

Southern Imaginary

“I’m Alvin Ailey. I’m a choreographer. I’m a Black man whose roots are in the sun and the dirt of the South.”

Ailey’s “blood memories” sprang from his childhood experiences living and being raised by his mother, Lula Cooper, in rural Texas. Their reality of working in homes and the fields—which was in large part defined by itinerancy, poverty, and widespread racism shared by many Black Americans in the South—had grown out of enslavement, sharecropping, and Jim Crow-era legislation. Ailey’s recollections of these years would become the foundation of his choreography. He saw an enduring spirit, a source of pride and creativity, and a profound sense of humanity in the people and places he remembered.

Through his extensive travels and touring, along with the imprints of Katherine Dunham and Pearl Primus, Ailey came to know the American South as inseparable from a larger southern imaginary, encompassing the Caribbean, Brazil, and West Africa. The mass marketing of calypso music and dance styles in the United States entertainment industry in the 1950s, like the flourishing of jazz in the 1920s, made a commodity of this rich culture while also providing Black performers with artistic opportunities and higher wages. He would enfold these diasporic entanglements into his dances through movement, ritual, culture, and mythology, all instigated by and imagined through the ingenuity and inventiveness of Black makers and communities.

Imaginario sureño

“Soy Alvin Ailey. Soy coreógrafo. Soy un hombre negro cuyas raíces están en el sol y la tierra del sur”.

La “memoria de la sangre” de Ailey viene de sus experiencias de infancia, criado por su madre, Lula Cooper en la zona rural de Texas. Su contexto como trabajadores domésticos y del campo, que en gran parte se definía por la itinerancia, la pobreza y el racismo generalizado que compartían muchos afroamericanos en el sur; había surgido de la esclavitud, la aparcería y la legislación de la era de Jim Crow. Los recuerdos de Ailey de estos años se convertirían en las bases de su coreografía. Vio un espíritu perdurable, una fuente de orgullo y creatividad, y un profundo sentido de humanidad en las personas y los lugares que recordaba.

A través de sus extensos viajes y giras, y siguiendo el legado de Katherine Dunham y Pearl Primus, Ailey llegó a entender el sur de Estados Unidos como parte inseparable de un imaginario sureño más amplio, que abarca el Caribe, Brasil y África occidental. La comercialización masiva de la música y los estilos de baile calipso en la industria del entretenimiento de Estados Unidos en la década de 1950, al igual que el florecimiento del jazz en la década de 1920, mercantilizó a esta rica cultura, al mismo tiempo que brindaba oportunidades artísticas y salarios más altos para artistas negros. Ailey incorporó estas tramas diaspóricas a sus bailes a través del movimiento, el ritual, la cultura y la mitología, todo ello instigado e imaginado por el ingenio y la inventiva de los creadores y las comunidades negras.

Radical Accounting: Alvin Ailey American Dance Theater's Data as a Framework for Historical Imagination

These three animations transform archival materials to visualize the reach of the Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT). They show how the AAADT grew from a small touring company to a global phenomenon, charting the impact of Ailey not only as a choreographer but also as someone who shared a living history of dance with audiences around the world. In doing so, the series traces embodied knowledge across generations of dancers.

For nearly three years, researchers Harmony Bench and Kate Elswit composed the datasets underlying these models from more than thirty-thousand documents located in archives across the United States. Materials ranged from programs and tour itineraries to performer diaries and other personal materials, as well as data previously compiled by the AAADT. Drawing movement from static records, the process of intentional data curation and visualization works to construct a new framework for historical imagination. This brings each dancer, performance venue, and choreography into view, foregrounding how dance histories are collective and interdependent.

Contabilidad radical: los datos de la Alvin Ailey American Dance Theatre como marco para el desarrollo de la imaginación histórica

Estas tres animaciones transforman material de archivo para visualizar el alcance que ha tenido la Alvin Ailey American Dance Theatre (AAADT). Muestran cómo la AAADT pasó de ser una pequeña compañía itinerante a convertirse en un fenómeno global, trazando el impacto de Ailey no sólo como coreógrafo, sino también como alguien que compartió una historia viva de la danza con audiencias de todo el mundo. Así, la serie traza el conocimiento transmitido a través de generaciones de bailarines.

