

SIXTIES SURREAL LABELS

CAMELS

Nancy Graves

b. 1939; Pittsfield, MA

d. 1995; New York, NY

Camel VI, 1968–69

Camel VII, 1968–69

Camel VIII, 1968–69

Wood, steel, burlap, polyurethane, animal skin, wax, and oil paint

National Gallery of Canada, Ottawa; purchase, 1969

National Gallery of Canada, Ottawa; gift of Allan Bronfman, Montreal, 1969

National Gallery of Canada, Ottawa; gift of Allan Bronfman, Montreal, 1969

“Camels shouldn’t exist,” the artist Nancy Graves once remarked. “They have flesh on their hooves, four stomachs, and a dislocated jaw. Yet, with all of the illogical form, the camel still functions.” Graves first encountered taxidermic camels at the natural history museum where her father worked, and she later traveled to North Africa to study and film its dromedary herds. Initially exhibited in Graves’s 1969 solo show at the Whitney Museum of American Art’s former uptown building, the three camels in this gallery are not true taxidermy but a patchwork of natural and synthetic materials. They serve as a reminder that reality is strange and that even what is real may not be quite what it seems.



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Nancy Graves

n. 1939; Pittsfield, MA

f. 1995; Nueva York, NY

Camello VI, 1968–69

Camello VII, 1968–69

Camello VIII, 1968–69

Madera, acero, yute, poliuretano, piel de animal, cera y pintura al óleo

National Gallery of Canada, Ottawa; adquisición, 1969

National Gallery of Canada, Ottawa; donación de Allan Bronfman, Montreal, 1969

National Gallery of Canada, Ottawa; donación de Allan Bronfman, Montreal, 1969

“Los camellos no deberían existir”, afirmó la artista Nancy Graves en una ocasión. “Tienen carne en sus pezuñas, cuatro estómagos y una mandíbula dislocada. Pero aún con toda su forma ilógica, el camello funciona”. Graves vio camellos disecados por primera vez en el museo de historia natural donde trabajaba su padre, y más adelante viajó al norte de África para estudiar y documentar manadas de dromedarios. Los tres camellos en esta galería, que fueron mostrados por primera vez en 1969 en la exposición individual de Graves en el antiguo edificio del Whitney Museum of American Art al norte de la ciudad, no constituyen un trabajo de taxidermia real, sino una creación hecha con materiales naturales y sintéticos. Son un recordatorio de que la realidad es extraña y que incluso lo que es real puede no ser exactamente lo que parece.

Escanea el código QR para acceder a contenido
en español en Bloomberg Connects.

AN OTHER POP

Robert Arneson

b. 1930; Benicia, CA

d. 1992; Benicia, CA

Klick, 1965

Glazed ceramic

Collection of Beth Rudin DeWoody

Call Me Lover, 1965

Glazed ceramic

Private collection

Robert Arneson

n. 1930; Benicia, CA

f. 1992; Benicia, CA

Klick, 1965

Cerámica esmaltada

Colección de Beth Rudin DeWoody

Lláname amante, 1965

Cerámica esmaltada

Colección privada

Robert Arneson

b. 1930; Benicia, CA

d. 1992; Benicia, CA

Klick, 1965

Glazed ceramic

Collection of Beth Rudin DeWoody

Call Me Lover, 1965

Glazed ceramic

Private collection

Robert Arneson

n. 1930; Benicia, CA

f. 1992; Benicia, CA

Klick, 1965

Cerámica esmaltada

Colección de Beth Rudin DeWoody

Lláname amante, 1965

Cerámica esmaltada

Colección privada

Vija Celmins

b. 1938; Riga, Latvia

House #1, 1965

Oil on wood, metal, fur, and plastic

The Museum of Modern Art, New York; gift of Edward R. Broida
670.2005.a–b

Vija Celmins

n. 1938; Riga, Letonia

Casa #1, 1965

Óleo sobre madera, metal, pelaje y plástico

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Edward R. Broida
670.2005.a–b

Vija Celmins

b. 1938; Riga, Latvia

House #1, 1965

Oil on wood, metal, fur, and plastic

The Museum of Modern Art, New York; gift of Edward R. Broida
670.2005.a–b

Vija Celmins

n. 1938; Riga, Letonia

Casa #1, 1965

Óleo sobre madera, metal, pelaje y plástico

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación de Edward R.
Broida 670.2005.a–b

Jean Conner

b. 1933; Lincoln, NE

Are You a Springmaid? II, 1960

Are You a Springmaid?, 1960

Collaged offset lithographs

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Sheree and Jerry Friedman 2018.203, 2018.204

Jean Conner

n. 1933; Lincoln, NE

¿Eres una Springmaid? II, 1960

¿Eres una Springmaid?, 1960

Collage de litografías offset

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Sheree y Jerry Friedman 2018.203, 2018.204

Alex Hay

b. 1930; Brandon, FL

Paper Bag, 1968

Fiberglass, epoxy, paint, and paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 69.9

Alex Hay

n. 1930; Brandon, FL

Bolsa de papel, 1968

Fibra de vidrio, epoxi, pintura y papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Amigos del Whitney Museum of American Art 69.9

Lee Lozano

b. 1930; Newark, NJ

d. 1999; Dallas, TX

No title, 1964

Oil on canvas

The Estate of Lee Lozano; courtesy Hauser and Wirth

Lee Lozano employs a fluid, gestural mode of painting to lend the wrench a flesh-like quality and play on the double meaning of the word “tool” as male genitalia. Her approach subverted and lampooned the male-dominated Pop Art scene of the time. This work’s epic scale and largely grim palette imbue a household object with an ominous and even threatening intensity.

