

## Salman Toor

b. 1983; Lahore, Pakistan

*Man with Face Creams and Phone Plug*, 2019

Oil on canvas

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2020.121

In *Man with Face Creams and Phone Plug*, a young South Asian man with downward-cast eyes stands with his belongings—electronics and toiletries that could be found in a suitcase—unceremoniously laid out on the table in front of him. This work is part of Salman Toor’s immigration series, which depicts scenes of Brown men throughout different chapters of the immigrant experience.

Toor describes the setting of this painting.

 614 VD))) 614

## Salman Toor

n. 1983; Lahore, Pakistán

*Hombre con cremas faciales y cargador de teléfono*, 2019

Óleo sobre lienzo

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2020.121

En *Hombre con cremas faciales y cargador de teléfono*, un joven del sur de Asia, con los ojos mirando hacia abajo, está de pie con sus pertenencias (artículos electrónicos y de aseo personal que se pueden encontrar en una maleta) esparcidas sobre la mesa frente a él. Esta obra forma parte de la serie sobre inmigración de Salman Toor, que muestra escenas de hombres de piel morena a lo largo de diferentes etapas de la experiencia de la inmigración.

Toor describe el ambiente de este cuadro.

 614 DV))) 614

## Guadalupe Maravilla

b. 1976; San Salvador, El Salvador

*Requiem for my border crossing and my undocumented father's #6, 2016–18*

Inkjet print with graphite pencil and ink

Purchase with funds from Shelley Sonenberg 2019.13

Guadalupe Maravilla's drawings take their inspiration from maps in a sixteenth-century Nahuatl manuscript about the Toltec and Chichimec peoples of a region now part of Mexico, Guatemala, and El Salvador. Reproducing some of the book's pictographic symbols alongside lines suggestive of immigration routes, Maravilla alludes to his own childhood path from El Salvador to the United States. He drew the lines in collaboration with undocumented immigrants in this country by playing *Tripa Chuca*, a popular Salvadoran game in which two players take turns drawing lines that do not intersect. By using a book dating from the Spanish Conquest as a starting point and adding his and fellow Salvadorean's migratory experience, Maravilla pointedly elevates contemporary accounts of Central American immigration to the status of an epic narrative worth recording.

Maravilla discusses the journey revealed in this drawing.

 605

## Guadalupe Maravilla

n. 1976; San Salvador, El Salvador

*Réquiem para mi cruce de frontera y el de mi padre indocumentado #6, 2016–18*

Impresión inkjet con lápiz de grafito y tinta

Adquisición con fondos de Shelley Sonenberg 2019.13

Los dibujos de Guadalupe Maravilla se inspiran en mapas del siglo XVI publicados en un manuscrito originalmente escrito en náhuatl sobre los pueblos toltecas y chichimecas de la región que ahora forman parte de México, Guatemala y El Salvador. Al reproducir algunos de los símbolos pictográficos del libro junto con líneas que sugieren rutas de inmigración, Maravilla alude a su propio trayecto durante su infancia desde El Salvador hasta los Estados Unidos. Las líneas del dibujo fueron creadas en colaboración con inmigrantes indocumentados mientras jugaban *Tripa Chuca*, un juego popular salvadoreño en el que dos jugadores se turnan para dibujar líneas que no se cruzan. Al utilizar como punto de partida un libro que data del periodo de la conquista española, sumado a su propia experiencia migratoria y la de sus compatriotas salvadoreños, Maravilla engrandece los relatos contemporáneos de la inmigración centroamericana, convirtiéndolos en una narrativa épica digna de ser registrada.

Maravilla habla del viaje que revela este dibujo.

 605

In center of gallery:

**Amalia Mesa-Bains**

b. 1943; Santa Clara, CA

*Cihuateotl with Mirror in Private Landscapes and Public Territories, 1997*

Painted and mirrored armoire, found objects, dried flowers, faux topiaries, family photographs, miniature jeweled trees, and painted wooden hedges

Josephine N. Hopper Bequest, by exchange

In repose and covered in moss, the central feminine body in this work is Cihuateotl, an Aztec spirit representing those who have died in childbirth. Associated with the mythological place called Cihuatlampla or “place of women,” the deity straddles the worlds of life and death. Here, she stares at a giant hand mirror decorated in shells that returns her gaze with the image of the Virgin of Montserrat, a Black Madonna popular throughout the Americas. A warrior, Cihuateotl is also associated with a number of feminine archetypes, including the reclining Venus from Western art history. The work is ultimately meant to act as a bridge for women from the earthly terrain to their spiritual guides.

This work is the third of four chapters in Amalia Mesa-Bains’s “Venus Envy” series—a body of work that traces a Catholic woman’s life stages from the rite of passage known as the first Communion to the wisdom achieved in late adulthood.