Durante casi tres años, las investigadoras Harmony Bench y Kate Elswit desarrollaron conjuntos de datos que sustentan estos modelos a partir de más de treinta mil documentos ubicados en archivos de todo Estados Unidos. Los materiales abarcan desde programas e itinerarios de giras hasta los diarios de artistas y otros materiales personales, así como datos compilados previamente por la AAADT. Al extraer movimiento de registros estáticos, el proceso intencional de la curaduría y la visualización de datos sirve para construir un nuevo marco para el desarrollo de la imaginación histórica. De este modo, cada danzante, cada foro y cada coreografía salen a la luz, revelando cómo las historias de la danza son colectivas e interdependientes.

Black Women

Throughout Alvin Ailey's life, Black women were a constant presence and source of inspiration, whether they were fellow dancers and collaborators, such as Maya Angelou, Carmen de Lavallade, Katherine Dunham, Judith Jamison, Pearl Primus, and Sylvia Waters, or admired performers listed in his notebooks and letters, such as Marian Anderson, Billie Holiday, Leontyne Price, and Bessie Smith.

Chiefly among them was his mother, Lula Cooper, who raised him on her own and whose love and perseverance he honored through his 1971 dance *Cry*, a birthday gift to her. Ailey described *Cry* as a “tribute to the tenacity and the strength and the beauty . . . and the power of Black womanhood.” The solo—first premiered by Jamison—paid homage to the labors, hopes, and challenges of Black women. It would become an emblem and heirloom for dancers in the company, with each new performer bringing a new sensibility and dimension to the dance. With dances like *Cry*, *Quintet* (1968), *Mary Lou's Mass* (1971), and *The Mooche* (1975), Ailey sought to render Black women—as dancers, icons, and emblems of beauty and determination—as individual and multifaceted, often by way of troubling, reclaiming, or rectifying the stereotypes and caricatures that sought, or functioned, to limit them.

Mujeres negras

A lo largo de la vida de Alvin Ailey, las mujeres negras fueron una presencia y fuente de inspiración constante, ya fueran sus colegas bailarinas y colaboradoras, como Maya Angelou, Carmen de Lavallade, Katherine Dunham, Judith Jamison, Pearl Primus y Sylvia Waters, o artistas a quienes admiraba y menciona en sus cuadernos y cartas, como Marian Anderson, Billie Holiday, Leontyne Price y Bessie Smith.

Entre ellas destacaba su madre, Lula Cooper, quien lo crió sola y cuyo amor y perseverancia honró con su danza *Llanto* de 1971, un regalo de cumpleaños para ella. Ailey describió *Llanto* como un “tributo a la tenacidad, la fuerza, la belleza . . . y el poder de la feminidad negra”. Este solo, interpretado por primera vez por Jamison, rendía homenaje a las labores, esperanzas y dificultades de las mujeres negras. Se convertiría en un emblema y un legado para las bailarinas de la compañía, y cada intérprete aportaría una nueva sensibilidad y dimensión a la danza. Con danzas como *Llanto*, *Quinteto* (1968), *La misa de Mary Lou* (1971) y *The Mooche* (1975), Ailey buscó presentar a las mujeres negras (las bailarinas, íconos y emblemas de belleza y determinación) como independientes y polifacéticas, con frecuencia cuestionando, reclamando o rectificando los estereotipos y las caricaturas que pretendían, o servían para, limitarlas.

Black Spirituality

Reflecting upon the importance of the divine in his choreography, Alvin Ailey remarked, “My roots are also in the Gospel church, the Gospel churches of the South where I grew up. Holy blues, paeans to joy, anthems to the human spirit.” Most notably in his iconic *Revelations* (1960), Ailey drew upon his childhood experiences of Sunday services, spirituals, and baptism in rural Texas. Black churches, like the ones Ailey and his mother attended, have been foundational to Black social, political, and educational life in the United States.

Ailey’s interest in the ecstatic aspects of spiritual experience also went beyond the Black church of the American South. Like anthropologist and choreographer Katherine Dunham, who was a practitioner of Haitian vodou, he found special resonance in Brazilian candomblé, an African diasporic religion that combines spiritual influences from West Africa—including the Fon, Yoruba, and Bantu—with Roman Catholicism. The particular songs, devotional rituals, ways of moving, and distinct garb associated with candomblé and vodou exemplified endurance, imagination, and sociality in contrast to extreme subjugation.