Lee Lozano

n. 1930; Newark, NJ

f. 1999; Dallas, TX

Sin título, 1964

Óleo sobre lienzo

Patrimonio de Lee Lozano; cortesía de Hauser and Wirth

Lee Lozano emplea un estilo pictórico fluido y gestual para dotar a la llave inglesa de una cualidad carnosa y jugar con el doble sentido de la palabra “herramienta” como genital masculino. Su enfoque subvirtió y satirizó la escena del arte pop de la época, dominada en su mayoría por hombres. La escala épica de esta obra y su paleta sombría impregnan a un objeto doméstico de una intensidad ominosa e incluso amenazante.

Joseph Raffael
b. 1933; Brooklyn, NY
d. 2021; Cagnes-sur-Mer, France

Man, Boy, Doe, c. 1967
Oil on canvas

Estate of Joseph Raffael; courtesy Nancy Hoffman Gallery, New York

Gunvor Nelson
b. 1930; Kristinehamn, Sweden
d. 2025; Kristinehamn, Sweden

Dorothy Wiley
b. 1935; Kingston, PA

SCHMEERGUNTZ, 1965
16mm film transferred to video, black-and-white, sound;
15 min. (looped)

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Film and Video Committee

In this film, Gunvor Nelson and Dorothy Wiley juxtapose images of an idealized vision of femininity, pulled from 1960s advertisements, with unfiltered footage of their own domestic lives. This collage approach contrasts with the cool polish of Pop Art, which ignored the messy, insistent physicality of daily existence. The stacking of images in the film is echoed in the title, *SCHMEERGUNTZ*, which means “sandwich” in a nonsense language invented by Nelson's father. The proto-feminist vision presented here was important to Nelson and Wiley, both mothers married to fellow Northern California artists, who often felt overlooked by the art world and used their art to push against societal expectations.



Synchronous captions available

Joseph Raffael
n. 1933; Brooklyn, NY
f. 2021; Cagnes-sur-Mer, Francia

Man, Boy, Doe, c. 1967
Óleo sobre lienzo

Patrimonio de Joseph Raffael; cortesía de Nancy Hoffman Gallery, Nueva York

Gunvor Nelson
n. 1930; Kristinehamn, Suecia
f. 2025; Kristinehamn, Suecia

Dorothy Wiley
n. 1935; Kingston, PA

SCHMEERGUNTZ, 1965
Película de 16 mm transferida a video, blanco y negro,
sonido; 15 min. (en loop)

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Comité de Cine y Video

En esta película, Gunvor Nelson y Dorothy Wiley yuxtaponen imágenes de una visión idealizada de la feminidad, extraídas de anuncios publicitarios de la década de 1960, con pietaje sin editar de sus propias vidas domésticas. Este acercamiento al collage contrasta con el pulido y frío estilo del arte pop, que ignoraba la desordenada e insistente fisicalidad de la existencia cotidiana. La superposición de imágenes en la película hace eco en el título de la obra, *SCHMEERGUNTZ*, que significa “sándwich” en un idioma sin sentido inventado por el padre de Nelson. La visión protofeminista que se presenta aquí fue importante para Nelson y Wiley, ambas madres casadas con parejas artistas del norte de California, que a menudo se sentían ignoradas por el mundo del arte y utilizaban su arte para rebelarse contra las expectativas sociales.

Subtítulos simultáneos disponibles

Jim Nutt

b. 1938; Pittsfield, MA

Running Wild, 1969–70

Acrylic on plexiglass and enamel on wood frame

Collection of Lawrence and Evelyn Aronson

Jim Nutt used sign painting techniques to apply bold colors and lines to the back of this plexiglass work, creating a crisp, humorous composition that is at odds with the horror of the castration scene. This central image is framed by icons and words that reinforce the work's themes of violence, physical intimacy, and precarity. Nutt, who was part of the Chicago exhibition group the Hairy Who, often used the smooth curves, tightly drawn lines, and clean finishes of commercial art to render what was usually suppressed: fraught sexual encounters and Freudian ideas.

Jim Nutt

n. 1938; Pittsfield, MA

Fuera de control, 1969–70

Acrílico sobre plexiglás y esmalte sobre marco de madera

Colección de Lawrence y Evelyn Aronson

Jim Nutt utilizó técnicas de pintura para rótulos para aplicar líneas y colores llamativos en la parte posterior de esta obra de plexiglás, creando una composición nítida y humorística que contrasta con el horror de la escena de la castración. La imagen central está enmarcada por símbolos y palabras que refuerzan los temas de violencia, intimidad física y precariedad de la obra. Nutt, quien formó parte del grupo de exposiciones de Chicago, los Hairy Who, hacía uso frecuente de las curvas suaves, las líneas definidas y los acabados limpios del arte comercial para representar lo que normalmente se suprimía: la tensión de encuentros sexuales e ideas freudianas.

Claes Oldenburg

b. 1929; Stockholm, Sweden

d. 2022; New York, NY

Soft Toilet, 1966

Wood, vinyl, kapok, wire, and plexiglass on metal stand and painted wood base

Whitney Museum of American Art, New York; 50th Anniversary Gift of Mr. and Mrs. Victor W. Ganz 79.83a–c

Claes Oldenburg

n. 1929; Estocolmo, Suecia

f. 2022; Nueva York, NY

Inodoro suave, 1966

Madera, vinilo, capoc, alambre y plexiglás sobre soporte de metal y base de madera pintada

Whitney Museum of American Art, Nueva York; Donación del Sr. y la Sra. Victor W. Ganz por el 50 Aniversario 79.83a–c

Roger Brown

b. 1941; Hamilton, AL
d. 1997; Atlanta, GA

Untitled (Movie house with nude female), 1968
Oil on canvas

John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin; gift of the Kohler Foundation, Inc.