VD))) 602

En el centro de la galería:

**Amalia Mesa-Bains**

n. 1943; Santa Clara, CA

*Cihuateotl con espejo en paisajes privados y territorios públicos, 1997*

Armario pintado con espejos, objetos encontrados, flores secas, topiarios falsos, fotografías familiares, árboles enjoados en miniatura y cercas de madera pintadas

Legado de Josephine N. Hopper, por intercambio

La figura femenina central en esta obra, en reposo y cubierta de musgo, es Cihuateotl, un espíritu azteca que representa a las mujeres que han muerto durante el parto. Vinculada a un lugar mitológico llamado Cihuatlampla o “lugar de las mujeres”, esta deidad abarca los mundos de la vida y la muerte. Aquí la encontramos mirándose en un espejo de mano gigante decorado con caracoles, que le devuelve la mirada con la imagen de la Virgen de Montserrat, una virgen negra muy popular en América. La guerrera Cihuateotl es asociada con otros arquetipos femeninos, incluyendo a la Venus reclinada de la historia del arte occidental. En última instancia, la obra actúa como un puente para las mujeres desde el plano terrenal hasta sus guías espirituales.

Esta obra es el tercero de cuatro capítulos de la serie “La envidia de Venus” de Amalia Mesa-Bains, un conjunto de obras que sigue las etapas de la vida de una mujer católica, desde el rito de paso conocido como Primera Comunión hasta la sabiduría que se alcanza al final de la adultez.

DV))) 602

## James Luna

b. 1950; Orange, CA

d. 2018; New Orleans, LA

*The History of the Luiseño People*, 1993

Video, color, sound; 27 min.

Purchase with funds from the Film and Video Committee 2021.117

Despite the promise of its ambitious title, James Luna's semiautobiographical *The History of the Luiseño People* discloses only one side of one man's telephone conversations with his family and loved ones on a Christmas night. Luna makes phone calls and continuously downs beers—the latter a stereotype of Native people that the artist engages in many of his works—leaving viewers to infer what is being said on the other end of the line. As in many of his performances and installations, Luna intentionally creates moments of discomfort that challenge viewers to face their assumptions and attitudes toward Indigenous people. Luna has said about this video: “In the work, there is a thin line between what is fictional and what is non-fiction, and what is real emotion and what is art. . . . There is a cultural element where I let, or seem to let, people in on American Indian cultures. There are also elements in the work about American culture that everyone can identify with, and that makes for an understanding that we are all more alike than different.”

AD))) 606

## James Luna

n. 1950; Orange, CA

f. 2018; Nueva Orleans, LA

*Historia del pueblo Luiseño*, 1993

Video, color, sonido; 27 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine y Video 2021.117

A pesar de lo ambicioso del título, la pieza semiautobiográfica de James Luna, *Historia del pueblo Luiseño*, revela solamente un lado de las conversaciones telefónicas de un hombre con su familia y seres queridos una noche de Navidad. Luna realiza llamadas telefónicas mientras toma cervezas continuamente (esto último es un estereotipo sobre los pueblos nativos que el artista representa en muchas de sus obras), invitando a los espectadores a inferir qué se dice del otro lado de la línea. Al igual que en muchos de sus performances e instalaciones, Luna intencionalmente crea momentos incómodos, retando a los espectadores a enfrentar sus prejuicios y actitudes hacia las personas indígenas. Luna ha comentado sobre el video: “En la obra, hay una línea fina entre lo real y la ficción, entre la emoción verdadera y el arte. . . Hay un elemento cultural en el que dejo entrar a la gente (o parece que la dejo entrar) en las culturas de los indios americanos. También hay elementos en la obra sobre la cultura estadounidense con los que todos se pueden identificar y eso permite comprender que todos somos más parecidos que diferentes”.

DA))) 606

## Troy Michie

b. 1985; El Paso, TX

*Yo Soy Un Puente Tendido/This Is My Home*, 2019

Cut paper, tape, canvas, papier-mâché, towel, cut clothing, ink, graphite pencil, wax crayon, and acrylic on woven magazine pages

Purchase with funds from Liz and Jonathan Goldman and Robert Lowinger 2021.8

Incorporating a wide range of materials—including found photographs, papier-mâché, and elements of clothing—Troy Michie’s works materialize the ways that historically marginalized communities are often alternately erased and fetishized, made invisible and hypervisible. *Yo Soy Un Puente Tendido/This Is My Home* includes photography from the pages of vintage pornographic magazines that exclusively featured men of color, collaged by the artist in ways that withhold intimate details. Similarly, by including zoot suit fragments alongside figures whose faces are blank, Michie implies that there is difficulty in preserving one’s visibility against a backdrop of cultural bias. The zoot suit is a flashy, roomy menswear style that was popular in African American communities throughout the 1930s and 1940s as well as in Pachuco lifestyle, the Mexican American youth subculture that originated around that same time in the artist’s hometown of El Paso, which sits along the US-Mexico border. With its layered history, the zoot suit is a reminder of the ways self-fashioning can both advertise and disguise aspects of race, class, and gender.