Throughout his life, Ailey was inspired by the breadth and diversity of Black spiritual practices. If faith was a bedrock of belief in either freedom or salvation, fervor—or soulfulness—would be one proof of its existence. Ailey sought to re-create an outpouring of feeling, a sense of theatricality, and emphatic storytelling by informing the content of several dances he choreographed for his company, like *Revelations* (1960), *Hermit Songs* (1961), *Mary Lou’s Mass* (1971), and *Hidden Rites* (1973), and his engagements with theater and opera, such as Leonard Bernstein’s *Mass* (1971) and *Four Saints in Three Acts* (1973).

Espiritualidad negra

Al reflexionar sobre la importancia de lo divino en su coreografía, Alvin Ailey dijo: “Mis raíces también están en la iglesia evangélica, las iglesias de góspel del sur, donde crecí. *Holy blues*, cantos a la alegría, himnos al espíritu humano”. En particular, para su icónica *Revelaciones* (1960), Ailey se basó en las experiencias de su infancia en las misas dominicales, en los *spirituals* y los bautizos en zonas rurales de Texas. Las iglesias negras, como las que frecuentaban Ailey y su madre, han sido fundamentales para el desarrollo de la vida social, política y educativa de las poblaciones afrodescendientes en Estados Unidos.

El interés de Ailey por los aspectos extáticos de la experiencia espiritual iba más allá de la Iglesia negra del sur de Estados Unidos. Al igual que la antropóloga y coreógrafa Katherine Dunham, que practicaba vudú haitiano, Ailey encontró una afinidad especial con el candomblé brasileño, una religión de la diáspora africana que mezcla influencias espirituales de África occidental (incluidos los fon, yoruba y bantúes) con el catolicismo romano. Las canciones, los rituales devocionales, las formas de moverse y la vestimenta distintiva asociados con el candomblé y el vudú, ilustraban la resistencia, la imaginación y la socialización en contraste con la sumisión extrema.

A lo largo de su vida, Ailey se inspiró en la abundancia y la diversidad de las prácticas espirituales negras. Si la fe era la base de la creencia en la libertad o la salvación, el fervor (o la devoción) debería ser una prueba de su existencia. Ailey buscó recrear un flujo de sentimientos, un sentido de teatralidad y narración enfática informando el contenido de numerosas danzas que coreografió para su compañía, como *Revelaciones* (1960), *Canciones ermitañas* (1961), *La misa de Mary Lou* (1971) y *Ritos ocultos* (1973), y su trabajo en el teatro y la ópera, como *La misa de Leonard Bernstein* (1971) y *Cuatro santos en tres actos* (1973).

Black Music

For Alvin Ailey, dance and music were art forms of and for the people, originating and enduring in homes, the streets, and other everyday spaces. Rather than see dance as merely a response to music, he saw that both allowed an artist to express the spectrum of their feelings and experiences—a pillar of Ailey’s creative philosophy.

The foundations of Ailey’s dances often stemmed from the rich history of Black musical traditions, from the stirring harmonies of gospel and spirituals, to the existential tenor of blues and soul, and to the improvisations and discordant rhythms of jazz. In one notebook he wrote: “One must discover what the music is about and visualize it if possible.” Dance was his way of meeting this dual imperative: to embody music’s energy and to enhance its possibilities of meaning through movement. Beyond setting his dances to specific songs, Ailey often relied on their melodies and percussive beats to dictate his initial choreographic steps and patterns. He also frequently turned to the lives of singers and musicians as his subjects, including Duke Ellington, Donny Hathaway, Hugh Masekela, Jay McShann, Charlie Parker, Nina Simone, and Bessie Smith, among others.

Música de raíces negras

Para Alvin Ailey, la danza y la música eran formas artísticas de y para la gente, que se originan y perduran en los hogares, las calles y otros espacios cotidianos. En lugar de ver la danza como una mera respuesta a la música, consideraba que ambas permitían a un artista expresar el espectro de sus sentimientos y experiencias; un pilar de la filosofía creativa de Ailey.