Above right:

James Rosenquist

b. 1933; Grand Forks, ND
d. 2017; New York, NY

The Light That Won't Fail I, 1961
Oil on canvas

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC; gift of the Joseph H. Hirshhorn Foundation 1966 66.4402



Discover the uncanny glamour of Rosenquist's work on Bloomberg Connects.

Roger Brown

n. 1941; Hamilton, AL
f. 1997; Atlanta, GA

Sin título (Cine con mujer desnuda), 1968
Óleo sobre lienzo

John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin; donación de Kohler Foundation, Inc.

Arriba a la derecha:

James Rosenquist

n. 1933; Grand Forks, ND
f. 2017; Nueva York, NY

La luz que no fallará I, 1961
Óleo sobre lienzo

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC; donación de Joseph H. Hirshhorn Foundation 1966 66.4402

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

Martha Rosler

b. 1943; Brooklyn, NY

Kitchen I, or Hot Meat, c. 1966–72

Damp Meat, c. 1966–72

From the series *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, 1966–72

Photomontage

Collection of the artist; courtesy Galerie Lelong, New York

Martha Rosler made these collages using imagery pulled from print advertisements and men's magazines. By merging images of women's bodies with household goods, she suggests that women's bodies are commodified, sold like appliances, and contorted to fit into the roles expected of them. Her photomontages contributed to the gathering momentum of the feminist movement throughout the late 1960s and early 1970s.

Martha Rosler

n. 1943; Brooklyn, NY

Cocina I, o Carne caliente, c. 1966–72

Carne húmeda, c. 1966–72

De la serie *Cuerpo hermoso, o La belleza no conoce el dolor*, 1966–72

Fotomontaje

Colección de la artista; cortesía de Galerie Lelong, Nueva York

Martha Rosler creó estos collages utilizando imágenes tomadas de publicidad impresa y revistas para hombres. Al combinar imágenes de cuerpos femeninos con artículos del hogar, sugiere que los cuerpos de las mujeres se mercantilizan, se venden como electrodomésticos y se contorsionan para adaptarse a los roles que les han sido impuestos. Sus fotomontajes contribuyeron al impulso del movimiento feminista a finales de la década de 1960 y principios de la de 1970.

Paul Thek

b. 1933; New York, NY

d. 1988; New York, NY

Untitled, 1966

From the series *Technological Reliquaries*, 1964–67

Wax, paint, polymer resin, nylon monofilament, wire, plaster, plywood, melamine laminate, rhodium-plated bronze, and acrylic

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Painting and Sculpture Committee 93.14



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Paul Thek

n. 1933; Nueva York, NY

f. 1988; Nueva York, NY

Sin título, 1966

De la serie *Relicarios tecnológicos*, 1964–67

Cera, pintura, resina de polímeros, monofilamento de nylon, alambre, yeso, madera contrachapada, laminado de melamina, bronce rodinado y acrílico

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Comité de Pintura y Escultura 93.14

Escanea el código QR para acceder a contenido
en español en Bloomberg Connects.

Karl Wirsum

b. 1939; Chicago, IL

d. 2021; Chicago, IL

Screamin' Jay Hawkins, 1968

Acrylic on canvas

Art Institute of Chicago; Mr. and Mrs. Frank G. Logan Purchase Prize Fund
1969.248

Karl Wirsum used the clean style of commercial graphics and the abstracted form of a dissected frog to paint the singer Screamin' Jay Hawkins, who used this painting as the cover for his album *Because Is In Your Mind* (1970). Best known for his 1956 song "I Put a Spell on You" and his sensational live performances, Hawkins appears here in full song, raining amoeba-shaped sweat down on a man wearing "armpit rubber," like old-fashioned galoshes, to keep the moisture at bay. Wirsum sought to visualize how he and his fellow audience members felt during Hawkins's performances. A member of the Chicago exhibition group the Hairy Who, Wirsum has a distinctive figurative style that combines visual motifs from across cultures in densely layered references.

Karl Wirsum

n. 1939; Chicago, IL

f. 2021; Chicago, IL

Screamin' Jay Hawkins, 1968

Acrílico sobre lienzo

Art Institute of Chicago; Mr. and Mrs. Frank G. Logan Purchase Prize Fund
1969.248

Karl Wirsum utilizó el estilo limpio de la gráfica comercial y la forma abstraída de una rana disecada para pintar al cantante Screamin' Jay Hawkins, quien usó esta pintura como la portada de su disco *Because Is In Your Mind* (1970). Mejor conocido por su canción de 1956 "I Put a Spell on You" y sus sensacionales presentaciones en vivo, Hawkins aparece aquí a media canción, derramando su sudor en forma de ameba sobre un hombre vestido con "armpit rubber" [armadura para axilas] como galochas antiguas para aislar la humedad. Wirsum buscaba visualizar cómo él y el resto del público se sentían durante las presentaciones de Hawkins. Wirsum, quien era miembro del grupo de exposiciones de Chicago, los Hairy Who, tiene un estilo figurativo característico que combina motivos visuales de culturas diversas en densas capas de referencias.