Learn which materials Michie used to make this work.

 601

## Troy Michie

n. 1985; El Paso, TX

*Yo Soy Un Puente Tendido/This Is My Home*, 2019

Papel cortado, cinta adhesiva, lienzo, papel maché, toalla, ropa cortada, tinta, lápiz de grafito, crayón de cera y acrílico sobre páginas de revistas tejidas

Adquisición con fondos de Liz y Jonathan Goldman y Robert Lowinger 2021.8

Al incorporar una amplia gama de materiales, incluyendo fotografías encontradas, papel maché y ropa, las obras de Troy Michie materializan las maneras en que las comunidades históricamente marginadas son a menudo borradas y fetichizadas, haciéndolas al mismo tiempo invisibles e hipervisibles. *Yo Soy Un Puente Tendido/This Is My Home* incluye collages de fotografías recortadas de páginas de revistas pornográficas viejas que mostraban exclusivamente a hombres negros, enfatizando detalles íntimos. De manera similar, al incluir fragmentos de trajes zoot junto a figuras cuyos rostros están en blanco, Michie da a entender que es difícil preservar la propia visibilidad en un contexto de prejuicios culturales. El traje zoot es un estilo de ropa masculina llamativo y amplio que fue popular en las comunidades afroamericanas durante las décadas de 1930 y 1940, así como en el estilo de vida Pachuco, la subcultura juvenil mexicano-estadounidense que se originó en esa misma época en El Paso, la ciudad natal del artista, localizada en la frontera México-Estados Unidos. Con sus capas de historia, el traje zoot es un recordatorio de las formas en que la moda personal puede resaltar o esconder aspectos de raza, clase y género.

Conoce los materiales que Michie utilizó para realizar esta obra.

 601

## Firelei Báez

b. 1981; Santiago de los Caballeros, Dominican Republic

*Untitled (Tabula Anemographica seu Pyxis Navtic)*, 2021  
Acrylic and oil on printed canvas

Purchase with funds from Chrissy Taylor and Lee Broughton 2022.104

In Firelei Báez's painting *Untitled (Tabula Anemographica seu Pyxis Navtic)*, a furry brown body with hooves for feet and eyes at knee-level erupts from the center of the composition decorated in an assortment of flowers, beaded headdresses, and cowrie shells. A trickster creature from Dominican folklore with roots in Taíno mythology, the *ciguapa* is superimposed atop a barely visible old cartographic document: one of the earliest and most significant wind rose charts (or anemographs) from the seventeenth century. Functional navigational tools at one point in history, charts like this one trafficked in stereotypes; each wind was personified using a head of a figure bearing the racial characteristics associated with the region or direction represented. The *ciguapa*, however, rejects these Western methods of pictorializing knowledge by asserting her larger-than-life body as the originator of a new mapping system for a fictional alternative universe.

Learn about the trickster figure in this work, the *ciguapa*.

▶ 629

## Firelei Báez

n. 1981; Santiago de los Caballeros, República Dominicana

*Sin título (Tabula Anemographica seu Pyxis Navtic)*, 2021  
Acrílico y óleo sobre lienzo impreso

Adquisición con fondos de Chrissy Taylor y Lee Broughton 2022.104

En la pintura *Sin título (Tabula Anemographica seu Pyxis Navtic)* de Firelei Báez, un cuerpo peludo de piel morena con pezuñas en lugar de pies y ojos en las rodillas emerge del centro de la composición decorado con una variedad de flores, tocados de cuentas y conchas de cauri. La *Ciguapa*, una figura picaresca del folclor dominicano con raíces en la mitología taína, aparece superpuesta sobre un documento cartográfico antiguo apenas visible: una de las primeras y más importantes gráficas de la rosa de los vientos (o anemógrafo) del siglo XVII. Estas gráficas, que fueron herramientas de navegación funcionales en un punto de la historia, estaban plagadas de estereotipos. Cada viento era personificado por la cabeza de una figura con las características raciales asociadas a la región o dirección que representaban. La *Ciguapa* al afirmar la inmensidad de su cuerpo como el creador de un nuevo sistema cartográfico para un universo alternativo ficticio, rechaza las maneras en que el mundo occidental ilustra el conocimiento.

Conoce a la figura picaresca de esta obra, la *Ciguapa*.