Los fundamentos de los bailes de Ailey con frecuencia provenían de la rica historia de las tradiciones de la música afroamericana, desde las inspiradoras armonías del góspel y los *spirituals*, al tenor existencial del *blues* y el *soul*, y a las improvisaciones y ritmos discordantes del jazz. En un cuaderno escribió: “Uno tiene que descubrir de qué se trata la música y visualizarla en la medida de lo posible”. La danza fue su manera de alcanzar este doble imperativo: encarnar el mensaje, la energía de la música y realzar sus posibilidades de significado a través del movimiento. Más allá de adaptar sus danzas a canciones específicas, con frecuencia Ailey se apoyaba en sus melodías y compás de percusión para definir sus pasos y pautas coreográficas iniciales. Con frecuencia también recurrió a la vida de cantantes y músicos como Duke Ellington, Donny Hathaway, Hugh Masekela, Jay McShann, Charlie Parker, Nina Simone y Bessie Smith, entre otros.

Black Migration

Water is a recurring and important motif in Alvin Ailey's choreography and writings. References to oceans and rivers denote on one hand the Middle Passage of enslavement—the violent extraction of Black people from West African countries to the Americas—and on the other the possibility of salvation through ablutions, the custom of washing one's body or parts of it.

Moving from Texas to Los Angeles in the early 1940s, Ailey and his mother, Lula Cooper, were among the six million Black people who traveled from the rural American South to urban areas across the northern and western United States during the Great Migration. Migrants sought to escape the racial violence and economic precarity of Jim Crow apartheid policies, although rampant segregation and inequity persisted in the North.

Despite these forces, Black life and culture flourished in urban cultural hubs, and it was in Los Angeles where Ailey had his first encounters with live dance and entertainment, seeing the Ballet Russe de Monte Carlo, Jack Cole, and Duke Ellington, and becoming enamored with the dynamic rhythms and representation of Black dancers in Katherine Dunham's *Tropical Revue* (1943). Through his high school friend turned collaborator, Carmen de Lavallade, Ailey became involved with Lester Horton, who became his mentor, as an artist and gay man, and whose racially integrated, unorthodox modern dance company deeply informed Ailey's choreographic sensibility. In 1954 Ailey moved to New York, another epicenter of Black creativity, to begin rehearsals for the Broadway musical *House of Flowers* (1954).

Migración negra

El agua es un motivo recurrente e importante en la coreografía y los escritos de Alvin Ailey. Las referencias a océanos y ríos denotan por una parte la trata trasatlántica de la esclavitud, la extracción violenta de personas negras de países de África occidental hacia América, y por otra parte la posibilidad de salvación a través de abluciones, la costumbre del lavado del cuerpo propio o partes del mismo.

Al mudarse de Texas a Los Ángeles a principios de la década de 1940, Ailey y su madre, Lula Cooper, estaban entre los seis millones de afroamericanos que se trasladaron del sur rural de Estados Unidos a las zonas urbanas en el norte y el oeste del país durante la Gran Migración. Los emigrantes buscaban escapar de la violencia racial y la precariedad económica de las políticas de *apartheid* de las leyes de Jim Crow, a pesar de que en el norte persistía una rampante segregación y desigualdad.

A pesar de estas fuerzas, la vida y la cultura afrodescendiente florecieron en burbujas culturales urbanas. Fue en Los Ángeles donde Ailey tuvo sus primeros encuentros con la danza y el entretenimiento en vivo, viendo al Ballet Russe de Monte Carlo, a Jack Cole y a Duke Ellington, enamorándose de los ritmos dinámicos y representaciones de los bailarines negros en el *Tropical Revue* (1943) de Katherine Dunham. A través de su amiga de escuela convertida en colaboradora, Carmen de Lavallade, Ailey se relacionó con Lester Horton, quien fue su mentor tanto como artista y hombre gay. Su compañía de danza moderna, racialmente integrada y poco ortodoxa, influyó profundamente en la sensibilidad coreográfica de Ailey. En 1954 Ailey se mudó a Nueva York, otro epicentro de la creatividad negra, para comenzar a ensayar para el musical de Broadway *House of Flowers* (1954).

Black Liberation

Alvin Ailey envisioned his dances as an embodiment of the fortitude of Black art and culture when he proclaimed: “Look how beautiful we are, look how wonderful we are as Black people. Look what’s happened to us in all these years despite our problems, despite our being brought here as slaves, look what has grown in us.” As a gay Black man, Ailey’s presence in the dance field and his choreography tested the very notion of freedom. The question of who could be free in times of lynchings, apartheid, homophobia, and the height of the AIDS crisis was paramount during his lifetime, as were the corresponding acts of collective resilience, including the civil rights and Black power movements and gay liberation advances.