Ed Ruscha

b. 1937; Omaha, NE

Give Him Anything and He'll Sign It, 1965

Oil on canvas

Whitney Museum of American Art, New York; gift of Emily Fisher Landau
2024.228

Karl Wirsum

b. 1939; Chicago, IL

d. 2021; Chicago, IL

Gargoyle Gargle Oil, c. 1969

Acrylic painted on mirror

KAWS Collection

Ed Ruscha

n. 1937; Omaha, NE

Dale cualquier cosa y la firmará, 1965

Óleo sobre lienzo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Emily Fisher Landau
2024.228

Karl Wirsum

n. 1939; Chicago, IL

f. 2021; Chicago, IL

Aceite de gárgara de gárgola, c. 1969

Acrílico pintado sobre espejo

KAWS Collection

BODY EGO

Jeremy Anderson

b. 1921; Palo Alto, CA

d. 1982; Mill Valley, CA

Riverrun, 1965

Redwood, pine, and enamel

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; gift of the University Art Museum Council

Made from redwood and pine found in the artist's Northern California backyard, Jeremy Anderson's *Riverrun* was inspired by his fascination with intestinal forms, medical school models, and the elongated figures in old comic books like *Plastic Man* (1941–56) and *Powerhouse Pepper* (1942–48). The tubular form at the center of this sculpture reflects Anderson's interest in combining the bodily and the geological, echoing his mystical interest in being one with nature. Anderson shares connections with many artists in this gallery: his work was included in the 1967 *Funk* exhibition, and his first New York exhibition was a two-person show with Louise Bourgeois in 1952.

Jeremy Anderson

n. 1921; Palo Alto, CA

f. 1982; Mill Valley, CA

Ríocorre, 1965

Secuoya, pino y esmalte

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; donación del University Art Museum Council

Construida con secuoya y pino encontrados en el patio del artista en el norte de California, *Ríocorre* de Jeremy Anderson está inspirada en su fascinación por las formas intestinales, los modelos de las escuelas de medicina y las figuras alargadas de los cómics como *Plastic Man* (1941–56) y *Powerhouse Pepper* (1942–48). La forma tubular al centro de esta escultura refleja el interés de Anderson por combinar lo corporal y lo geológico, haciendo eco de su interés místico por hacerse uno con la naturaleza. Anderson tiene conexiones con muchos de los artistas en esta galería: su obra fue incluida en la exposición *Funk* en 1967 y su primera exposición en Nueva York fue una muestra conjunta con Louise Bourgeois en 1952.

Lee Bontecou

b. 1931; Providence, RI

d. 2022; FL (city unknown)

Untitled, 1961

Steel, canvas, wire, and rope

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 61.41



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Lee Bontecou

n. 1931; Providence, RI

f. 2022; FL (ciudad desconocida)

Sin título, 1961

Acero, lienzo, alambre y soga

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 61.41

Escanea el código QR para acceder a contenido
en español en Bloomberg Connects.

Louise Bourgeois

b. 1911; Paris, France

d. 2010; New York, NY

Fée Couturière, 1963

Plaster

Easton Foundation, New York

Yayoi Kusama

b. 1929; Matsumoto, Japan

Accumulation, c. 1963

Sewn and stuffed fabric, wood chair frame,
and paint

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 2001.342

Louise Bourgeois

n. 1911; París, Francia

f. 2010; Nueva York, NY

Fée Couturière, 1963

Yeso

Easton Foundation, Nueva York

Yayoi Kusama

n. 1929; Matsumoto, Japón

Acumulación, c. 1963

Tela cosida y rellena, marco de silla de
madera y pintura

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 2001.342

Barbara Chase-Riboud

b. 1939; Philadelphia, PA

Confessions for Myself, 1972

Bronze, paint, and wool

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive;
purchased with funds from the H. W. Anderson Charitable Foundation

The title of Barbara Chase-Riboud's bronze and wool sculpture suggests a self-portrait: the artist's figure is armored and draped in mourning black. This work relies on the artist's observations of textile, metalworking, and casting techniques she encountered in China, India, and Egypt. By combining hard and soft materials with references to the body in her sculptures from the 1960s and 1970s, Chase-Riboud created works that she described as "visually surrealistic." Curator Peter Selz—who organized the 1967 *Funk* exhibition—commissioned this sculpture, which was featured in Chase-Riboud's first one-person exhibition at the University of California, Berkeley, Art Museum.

Barbara Chase-Riboud

n. 1939; Filadelfia, PA

Confesiones para mí misma, 1972

Bronce, pintura y lana

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive;
adquisición con fondos de H. W. Anderson Charitable Foundation

El título de la escultura de bronce y lana de Barbara Chase-Riboud sugiere un autorretrato: la figura de la artista está revestida y envuelta en negro luctuoso. Esta obra se apoya en sus observaciones sobre los textiles, el trabajo en metal y las técnicas de moldeado que encontró en China, India y Egipto. Al combinar materiales duros y suaves con referencias al cuerpo en sus esculturas de las décadas de 1960 y 1970, Chase-Riboud creó obras que ella misma describió como "visualmente surreales". El curador Peter Selz, quien organizó la exposición *Funk* en 1967, comisionó esta escultura, que también fue incluida en la primera exposición individual de Chase-Riboud en la University of California, Berkeley, Art Museum.

Franklin Williams

b. 1940; Ogden, UT

Untitled, 1967

Acrylic, crochet thread, and yarn on canvas stuffed with cotton batting, over wooden support

Collection of Franklin Williams; courtesy Parker Gallery, Los Angeles, and Garth Greenan Gallery, New York

Judy Chicago

b. 1939; Chicago, IL

In My Mother's House, c. 1962–64

Acrylic on stoneware

Monterey Museum of Art; purchase by exchange: Gift of Mr. and Mrs. Gerald Bates, Mrs. J. B. Heywood, Elizabeth George Lawlor in memory of Dorothy George Meakin, William and Renee Peterson, Mr. and Mrs. John Shephard, Mr. and Mrs. E. V. Stuade, Carolyn Lewis Nielson, Albert Denney, Nancy Stillwell Easterbrook, Margaret Wentworth Owings, Naedra B. Robinson, Elizabeth Tompkins, and an anonymous donor 2019.002

Franklin Williams

n. 1940; Ogden, UT

Sin título, 1967

Acrílico, estambre e hilo sobre lienzo relleno con guata de algodón sobre soporte de madera