▶ 629

## Theo Triantafyllidis

b. 1988; Athens, Greece

### *BugSim (Pheromone Spa), 2023*

Live Simulation, color, sound; infinite duration

Purchase with funds from the Digital Art Committee 2023.131

In *Bugsim (Pheromone Spa)*, small insects and plants are preserved in a self-sustaining terrarium. Behind its moist glass surface, a busy colony of virtual ants marches as it is caught in a Sisyphean task of trying to build an ecosystem that is crumbling, while flora and fauna grow in every direction. Monitored by a mysterious creature peering in from the outside, the terrarium simulates natural cycles in this artificial environment—it is temperature controlled and supplied with a calibrated flow of nutrients, hormones, and moisture. Envisioning life long after the era known as the Anthropocene, when human activity has been the main agent of change in the environment, *Bugsim (Pheromone Spa)* invites audiences to contemplate a landscape where the struggle between resilience and demise continues even after humans' failure to protect the planet's ecosystem.

▶ 631 Kids VD))) 631

## Theo Triantafyllidis

n. 1988; Atenas, Grecia

### *Simulación de insectos (Spa de feromonas), 2023*

Simulación en vivo, color, sonido; duración infinita

Adquisición con fondos del Comité de Arte Digital 2023.131

En *Simulación de insectos (Spa de feromonas)*, insectos y plantas pequeñas son preservados en un terrario autosostenible. Detrás de su húmeda superficie de vidrio, una activa colonia de hormigas virtuales marcha mientras intenta construir, como cargando la piedra de Sísifo, un ecosistema que colapsa mientras la flora y la fauna crecen en todas direcciones. Supervisado por una criatura misteriosa que mira desde el exterior, el terrario simula los ciclos naturales en este entorno artificial; la temperatura es controlada y se le suministra un flujo calibrado de nutrientes, hormonas y humedad. Al visualizar la vida mucho después de la era conocida como el Antropoceno (en la que la actividad humana ha sido el principal agente de cambio en el medio ambiente), *Simulación de insectos (Spa de feromonas)* invita al público a contemplar un paisaje en donde la lucha entre la resiliencia y el deceso continúa aún después del fracaso humano por intentar proteger los ecosistemas del planeta.

▶ 631 Kids DV))) 631

**Piliāmo‘o (Mark Hamasaki and Kapulani Landgraf)**

Founded 1989; O‘ahu, HI

*Ka i‘a hao 10.7.90, 1990*

*Ho‘opālua ‘ia ka mana wai o Hālawa, 9.8.91, 1991*

*Ho‘opulu ke kuahiwi me ka mano wai, 5.13.90, 1990*

Selenium-toned gelatin silver print

Purchase with funds from the Katherine Schmidt Shubert Purchase Fund

These photographs are from a series of more than one thousand images produced by the artist collective Piliāmo‘o to document the destruction caused by the multiyear construction of the H-3 Interstate in O‘ahu, Hawai‘i. The H-3 Interstate project, which began in 1989 and was completed by 1997, was initiated by the US government to connect two military bases on the island and was met with significant protest from local communities due to its impact on the environment and sacred sites. To create these images, Piliāmo‘o would often photograph during the weekend, when the construction was not active, and its sites were less guarded. They are part of Piliāmo‘o’s larger Ē Luku Wale Ē project, which the artists view as an iterative artistic practice of archiving and community activism. Each photograph is intentionally titled only in the Hawaiian language, using distinctly Hawaiian symbolism, metaphor, and word play that resist translation. The artists chose not to translate the titles to acknowledge the language’s near eradication when the US government established English as the islands’ official language. In recent decades Hawaiian has thrived due to grassroots efforts to preserve and promote it.

**Piliāmo‘o (Mark Hamasaki y Kapulani Landgraf)**

Fundado en 1989; O‘ahu, HI

*Ka i‘a hao 10.7.90, 1990*

*Ho‘opālua ‘ia ka mana wai o Hālawa, 9.8.91, 1991*

*Ho‘opulu ke kuahiwi me ka mano wai, 5.13.90, 1990*

Impresión en gelatina de plata tonificada con selenio

Adquisición con recursos del Fondo de Adquisiciones Katherine Schmidt Shubert

Estas fotografías pertenecen a una serie de más de mil imágenes producidas por el colectivo de artistas Piliāmo‘o para documentar la destrucción causada por la construcción de la carretera Interestatal H-3 en O‘ahu, Hawai‘i, que duró varios años. El proyecto de la Interestatal H-3, que comenzó en 1989 y se completó en 1997, fue iniciado por el gobierno de Estados Unidos con el fin de conectar dos bases militares en la isla y generó protestas por parte de las comunidades locales en respuesta al impacto sobre el medio ambiente y sitios sagrados. Para crear estas imágenes, Piliāmo‘o tomó fotografías durante los fines de semana, cuando la construcción no estaba activa y los espacios estaban menos vigilados. Estas son parte de un proyecto más grande de Piliāmo‘o, titulado Ē Luku Wale Ē, que los artistas consideran como una práctica artística iterativa de archivo y activismo comunitario. Las fotografías son tituladas intencionadamente sólo en el idioma hawaiano, y cada título despliega un simbolismo, una metáfora un juego de palabras y matices de la lengua que se resisten a la traducción. Esta decisión artística también reconoce que el hawaiano estuvo a punto de ser erradicado cuando el gobierno de EE.UU. estableció el inglés como lengua oficial de las islas, pero en las últimas décadas ha prosperado gracias a los esfuerzos locales por preservarlo y promoverlo.