Ailey’s dances channeled that momentum in a range of ways. His writings demonstrate a deep exploration of queerness in the texts he read, in the sources for his dances, and in his personal reflections. He sought to make Black dance, in his words, “universal” by having a multiracial dance company beginning in 1962. He espoused the model of a “total dancer,” trained to be well-versed in various techniques from jazz to ballet to modern, as a means of transcending disciplinary limits. He also insisted upon creative experimentation, never confining himself to one narrative, style, or aesthetic—from his abstract plotless dances to his politically informed works *Masekela Langage* (1969) and *Survivors* (1986). He established a dance school in 1969 and used his company as a vehicle to support the advancement of Black choreographers, providing resources for the creation and presentation of new dances. Ailey maintained an equal presence at public schools, community centers, and historically Black colleges and universities as he did on performing arts stages and in international venues.

Liberación negra

Alvin Ailey imaginaba sus danzas como una encarnación de la fortaleza del arte y la cultura afrodescendiente cuando proclamó: “Miren lo hermosos que somos, miren lo maravillosos que somos como personas negras. Miren lo que nos ha sucedido durante todos estos años a pesar de todos los problemas, a pesar de haber sido traídos aquí como esclavos, miren lo que ha crecido en nosotros”. Como hombre negro gay, la presencia de Ailey en el campo de la danza y sus coreografías pusieron a prueba la noción misma de libertad. La cuestión de quién podía ser libre en tiempos de linchamientos, *apartheid*, homofobia y la cúspide de la crisis del SIDA fue fundamental durante su vida, al igual que los correspondientes actos de resistencia colectiva, incluyendo los movimientos de los derechos civiles y del Black power [Poder negro] y los avances en la liberación gay.

Las danzas de Ailey canalizaron ese impulso de varias formas. Sus escritos demuestran una profunda exploración de lo queer en los textos que leía, en las fuentes de sus danzas y en sus reflexiones personales. Ailey buscaba hacer que la danza afroamericana fuera, en sus palabras, “universal” al crear una compañía de danza multirracial a comienzos de 1962. Adoptó el modelo del “bailarín total”, entrenado para dominar distintas técnicas, desde el jazz al ballet y la danza moderna, como una manera de trascender los límites disciplinarios. También insistió en la experimentación creativa, sin confinarse nunca a una sola narrativa, estilo o estética, desde sus danzas abstractas “sin trama” hasta sus obras influenciadas políticamente como *Lenguaje Masekela* (1969) y *Sobrevivientes* (1968). Fundó una escuela de danza en 1969 y utilizó su compañía como un vehículo para apoyar la promoción de coreógrafos afroamericanos, aportando recursos para la creación y presentación de nuevas danzas. Ailey mantuvo la misma presencia en escuelas públicas, centros comunitarios, y en universidades y colegios con legados afroamericanos que en escenarios de artes performativas y eventos internacionales.

Ailey's Collaborators

Alvin Ailey saw collaboration as a key to creative potential. He once remarked: “I love the idea of people coming and working together . . . start with an empty space, and a body or two, and we say, ‘Carve this space.’” This understanding guided his way of working, namely through the repertory model that he pioneered. Ailey was the first modern dance choreographer whose company did not perform his works exclusively. Aspiring to create a “living repository [of] classics and curiosities,” he actively brought in existing and newly commissioned works by other choreographers alongside his own dances. This platform proved to be a lifeline for Black dancers and choreographers, inspired in large part by Ailey’s own experiences as an emerging Black artist in New York, where he and his fellow Black dancers were met with segregation and scant opportunities.

Ailey’s collaborations did not only fall within dance’s purview. He was actively involved with writers, musicians, and artists, including Maya Angelou, Romare Bearden, Duke Ellington, Geoffrey Holder, and Langston Hughes, among others, whose ideas echoed and amplified Ailey’s own interests. Ailey enlisted them to dance and choreograph, as well as to create set designs, musical scores, and costumes. Various art spaces and nightlife scenes were equally fruitful sites of exchange, from the Nuyorican Poets Café on the Lower East Side, which Ailey frequented, to the famed club Studio 54, where Ailey II dancers performed for its opening night.