Colección de Franklin Williams; cortesía de Parker Gallery, Los Ángeles, y Garth Greenan Gallery, Nueva York

Judy Chicago

n. 1939; Chicago, IL

En la casa de mi madre, c. 1962–64

Acrílico sobre gres

Monterey Museum of Art; adquisición por intercambio: Donación del Sr. y la Sra. Gerald Bates, Sra. J. B. Heywood, Elizabeth George Lawlor en memoria de Dorothy George Meakin, William y Renee Peterson, Sr. y Sra. John Shephard, Sr. y Sra. E. V. Stuade, Carolyn Lewis Nielson, Albert Denney, Nancy Stillwell Easterbrook, Margaret Wentworth Owings, Naedra B. Robinson, Elizabeth Tompkins y un donador anónimo 2019.002

Eva Hesse

b. 1936; Hamburg, Germany

d. 1970; New York, NY

C-Clamp Blues, 1965

Paint, metal, found objects, unknown modeling compound, particleboard, and wood

Collection of Gail and Tony Ganz



Learn about Hesse's playful approach to materials on Bloomberg Connects.

Eva Hesse

n. 1936; Hamburgo, Alemania

f. 1970; Nueva York, NY

Blues de la abrazadera en C, 1965

Pintura, metal, objetos encontrados, mezcla desconocida para modelar, aglomerado y madera

Colección de Gail y Tony Ganz

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

Miyoko Ito

b. 1918; Berkeley, CA

d. 1983; Chicago, IL

Untitled, 1970

Oil on canvas

Collection of Wade Guyton

Miyoko Ito

n. 1918; Berkeley, CA

f. 1983; Chicago, IL

Sin título, 1970

Óleo sobre lienzo

Colección de Wade Guyton

On wall:

Deborah Remington

b. 1930; Haddonfield, NJ

d. 2010; Moorestown, NJ

Haddonfield, 1965

Oil on canvas

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 66.81

Hannah Wilke

b. 1940; New York, NY

d. 1993; Houston, TX

Teasel Cushion, 1967

Terracotta, acrylic, and plastic

Walker Art Center, Minneapolis; T. B. Walker Acquisition Fund 2002.69.1–2

En la pared:

Deborah Remington

n. 1930; Haddonfield, NJ

f. 2010; Moorestown, NJ

Haddonfield, 1965

Óleo sobre lienzo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Amigos del Whitney Museum of American Art 66.81

Hannah Wilke

n. 1940; Nueva York, NY

f. 1993; Houston, TX

Cojín puntiagudo, 1967

Terracota, acrílico y plástico

Walker Art Center, Minneapolis; T. B. Walker Acquisition Fund 2002.69.1–2

David Hammons

b. 1943; Springfield, IL

Untitled, 1969

Grease and pigment on paper in plexiglass

Tilton Gallery, New York

Bruce Nauman

b. 1941; Fort Wayne, IN

Mold for a Modernized Slant Step, 1966

Plaster

Museum of Contemporary Art Chicago; Gerald S. Elliott Collection 1995.70.a–b

While exploring a Marin County salvage shop in 1965, Bruce Nauman (then a graduate student at the University of California, Davis) caught sight of a wooden step. It was covered in worn green linoleum and resembled a footstool with its riser set at an unusually low angle. Nauman encouraged his graduate advisor, William T. Wiley, to have a look himself, and Wiley purchased the step for fifty cents. Using the found item as a prompt, the artists collaborated to give biographical life to this secondhand footstool through object-making and performance, including the *Mold for a Modernized Slant Step* on view here. The deadpan and surreal gesture led to a 1966 group exhibition in San Francisco dedicated to the step.

David Hammons

n. 1943; Springfield, IL

Sin título, 1969

Grasa y pigmento sobre papel en plexiglás

Tilton Gallery, Nueva York

Bruce Nauman

n. 1941; Fort Wayne, IN

Molde para un escalón inclinado modernizado, 1966

Yeso

Museum of Contemporary Art Chicago; Colección Gerald S. Elliott 1995.70.a–b

Mientras exploraba una tienda de objetos recuperados en Marin County en 1965, Bruce Nauman (quien entonces era estudiante de maestría en la University of California, Davis), encontró un escalón de madera. Estaba cubierto en linóleo verde desgastado y parecía un reposapiés con el soporte situado en un ángulo inusualmente bajo. Nauman invitó a su asesor de posgrado, William T. Wiley, a verlo también, y Wiley compró el escalón por cincuenta centavos. Usando el objeto encontrado como punto de partida, los artistas colaboraron para darle una vida biográfica al escalón rescatado a través de la creación de objetos y el performance, como en la obra *Molde para un escalón inclinado modernizado* que vemos aquí. El gesto, a la vez inexpresivo y surrealista, dio lugar en 1966 a una exposición colectiva en San Francisco dedicada al peldaño.

Michael Todd

b. 1935; Omaha, NE

Fetish 2, 1963

Fetish 3, 1963

Wood and metal

Collection of Mia Doi Todd

Kenneth Price

b. 1935; Los Angeles, CA

d. 2012; Taos, NM

S. L. Green, 1963

Painted ceramic and wooden base

Gift of the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc., 66.35a–b

Michael Todd

n. 1935; Omaha, NE

Fetiche 2, 1963

Fetiche 3, 1963

Madera y metal

Colección de Mia Doi Todd

Kenneth Price

n. 1935; Los Ángeles, CA

f. 2012; Taos, NM

S. L. Green, 1963

Cerámica pintada y base de madera

Donación de Howard and Jean Lipman Foundation, Inc., 66.35a–b

Raymond Saunders

b. 1934; Pittsburgh, PA

d. 2025; Oakland, CA

Untitled, 1968

Oil on canvas with collage

Andrew Kreps Gallery, New York

Combining painting with collage at a large scale, Raymond Saunders's imagery exists between abstraction and figuration. Here the artist transformed the central figure in Emmanuel Leutze's monumental history painting *Washington Crossing the Delaware* (1851), surrounding the loosely rendered and ghostly likeness in bright red and pooling greys and browns. Saunders makes reference to the obscured soldiers by affixing a postcard depicting toy soldiers. Working in Northern California for many years, Saunders developed a collage-based painting mode that alluded to racial and social issues while maintaining a dreamy, elegiac atmosphere.