**Christina Fernandez**


b. 1965; Los Angeles, CA

*BEND*, 1999–2000/2020

Photographic mural and five inkjet prints  
mounted on aluminum

Purchase with funds from the Photography Committee 2022.36a–f

Christina Fernandez created *BEND* in response to a visit to Zapotec ruins in Oaxaca, Mexico. The work stages an encounter between personal and historical memory with a self-portrait of the artist, her body covered with earthen material, at the center of a collage of images taken at the historic sites. In the work's text, Fernandez links her own experience witnessing the remains of a Zapotec woman in an archaeological museum in Oaxaca with the recent death of her grandmother in the United States. Fernandez, who is Mexican American, reframes and transforms the landscape as an elegy to grief and loss brought on by displacement and distance.

VD))) 611  611

**Christina Fernandez**

n. 1965; Los Ángeles, CA

*BEND*, 1999–2000/2020

Mural fotográfico y cinco impresiones  
inkjet montadas sobre aluminio

Adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2022.36a–f

Christina Fernandez creó *BEND* como respuesta a una visita a las zonas zapotecas en Oaxaca, México. La obra representa un encuentro entre la memoria personal y la memoria histórica a través de un autorretrato de la artista, su cuerpo cubierto de material orgánico al centro de un collage de imágenes tomadas en lugares históricos. En el texto de la obra, Fernandez vincula su experiencia personal al observar los restos de una mujer zapoteca en un museo arqueológico en Oaxaca con la muerte reciente de su abuela en Estados Unidos. Fernandez, quien es mexico-estadounidense, reenmarca y transforma el paisaje en una elegía al duelo y la pérdida provocados por el desplazamiento y la distancia.

DV))) 611  611

## **Nicole Soto Rodríguez**

b. 1985; San Juan, Puerto Rico

*Acto #1 Hotel Normandie, 2015*

Video, color, silent; 5:48 min.

Gift of the artist 2021.13

*Acto #2 Templo Del Maestro, 2015*

Video, color, sound; 16:47 min.

*Acto #3 Southwestern High School, 2015*

Video, color, sound; 11:04 min.

*Acto #4 Continental Motors, 2015*

Video, color, sound; 10:01 min.

Purchase with funds from the Film and Video Committee 2021.14, 2021.15, 2021.16

In the *Abandonment* series, Nicole Soto Rodríguez documents herself enacting site-specific choreographic exercises in neglected sites, including the historic Templo del Maestro building, once the headquarters of the teachers' union in San Juan, Puerto Rico, and the now-defunct Continental Motors factory in Detroit, the closure of which in the 1990s caused the loss of thousands of jobs. Soto Rodríguez's performance, which is accompanied by the ambient sounds of birds, the city, and debris crackling underfoot, is a dialogue with the built environment and the now-broken promises of progress these spaces once carried.

AD))) 610

## **Nicole Soto Rodríguez**

n. 1985; San Juan, Puerto Rico

*Acto #1 Hotel Normandie, 2015*

Video, color, sin sonido; 5:48 min.

Donación de la artista 2021.13

*Acto #2 Templo Del Maestro, 2015*

Video, color, sonido; 16:47 min.

*Acto #3 Southwestern High School, 2015*

Video, color, sonido; 11:04 min.

*Acto #4 Continental Motors, 2015*

Video, color, sonido; 10:01 min.

Adquisición con fondos del Comité de Cine y Video 2021.14, 2021.15, 2021.16

En la serie *Abandono*, Nicole Soto Rodríguez se documenta a sí misma llevando a cabo ejercicios coreográficos in situ en espacios abandonados, como el Templo del Maestro, un edificio histórico que fue la sede del sindicato de maestros en San Juan, Puerto Rico, y la ahora extinta fábrica de Continental Motors en Detroit, cuya clausura en la década de 1990 causó la pérdida de miles de empleos. El performance de Soto Rodríguez, acompañado de sonidos ambientales como el canto de los pájaros, la ciudad y los escombros rompiéndose bajo sus pies, es un diálogo con el espacio construido y las promesas rotas de progreso que estos lugares alguna vez ofrecieron.