Ailey y sus colaboradores

Alvin Ailey veía la colaboración como clave para el potencial creativo. Una vez comentó: “Me encanta la idea de que venga gente y trabajemos juntos . . . comenzar con un espacio vacío y uno o dos cuerpos, y decir ‘construyamos este espacio’”. Esta idea guió su manera de trabajar, especialmente a través del modelo de repertorio que exploró. Ailey fue el primer coreógrafo de danza moderna cuya compañía no representó exclusivamente sus obras. Aspirando a crear un “repositorio vivo (de) clásicos y curiosidades”, incorporó activamente obras comisionadas existentes y nuevas de otros coreógrafos junto a sus propias danzas. Esta plataforma se convirtió en una oportunidad para bailarines y coreógrafos afroamericanos, inspirados en gran parte por la propia experiencia de Ailey como artista afroamericano emergente en Nueva York, donde él y sus compañeros bailarines negros fueron recibidos con segregación y escasas oportunidades.

Las colaboraciones de Ailey no sólo se limitaban al ámbito de la danza. Se involucró activamente con escritores, músicos y artistas como Maya Angelou, Romare Bearden, Carmen de Lavallade, Duke Ellington, Geoffrey Holder y Langston Hughes, entre otros, cuyas ideas reflejaban y amplificaban sus propios intereses. Ailey los reclutó para bailar y coreografiar, así como para crear diseños de escenografía, partituras musicales y vestuario. Varios espacios de arte y vida nocturna también constituyeron lugares de intercambios fructíferos, desde el Nuyorican Poets Café en el Lower East Side, el cual Ailey frecuentaba, hasta el famoso club Studio 54, donde los bailarines de Ailey II actuaron en la noche de inauguración.

Ailey's Influences

Assembled here are selections of ephemera and moving images from a sweeping range of sources across dance, theater, music, and literature from which Alvin Ailey drew inspiration. Luminaries of modern dance such as Carmen de Lavallade, Katherine Dunham, Martha Graham, Geoffrey Holder, Lester Horton, Pearl Primus, and Ted Shawn served as his mentors, collaborators, and examples. The dazzling scenes of Broadway, Hollywood, and theater—especially his acting teacher Stella Adler and the choreography of Jack Cole—informed his distinct sense of theatricality and the glint of entertainment in his dances. Additionally, an eclectic combination of literature, poetry, and music, from James Baldwin, Langston Hughes, and Albert Murray, to Hart Crane, Carson McCullers, Henry Miller, and Tennessee Williams, to Alice Coltrane, Duke Ellington, Donny Hathaway, and Laura Nyro, offered him a creative continuum to absorb and build upon.

Due to the fragile and light-sensitive nature of the original archival materials, the selections by the windows are represented by photographic reproductions.

Las influencias de Ailey

Aquí se muestra una selección de memorabilia e imágenes en movimiento provenientes de una amplia gama de fuentes de danza, teatro, música y literatura en las que Alvin Ailey se inspiró. Figuras destacadas de la danza moderna como Carmen de Lavallade, Katherine Dunham, Martha Graham, Geoffrey Holder, Lester Horton, Pearl Primus, y Ted Shawn fueron sus mentores, colaboradores y referentes. Las deslumbrantes escenografías de Broadway, Hollywood y el teatro, especialmente su profesora de actuación Stella Adler y la coreografía de Jack Cole, dieron forma a su distintivo sentido de teatralidad y a la chispa de entretenimiento en sus danzas. Adicionalmente, una combinación ecléctica de literatura, poesía y música, desde James Baldwin, Langston Hughes y Albert Murray, a Hart Crane, Carson McCullers, Henry Miller y Tennessee Williams, hasta Alice Coltrane, Duke Ellington, Donny Hathaway y Laura Nyro, le ofrecieron una continuidad creativa que absorbió y sobre la cual construyó su obra.

Debido a la naturaleza frágil y sensible a la luz de los materiales de archivo originales, las selecciones de las vitrinas se representan mediante reproducciones fotográficas.

After Ailey

Alvin Ailey died of AIDS-related complications on December 1, 1989, leaving the Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) under the leadership of Judith Jamison, who began dancing with the company in 1965. Robert Battle was appointed artistic director in 2011, serving until 2023, only the third in AAADT's history.