Raymond Saunders

n. 1934; Pittsburgh, PA

f. 2025; Oakland, CA

Sin título, 1968

Óleo sobre lienzo con collage

Andrew Kreps Gallery, Nueva York

Al combinar la pintura con el collage a gran escala, las imágenes de Raymond Saunders se sitúan entre la abstracción y la figuración. Aquí, el artista transformó la figura central de la monumental pintura histórica *Washington cruzando el Delaware* (1851) de Emmanuel Leutze, rodeando la imagen fantasmal y vagamente representada en un rojo brillante, capas de grises y marrones. Saunders hace referencia a los soldados ocultos con una postal que muestra soldados de juguete. Desde el norte de California, donde trabajó por muchos años, Saunders desarrolló un modo de pintura basada en el collage que aludía a temas raciales y sociales, y que al mismo tiempo conservaba una atmósfera onírica y elegíaca.

Kay Sekimachi

b. 1926; San Francisco, CA

Katsura, 1971

Dyed nylon monofilament

Fine Arts Museums of San Francisco; Foundation purchase, George and Dorothy Saxe Endowment Fund 2016.7

Kay Sekimachi

n. 1926; San Francisco, CA

Katsura, 1971

Monofilamento de nylon teñido

Fine Arts Museums of San Francisco; adquisición de la fundación, George and Dorothy Saxe Endowment Fund 2016.7

H. C. Westermann

b. 1922; Los Angeles, CA

d. 1981; Danbury, CT

The Plush, 1963–64

Cotton-pile shag carpet with latex backing,
cast iron, paint, wood, and metal casters

National Gallery of Art, Washington, DC; Corcoran Collection
(gift of Samuel J. Wagstaff Jr.) 2014.136.287

H. C. Westermann

n. 1922; Los Ángeles, CA

f. 1981; Danbury, CT

El lujo blando, 1963–64

Alfombra peluda de algodón con reverso de
látex, hierro fundido, pintura, madera y moldes
de metal

National Gallery of Art, Washington, DC; Colección Corcoran
(donación de Samuel J. Wagstaff Jr.) 2014.136.287

William T. Wiley

b. 1937; Bedford, IN

d. 2021; Novato, CA

Shark's Dream, 1967

Acrylic and graphite on linen

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the
Neysa McMein Purchase Award 68.17

William T. Wiley

n. 1937; Bedford, IN

f. 2021; Novato, CA

Sueño de tiburón, 1967

Acrílico y grafito sobre lino

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del
Neysa McMein Purchase Award 68.17

Franklin Williams

b. 1940; Ogden, UT

Untitled III, 1966

Acrylic, crochet thread, and cotton on canvas

Collection of Franklin Williams; courtesy Parker Gallery, Los Angeles, and Garth Greenan Gallery, New York

Franklin Williams often used cast-off materials to create his painted, stitched, and crocheted sculptures, reflecting his lifelong engagement with craft and poetics. Williams grew up in Utah and was part of a family of prolific crafters, especially knitting, crocheting, and quilting—all of which Williams was well-versed in by the age of eight. In Oakland he developed a language that combined his skills and familial memories with the material-based work proliferating around him, an evolution that led to his inclusion in the 1967 exhibition *Funk*.

Franklin Williams

n. 1940; Ogden, UT

Sin título III, 1966

Acrílico, hilo de crochet y algodón sobre lienzo

Colección de Franklin Williams; cortesía de Parker Gallery, Los Ángeles, y Garth Greenan Gallery, Nueva York

Franklin Williams usó materiales de desecho para crear sus esculturas pintadas, cosidas y tejidas, reflejando su compromiso de toda la vida con la artesanía y la poética. El artista, proveniente de una familia de artesanos prolíficos en Utah, aprendió a los ocho años y se volvió experto en las artes del tejido, el crochet, la costura y el *quilting*. En Oakland, desarrolló un lenguaje que combinaba sus destrezas y recuerdos familiares con el trabajo con materiales que proliferaban a su alrededor. Esta evolución le ganó ser incluido en la exposición *Funk* en 1967.

SOCIAL SURREAL

From left:

Diane Arbus

b. 1923; New York, NY
d. 1971; New York, NY

Bela Lugosi as “Dracula,” close-up 1958, 1958
Gelatin silver print

Fraenkel Gallery, San Francisco, and David Zwirner, New York

Shawn Walker

b. 1940; New York, NY

Tiffany’s Window on 57th Street, NYC, c. 1968–72
Gelatin silver print

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; National Endowment for the Arts
Fund for American Art

Shawn Walker’s documentary-style photographs encapsulate a sense of latent strangeness in otherwise ordinary circumstances. As a founding member of the activist filmmaking collective Newsreel (founded 1967), Walker spent the 1960s focused on the cultural, social, and political change happening in the world and, importantly, right around him in Harlem. Along with the work of Ming Smith and Adger Cowans, on view nearby, his photographs also foreground the artists of the Kamoinge Workshop (founded 1963)—a collective of Black artists who primarily photographed Black communities—during a period in which their work was largely excluded from institutional exhibitions and conversations.