DA))) 610

## Nancy Holt

b. 1938; Worcester, MA

d. 2014; New York, NY

*Locator (Studio Corner)*, 1971

Steel pipe and paint

Gift of the Estate of Robert Smithson from the Robert Smithson  
Collection 2015.323

This work is one of Nancy Holt's earliest Locators, a series of works that she described as "seeing devices" and with which she aimed to redefine the viewer's relationship with their surroundings through subtle interventions in spatial context. Here, an industrial metal pipe affixed to the ground directs the viewer's attention to a specific point (or "locus") in the corner of the wall. When viewed through the pipe, the painted black shape transforms into a perfect circle surrounded by a halo of light, resembling a total eclipse. Holt's Locators transform ordinary views into perceptual experiences that encourage a heightened awareness of light, shadow, and perspective. These early sculptures laid the groundwork for Holt's later monumental earthworks, part of a lifelong exploration into the nature of vision and site-specificity.

## Nancy Holt

n. 1938; Worcester, MA

f. 2014; Nueva York, NY

*Localizador (Esquina de estudio)*, 1971

Tubo de acero y pintura

Donación del Estate of Robert Smithson de la Robert Smithson  
Collection 2015.323

Esta obra es uno de los primeros Localizadores de Nancy Holt, una serie de obras que la artista ha descrito como "dispositivos para mirar" y que tienen la intención de redefinir la relación del espectador con sus alrededores a través de intervenciones sutiles en el espacio. Aquí, un tubo de acero industrial fijado al suelo dirige la atención del espectador a un punto específico (o "locus") en la esquina de la pared. Cuando se mira a través del tubo, la figura pintada de negro se transforma en un círculo perfecto rodeado de una aureola de luz, similar a un eclipse total. Los Localizadores de Holt transforman los paisajes ordinarios en experiencias perceptivas que intensifican nuestra conciencia de la luz, la sombra y la perspectiva. Estas primeras esculturas sentaron las bases para sus posteriores y monumentales *earthworks*, parte de una exploración a lo largo de su vida sobre la naturaleza de la visión y la especificidad del sitio.

## **Suzanne Jackson**

b. 1944; St. Louis, MO

*It is our woods*, 1973

Acrylic on canvas

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2023.93a–b

Here a group of hybridized birds, human silhouettes, and plants rendered in washy acrylic paint appear to emerge from the canvas. This work exemplifies artist Suzanne Jackson's approach to painting in which forms and color blend and bleed, reinforcing a sense of interconnectedness within the natural world that challenges the traditional boundaries of landscape. The work's title, *It is our woods*, asserts a sense of universal belonging and ownership, an ideal that is conveyed by the composition's layered and immersive symbiosis of human and nature.

## **Suzanne Jackson**

n. 1944; St. Louis, MO

*Es nuestro bosque*, 1973

Acrílico sobre lienzo

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2023.93a–b

Aquí, un grupo de aves híbridas, siluetas humanas y plantas cubiertas en pintura acrílica diluida parecen emerger del lienzo. Esta obra es un ejemplo del acercamiento a la pintura de la artista Suzanne Jackson, en donde las formas y el color se mezclan y fusionan para reforzar un sentido de interconexión con el mundo natural que desafía los límites tradicionales del paisaje. El título de la obra, *Es nuestro bosque*, afirma un sentido de pertenencia universal, un ideal que se transmite a través de la composición de una simbiosis inmersiva entre el humano y la naturaleza.

## **Sonya Kelliher-Combs**

b. 1969; Bethel, AK

### *Polar Bear Curl, 2017*

Acrylic polymer, polar bear fur, nylon thread,  
and steel pins

Gift of Avo Samuelian and Hector Manuel Gonzalez 2020.156a-ii

*Polar Bear Curl* is a series of sculptural forms made with artificial rawhide, fur, and hand-stitching based on sleeve patterns from cold-weather clothing worn by the Indigenous people of Alaska. While the human body is absent, its trace remains in these armlike shapes, situated in a line as though a horizon. In making this work, Sonya Kelliher-Combs was inspired by her Iñupiaq/Koyukon Athabascan ancestors and their deeply rooted relationship to and dependence on the environment, embodied by their use of skin, fur, and other natural materials to create everyday things like clothing. The work invites viewers to contemplate the delicate balance between human communities and the fragile Arctic ecosystem, urging reflection on climate change and its impact on Indigenous ways of life.