Ailey said of his company: "This is not about Alvin Ailey. It's about the future, about people going on, it's about making a place . . . [that] could go on. That's the high point, when that happens." *Edges of Ailey* acts as a vantage point to reflect on this aspiration over thirty-five years later. This section honors the countless ways that Ailey—as idea, impetus, and inspiration—lives on through the flourishing dance company, school, and foundation that bear his name. The surrounding posters, programs, and ephemera offer insights into the company's rich history and extensive reach. The three visualizations by researchers Harmony Bench and Kate Elswit, displayed in this gallery, map a different overarching view onto the company, relying on data-driven approaches to surface new perspectives about its longstanding members, dance programming, and international touring.

Due to the fragile and light-sensitive nature of the original archival materials, the selections by the windows are represented by photographic reproductions.

Después de Ailey

Alvin Ailey murió de complicaciones relacionadas con el SIDA el primero de diciembre de 1989, dejando la Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) bajo el liderazgo de Judith Jamison, quien comenzó a bailar con la compañía en 1965. Robert Battle fue nombrado director artístico en 2011, cargo que ocuparía hasta 2023, el tercero en la historia de la AAADT.

Ailey afirmó sobre su compañía: “No se trata de Alvin Ailey. Se trata del futuro, de gente que persiste, se trata de crear un lugar . . . (que) pueda continuar. Ese es el punto culminante, cuando eso sucede”. *Fronteras de Ailey* actúa como un punto de observación desde el cual reflexionar sobre esta aspiración más de treinta y cinco años después. Esta sección rinde homenaje a las innumerables maneras en las que Ailey, como idea, ímpetu e inspiración, vive a través de la floreciente compañía de danza, escuela y fundación que llevan su nombre. Los afiches, programas y memorabilia a su alrededor ofrecen una mirada hacia la rica historia y el extenso alcance de la compañía. Las tres visualizaciones realizadas por las investigadoras Harmony Bench y Kate Elswit, las cuales se muestran en esta sala, trazan una visión general distinta sobre la compañía, basándose en enfoques sustentados en datos para presentar nuevas perspectivas sobre sus bailarines, programación y giras internacionales.

Debido a la naturaleza frágil y sensible a la luz de los materiales de archivo originales, las selecciones de las vitrinas se representan mediante reproducciones fotográficas.

Edges of Ailey

Throughout the presentation of *Edges of Ailey*, a robust performance program in the third-floor Susan and John Hess Family Theater unfolds alongside the multimedia exhibition on view here—both inspired, motivated, and organized by Alvin Ailey’s belief in building a platform for Black modern dancers and choreographers. The repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) is an embodied archive, doubling as a vital, ongoing repository for canonical dances, revivals, and new commissions alike. This series of performances operates in the same vein, bringing together for the first time the AAADT with eleven leading choreographers. For their plurality of styles and approaches, these choreographers have been commissioned to create new or restage existing works inspired by Ailey’s life, influences, and themes.

There will be weeklong residencies at the Whitney each month to showcase the Ailey company’s breadth of offerings, from performances of classic and contemporary works by the AAADT and Ailey II; to workshops offered by the Ailey School, a key training ground for dance since 1969; and its educational initiatives like the Extension program, which offers classes to the public for all ages.

The performance program was chosen by the Dance Advisory Committee, comprised of Ailey artistic leadership and Adrienne Edwards, curator of *Edges of Ailey*. Taken as a whole, this program attests to Ailey’s profound presence—whether as influence, imprint, or shadow—in contemporary dance.

Featuring

A.I.M by Kyle Abraham
Ronald K. Brown/EVIDENCE
Trajal Harrell
Bill T. Jones
Ralph Lemon and Kevin Beasley
Sarah Michelson
Okwui Okpokwasili and Peter Born
Will Rawls
Matthew Rushing
Yusha-Marie Sorzano
Jawole Willa Jo Zollar



For the full schedule and ticketing information, please visit whitney.org/AileyPerformance.

Fronteras de Ailey

Durante la presentación de *Fronteras de Ailey*, se desarrollará un sólido programa de performance en el Susan y John Hess Family Theater, simultáneamente a la exposición multimedia en el quinto piso, ambos motivados, inspirados y organizados, siguiendo la convicción de Alvin Ailey de crear una plataforma para coreógrafos y artistas negros de danza moderna. El repertorio de la Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) es un archivo vivo, que funciona también como un repositorio vital y continuo de danzas canónicas, resurgimientos y nuevas comisiones. Esta serie de performances funciona de la misma manera, reuniendo por primera vez a la AAADT junto a once importantes coreógrafos. Debido a su pluralidad de estilos y enfoques, estos coreógrafos han sido comisionados a crear obras nuevas o rehacer puestas en escena de obras existentes inspiradas en la vida, las influencias y los temas de Ailey.