Diane Arbus

b. 1923; New York, NY
d. 1971; New York, NY

Clouds on-screen at a drive-in movie, N.J. 1961, 1961
Gelatin silver print

The Metropolitan Museum of Art, New York; gift of Neil Selkirk, 2012
2012.552.60

De izquierda a derecha:

Diane Arbus

n. 1923; Nueva York, NY
f. 1971; Nueva York, NY

Bela Lugosi como “Drácula”, en primer plano 1958, 1958
Impresión en gelatina de plata

Fraenkel Gallery, San Francisco, y David Zwirner, Nueva York

Shawn Walker

n. 1940; Nueva York, NY

Ventana de Tiffany’s en 57th Street, NYC, c. 1968–72
Impresión en gelatina de plata

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; National Endowment for the Arts
Fund for American Art

Las fotografías documentales de Shawn Walker encapsulan un sentido de extrañeza latente en circunstancias aparentemente normales. Como miembro fundador del colectivo de cineastas activistas Newsreel (fundado en 1967), Walker pasó la década de 1960 enfocado en el cambio cultural, social y político del mundo, especialmente en su vecindario en Harlem. Junto al trabajo de Ming Smith y Adger Cowans (también parte de esta exposición), sus fotografías traen en primer plano a los artistas del Kamoinge Workshop (fundado en 1963), un colectivo de artistas afroamericanos que fotografiaban principalmente comunidades negras, en una época en que su obra fue ampliamente excluida de las exposiciones y discusiones institucionales.

Diane Arbus

n. 1923; Nueva York, NY
f. 1971; Nueva York, NY

Nubes en pantalla en un autocinema, N.J. 1961, 1961
Impresión en gelatina de plata

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; donación de Neil Selkirk, 2012
2012.552.60

Diane Arbus

b. 1923; New York, NY

d. 1971; New York, NY

Five members of the Monster Fan Club, N.Y.C. 1961, 1961

Gelatin silver print

Collection of Steve and Allison Lockshin

Adger Cowans

b. 1936; Columbus, OH

Three Shadows, 1966

Gelatin silver print

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Aldine S. Hartman Endowment Fund
2018.315

Paul Thek

b. 1933; New York, NY

d. 1988; New York, NY

Untitled, 1963

From the series *Television Analyzations*, 1963

Oil on canvas

Collection of the BRD Family Foundation

Diane Arbus

n. 1923; Nueva York, NY

f. 1971; Nueva York, NY

Cinco miembros del Monster Fan Club, N.Y.C. 1961, 1961

Impresión en gelatina de plata

Colección de Steve y Allison Lockshin

Adger Cowans

n. 1936; Columbus, OH

Tres sombras, 1966

Impresión en gelatina de plata

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Aldine S. Hartman Endowment Fund
2018.315

Paul Thek

n. 1933; Nueva York, NY

f. 1988; Nueva York, NY

Sin título, 1963

De la serie *Análisis de televisión*, 1963

Óleo sobre lienzo

Colección de la BRD Family Foundation

Robert Crumb

b. 1943; Philadelphia, PA

Head #1, 1967

Ink on paper

Collection of Rubén Blades

Burned Out, cover of the “East Village Other” 5, no. 10, 1970

Ink on paper

Lucas Museum of Narrative Art, Los Angeles 2019.61.19

Created for the cover of the counterculture newspaper *The East Village Other* (1965–72), the flaming, eye-popping, and tongue-wrenching figure of *Burned Out* suggests a character whose internal panic is mirrored by an alarming physical transformation. Crumb describes this drawing as “the end of the 1960s” and a visual representation of a time when the psychedelic drug use and free love of the decade’s counterculture movement crashed into the new reality of an increasingly conservative political environment. As a key figure in the underground comics movement of the late 1960s, Crumb’s humorous—and often raunchily stylized—characters recognized the inscrutability of the world.



Listen to Crumb describe this psychedelic drawing on Bloomberg Connects.

Robert Crumb

n. 1943; Filadelfia, PA

Cabeza #1, 1967

Tinta sobre papel

Colección de Rubén Blades

Agotado, portada del “East Village Other” 5, no. 10, 1970

Tinta sobre papel

Lucas Museum of Narrative Art, Los Ángeles 2019.61.19

Creada para la portada del periódico contracultural *The East Village Other* (1965–72), la flamante figura de *Agotado*, con ojos saltones y lengua retorcida, sugiere un personaje cuyo pánico interior se manifiesta a través de una alarmante transformación física. Crumb describe este dibujo como “el final de la década de 1960”, y como una representación visual de una época en la que el amor libre y el uso de drogas psicodélicas del movimiento contracultural de esos años, chocaron con la nueva realidad de un contexto político cada vez más conservador. Los personajes de Crumb, a menudo humorísticos y obscenos, fueron figuras clave del movimiento de cómics underground de finales de la década de 1960, que reconocían la parte incomprensible del mundo.

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

From center:

Luis Jimenez

b. 1940; El Paso, TX
d. 2006; Hondo, NM

Blond TV Image, 1967
Fiberglass with polychrome

Whitney Museum of American Art, New York; Josephine N. Hopper Bequest,
by exchange 2024.352

Lee Friedlander

b. 1934; Aberdeen, WA

Nashville, 1963
Gelatin silver print

The Metropolitan Museum of Art, New York; purchase, The Horace W.
Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 1995
1995.168.2

Galax, Virginia, 1962
Gelatin silver print

The Museum of Modern Art, New York; acquired through the generosity of
Celeste Bartos 56.1975

Florida, 1963
Gelatin silver print

The Museum of Modern Art, New York; purchase 695.2000



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Desde el centro:

Luis Jimenez

n. 1940; El Paso, TX
f. 2006; Hondo, NM

Imagen rubia de TV, 1967
Fibra de vidrio con policromo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; Legado de Josephine N.
Hopper, por intercambio 2024.352

Lee Friedlander

n. 1934; Aberdeen, WA

Nashville, 1963
Impresión en gelatina de plata

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; adquisición, The Horace W.
Goldsmith Foundation Gift, a través de Joyce y Robert Menschel, 1995
1995.168.2

Galax, Virginia, 1962
Impresión en gelatina de plata

The Museum of Modern Art, Nueva York; adquirido gracias a la generosidad de
Celeste Bartos 56.1975

Florida, 1963
Impresión en gelatina de plata

The Museum of Modern Art, Nueva York; adquisición 695.2000

Escanea el código QR para acceder
a contenido en español en Bloomberg Connects.

