la serie *Delegación de Paz del Pueblo Crow de 1880, 2014*

Dos impresiones inkjet

Donación de Loren G. Lipson 2019.289.4a-b

Este díptico forma parte de la serie *Delegación de Paz del Pueblo Crow de 1880* de Wendy Red Star, una intervención sobre las fotografías de Charles Milton Bell de cinco líderes Apsáalooke (cuervos) que viajaron a Washington, DC, para defender sus tierras contra la expansión colonial. Luego de encontrar los retratos en los Archivos Nacionales de Antropología del Smithsonian, Red Star sintió la obligación de devolver un sentido de individualidad a los manifestantes no identificados. Las anotaciones dibujadas a mano alrededor de Déaxitchish (Águila hermosa), por ejemplo, reflejan su investigación sobre la vida y el significado cultural de sus adornos. El proceso de dibujo también permitió a Red Star acercarse a su propia herencia Apsáalooke; la artista ha enfatizado cómo el trabajo lento de delinear las imágenes le ayudó a enfocarse en sus detalles y a estudiarlos con cuidado: "Es una forma de adentrarme en la realidad de la foto de la manera más íntima y táctil posible".

Escucha más sobre el manifestante retratado en esta fotografía.

 302 DV))) 302