Habrán residencias de una semana al mes en el Whitney para mostrar la amplitud del repertorio de la compañía, desde presentaciones de obras clásicas y contemporáneas de la AAADT y Ailey II; hasta talleres ofrecidos por la Ailey School, un centro de formación clave para la danza desde 1969, y sus iniciativas educativas como el programa de Extensión, que ofrece clases al público para todas las edades.

El programa de performance fue seleccionado por el Comité Asesor de Danza, compuesto por la dirección artística de Ailey y de Adrienne Edwards, curadora de *Fronteras de Ailey*. En conjunto, el programa es un testamento de la profunda presencia de Ailey en la danza contemporánea, ya sea como influencia, huella o sombra.

Presentando

A.I.M por Kyle Abraham
Ronald K. Brown/EVIDENCE
Trajal Harrell
Bill T. Jones
Ralph Lemon y Kevin Beasley
Sarah Michelson
Okwui Okpokwasili y Peter Born
Will Rawls
Matthew Rushing
Yusha-Marie Sorzano
Jawole Willa Jo Zollar



Para consultar el programa completo e información sobre boletos, visita whitney.org/AileyPerformance.

Edges of Ailey

Throughout the presentation of *Edges of Ailey*, a robust performance program in the Susan and John Hess Family Theater unfolds alongside the multimedia exhibition on the fifth floor—both inspired, motivated, and organized by Alvin Ailey’s belief in building a platform for Black modern dancers and choreographers. The repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) is an embodied archive, doubling as a vital, ongoing repository for revivals, canonical dances, and new commissions alike. This series of performances operates in the same vein, bringing together for the first time the AAADT with eleven leading choreographers. For their plurality of styles and approaches, these choreographers have been commissioned to create new or restage existing works inspired by Ailey’s life, influences, and themes.

The performance program was chosen by the Dance Advisory Committee, comprised of Ailey artistic leadership and Adrienne Edwards, curator of *Edges of Ailey*. Taken as a whole, this program attests to Ailey’s profound presence—whether as influence, imprint, or shadow—in contemporary dance.



For the full schedule and ticketing information, please visit whitney.org/AileyPerformance.

Featuring

A.I.M by Kyle Abraham

Ronald K. Brown/EVIDENCE

Trajal Harrell

Bill T. Jones

Ralph Lemon and Kevin Beasley

Sarah Michelson

Okwui Okpokwasili and Peter Born

Will Rawls

Matthew Rushing

Yusha-Marie Sorzano

Jawole Willa Jo Zollar

Fronteras de Ailey

Durante la presentación de *Fronteras de Ailey*, se desarrollará un sólido programa de performance en el Susan y John Hess Family Theater, simultáneamente a la exposición multimedia del quinto piso, ambos motivados, inspirados y organizados, siguiendo la convicción de Alvin Ailey de crear una plataforma para coreógrafos y artistas negros de danza moderna. El repertorio de la Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) es un archivo vivo, que funciona también como un repositorio vital y continuo de resurgimientos, danzas canónicas y nuevas comisiones. Esta serie de performances funciona de la misma manera, reuniendo por primera vez a la AAADT junto a once importantes coreógrafos. Debido a su pluralidad de estilos y enfoques, estos coreógrafos han sido comisionados para crear obras nuevas o rehacer puestas en escena de piezas existentes inspiradas en la vida, las influencias y los temas de Ailey.

El programa de performance fue seleccionado por el Comité Asesor de Danza, compuesto por la dirección artística de Ailey y Adrienne Edwards, curadora de *Fronteras de Ailey*. En conjunto, el programa es un testamento de la profunda presencia de Ailey en la danza contemporánea, ya sea como influencia, huella o sombra.

Presentando

A.I.M por Kyle Abraham

Ronald K. Brown/EVIDENCE

Trajal Harrell

Bill T. Jones

Ralph Lemon y Kevin Beasley

Sarah Michelson

Okwui Okpokwasili y Peter Born

Will Rawls

Matthew Rushing

Yusha-Marie Sorzano

Jawole Willa Jo Zollar



Para consultar el programa completo e información sobre boletos, visita whitney.org/AileyPerformance.