## **Sonya Kelliher-Combs**

n. 1969; Bethel, AK

### *Rizo de oso polar, 2017*

Polímero acrílico, pelaje de oso polar, hilo de nylon  
y alfileres de acero

Donación de Avo Samuelian y Hector Manuel Gonzalez 2020.156a-ii

*Rizo de oso polar* es una serie de formas escultóricas hechas con cuero artificial, pelaje y costuras a mano basadas en patrones de mangas de ropa de clima frío que usan los pueblos indígenas de Alaska. Aunque el cuerpo humano no está presente, su huella permanece en estas formas que parecen brazos, colocadas en línea simulando un horizonte. Para realizar esta obra, Sonya Kelliher-Combs se inspiró en sus ancestros Iñupiaq/Koyukon Athabascan y en su profunda relación y dependencia con el medio ambiente, representada por su uso del cuero, pelaje animal y otros materiales naturales para crear objetos cotidianos, como la ropa. La obra invita a los espectadores a contemplar el delicado equilibrio que existe entre las comunidades humanas y el frágil ecosistema ártico, y a reflexionar sobre el impacto del cambio climático en las formas de vida indígenas.

## Michelle Stuart

b. 1933; Los Angeles, CA

*#28 Moray Hill, 1974*

Graphite, earth, and rocks on muslin-mounted paper

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee, the Drawing Committee, Steven and Ann Ames, Greg S. Feldman, Martin Hale Jr., Elizabeth Kabler, Donna Rosen, and Fern Kaye Tessler 2014.108

Michelle Stuart's monochromatic drawing was created through direct contact with the land itself. It is part of a series Stuart created in the early 1970s on scrolls of muslin-backed paper. To make these works, she rubbed graphite over sheets placed on top of rocks and soil to achieve an imprint of the environment, a technique known as frottage. Then, she smashed loose dirt and pulverized rocks that she had gathered onto the paper. *#28 Moray Hill* is named for the location in Upstate New York where Stuart found these materials, which became both medium and instrument. The drawing's fossil-like surface carries vestiges of this location into the museum space.

## Michelle Stuart

n. 1933; Los Angeles, CA

*#28 Moray Hill, 1974*

Grafito, tierra y rocas sobre papel de muselina

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura, el Comité de Dibujo, Steven y Ann Ames, Greg S. Feldman, Martin Hale Jr., Elizabeth Kabler, Donna Rosen y Fern Kaye Tessler 2014.108

El dibujo monocromático de Michelle Stuart fue creado mediante el contacto directo con la misma tierra. Forma parte de una serie que Stuart creó a principios de los años setenta sobre rollos de papel de muselina. Para crear estas obras, la artista frotó grafito sobre hojas de papel colocadas encima de las rocas y el suelo para hacer un grabado del medio ambiente, una técnica conocida como frottage. Luego, esparció tierra suelta y rocas pulverizadas que había recolectado sobre el papel. *#28 Moray Hill* fue titulada en honor al lugar en el norte de Nueva York donde Stuart encontró estos materiales, que se convirtieron tanto en medio como en instrumento. La superficie del dibujo, como un fósil, transporta vestigios de este lugar al espacio del museo.

## **Carolina Caycedo**

b. 1978; London, United Kingdom

### *Rio Ribeira, 2016*

Hand-dyed fishing net, lead weights, nylon fishing nets with foam floaters, sandals, synthetic-fiber pants, moss, string, and bottle with oil

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2018.215

### *The Binding/El amarre, 2017*

Nylon fishing net, lead weights, hand-dyed cotton cord, hand-dyed jute cord, leather whips, jute thread, dry cattails, seeds, and plastic sack

Purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 2018.182

Carolina Caycedo's *Cosmotarrayas* are created from handmade nets and other objects collected by the artist from residents of Latin American river towns facing environmental damage and economic hardship following the construction of hydroelectric dams, which dramatically alter the landscape and water. Responding to these conditions, Caycedo creates these talismanic assemblages as tributes to activists fighting the dam projects and to those resisting displacement simply by persisting in these villages in the face of diminishing resources. The nets become symbols in Caycedo's sculptures, affirming a belief in the river as a communal, living force. For the artist, the fishing net (or *atarraya*) represents the unique connection between fishing communities and the river, embodying knowledge, food sovereignty, and economic autonomy.

## **Carolina Caycedo**

n. 1978; Londres, Reino Unido

### *Rio Ribeira, 2016*

Red de pescar teñida a mano, pesas de plomo, redes de pesca con flotadores de espuma, sandalias, pantalones de fibra sintética, musgo, cuerda y botella con aceite

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2018.215

### *El amarre, 2017*

Red de pescar de nylon, pesas de plomo, cuerda de algodón teñida a mano, cuerda de yute teñida a mano, látigos de cuero, hilo de yute, enea seca, semillas y saco de plástico

Adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 2018.182

Las *Cosmotarrayas* de Carolina Caycedo están creadas a partir de redes de pesca hechas a mano y otros objetos recopilados por la artista entre los residentes de pueblos de la ribera de ríos latinoamericanos que enfrentan daños ambientales y dificultades económicas provocadas por la construcción de represas hidroeléctricas, que alteran dramáticamente el paisaje y el agua. En respuesta a estas condiciones, Caycedo crea estos ensamblajes talismánicos como tributo a los activistas que luchan contra los proyectos de las represas y a quienes se resisten al desplazamiento al permanecer en sus pueblos a pesar de la disminución de los recursos. Estas redes se convierten en símbolos en las esculturas de Caycedo y afirman la creencia en el río como una fuerza viva y comunal. Para la artista, las redes de pesca (o *atarrayas*) representan la conexión única entre las comunidades pesqueras y el río, a la vez que encarnan el conocimiento, la soberanía alimentaria y la autonomía económica.

## Martha Jane Pettway

b. 1898; Boykin, AL

d. 2003; Mobile, AL

*Sweep*, 1980

Assorted fabrics, mostly cotton

Josephine N. Hopper Bequest, by exchange

Martha Jane Pettway is an artist associated with the group of African American quiltmakers in the rural town of Gee’s Bend, Alabama. Since the nineteenth century, the women of the geographically isolated community, many of whom are descendants of enslaved people brought there to work on the local plantation, have forged a distinct tradition of quilting passed down through many generations of practitioners. Made from repurposed clothing and other cotton scraps, including sugar sacks, these textiles reflect the lived experience of their makers; they were produced for functional purposes (many of them were made as bedding) as well as a means for storytelling and preserving community history. Pettway’s work, as exemplified by *Sweep*, is notable for its distinct structuring through vertical strips and her use of the “half-log cabin” pattern—a combination that results in a dynamic abstract composition of form and color.

## Martha Jane Pettway

n. 1898; Boykin, AL

f. 2003; Mobile, AL

*Barrer*, 1980

Telas diversas, mayormente de algodón

Legado de Josephine N. Hopper, por intercambio

La artista Martha Jane Pettway forma parte del grupo de mujeres afroamericanas fabricantes de colchas del pueblo rural de Gee’s Bend, Alabama. Desde el siglo XIX, las mujeres de esta comunidad geográficamente aislada, muchas de las cuales descienden de personas esclavizadas que fueron trasladadas al lugar para trabajar en la plantación local, han forjado una tradición particular de creación de colchas (*quiltmaking*) que ha sido heredada a través de muchas generaciones. Estos textiles, creados a partir de ropa reutilizada y otros retazos de algodón incluyendo sacos de azúcar, reflejan las experiencias vividas de sus creadoras. Fueron producidos con propósitos funcionales (muchos de ellos fueron hechos como ropa de cama) y también como medio para narrar y preservar la historia de la comunidad. El trabajo de Pettway, según se ejemplifica en *Barrer*, resalta por su estructura distintiva con tiras verticales y su uso particular del patrón conocido como “half-log cabin” (que significa “cabaña de medio tronco”), una combinación que da lugar a una composición abstracta y dinámica de color y forma.



## **Trevor Shimizu**

b. 1978; Santa Rosa, CA

*Pond*, 2021

Oil on canvas

Purchase with funds from Marcia Dunn and Jonathan Sobel in honor of Christopher Y. Lew 2022.106

In 1998, while still an art student, Trevor Shimizu visited the Museum of Modern Art in New York to see an exhibition of the Post-Impressionist French painter Pierre Bonnard (1867–1947). More than two decades later, Shimizu began a series of large-scale landscape paintings informed by his recollections of Bonnard's style and subject matter. In *Pond*, Shimizu strips down Bonnard's restless painterly style to loose brushstrokes and soft passages of color. The hazy effect parallels the unreliability of memory and offers a reminder that a landscape can refer to a physical place as well as spaces of imagination and reflection.

## **Trevor Shimizu**

n. 1978; Santa Rosa, CA

*Estanque*, 2021

Óleo sobre lienzo

Adquisición con fondos de Marcia Dunn y Jonathan Sobel en honor a Christopher Y. Lew 2022.106

En 1998, cuando aún era estudiante de arte, Trevor Shimizu visitó el Museum of Modern Art en Nueva York para ver una exposición del pintor postimpresionista francés, Pierre Bonnard (1867-1947). Dos décadas después, Shimizu comenzó una serie de pinturas de paisajes a gran escala inspiradas en sus recuerdos del estilo y la temática de la obras de Bonnard. En *Estanque*, Shimizu reduce el estilo pictórico desenfundado de Bonnard a pinceladas sueltas y suaves pasajes de color. El efecto nebuloso, paralelo a la falta de fiabilidad de la memoria, nos recuerda que un paisaje puede referirse tanto a un lugar físico como a espacios de imaginación y reflexión.