Mike Henderson

b. 1943; Marshall, MO

Dufus, 1970/73

16mm film, black-and-white, sound; 8 min. (looped)

Academy Film Archive, Los Angeles

In *Dufus* Mike Henderson explores the malleability of identity by performing a series of stereotypes: a weary janitor, a peace-loving hippie, a sex worker, a beatnik, a “Good-time Charlie” (a fur coat-clad, cigarette-smoking dandy), and a theatrical version of himself, an artist. Henderson shifts between these identities seamlessly but not without some torment, as evidenced by the characters’ exaggerated erasure of what came before. This work, more conceptual and experimental than Henderson’s “Protest Paintings” of the 1960s, points to the ever-shifting expectations of modern identity.



Synchronous captions available

Mike Henderson

n. 1943; Marshall, MO

Dufus, 1970/73

Película de 16 mm, blanco y negro, sonido; 8 min. (en loop)

Academy Film Archive, Los Ángeles

En *Dufus*, Mike Henderson explora la maleabilidad de la identidad a través de una serie de estereotipos: un conserje cansado, un hippie amante de la paz, una trabajadora sexual, un beatnik, un “Good-time Charlie” (un dandy con un abrigo de piel fumando un cigarro), y una versión teatral de sí mismo, un artista. Henderson alterna entre estas identidades con fluidez pero también con cierta angustia, como lo demuestra el gesto exagerado de cada personaje al borrar lo que estuvo antes. Esta obra, más conceptual y experimental que las “Pinturas de protesta” que Henderson creó en la década de 1960, alude a las expectativas siempre cambiantes de la identidad moderna.

Subtítulos simultáneos disponibles

Ed Ruscha

b. 1937; Omaha, NE

Surrealism, 1966

Graphite and tempera on paper

Whitney Museum of American Art, New York; gift of The American Contemporary Art Foundation, Inc., Leonard A. Lauder, President 2005.66

This is a working drawing for Ed Ruscha's photograph *Surrealism Soaped and Scrubbed* (1966), which was on the cover of the September 1966 issue of the magazine *Artforum* (1962–). This special issue included essays on Surrealism from historical, architectural, filmic, and personal perspectives, including those by critics Lucy Lippard and William Rubin. Using the pseudonym "Eddie Russia," Ruscha worked as a production designer and art director at the magazine from 1965 to 1969, a time when he was leaning into the use of typography and language in his art. This sudsing of surrealism exemplifies Ruscha's unique blend of Pop Art's lush stylization and Conceptual art's removed austerity, along with his deadpan humor.

Ed Ruscha

n. 1937; Omaha, NE

Surrealismo, 1966

Grafito y témpera sobre papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de The American Contemporary Art Foundation, Inc., Leonard A. Lauder, Presidente 2005.66

Este es un dibujo en proceso para la fotografía de Ed Ruscha *Surrealismo enjabonado y restregado* (1966) que apareció en la portada de la revista *Artforum* (1962–) de septiembre de 1966. Esta edición especial incluyó ensayos sobre el surrealismo desde perspectivas históricas, arquitectónicas, fílmicas y personales, incluyendo las de los críticos Lucy Lippard y William Rubin. Bajo el seudónimo de "Eddie Russia", Ruscha trabajó como diseñador de producción y director de arte para la revista entre 1965 y 1969. Durante esta temporada, su arte se inclinó hacia el uso de la tipografía y el lenguaje. Esta manifestación del surrealismo ejemplifica la mezcla única de Ruscha entre la estilización exuberante del arte pop y la austeridad desconectada del arte conceptual, junto con su humor inexpresivo.

Ming Smith

Kites Inside, Columbus, Ohio, c. 1972
Gelatin silver print

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Anne Levy Fund 2017.194

Shawn Walker

b. 1940; New York, NY

Man with Bubble, Central Park (Near Bandshell),
c. 1960–79 (printed 1989)
Gelatin silver print

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Photography Committee 2020.62

Romare Bearden

b. 1911; Charlotte, NC
d. 1988; New York, NY

Pittsburg Memory 2/6, 1964
Gelatin silver print mounted on fiberboard

Collection of Beth Rudin DeWoody

“As a Negro, I do not need to go looking for ‘happenings,’ the absurd, or the surreal, because I have seen things out of my studio window on 125th Street that neither Dalí nor Beckett nor Ionesco could have thought possible.” In this quote from 1964, Romare Bearden reflects on his experience being Black in America. Here he depicts not Harlem but Pittsburgh, where he briefly lived with his grandparents and spent time with steel workers. He represents the city by combining found images and enlarging them photographically, making photomontages that morph his memories of the city into spiritual and political rituals.

Ming Smith

Papalotes adentro, Columbus, Ohio, c. 1972
Impresión en gelatina de plata

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Anne Levy Fund 2017.194

Shawn Walker

n. 1940; Nueva York, NY

Hombre con burbuja, Central Park (Cerca del Bandshell),
c. 1960–79 (impreso en 1989)
Impresión en gelatina de plata

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Comité de Fotografía 2020.62

Romare Bearden

n. 1911; Charlotte, NC
f. 1988; Nueva York, NY

Recuerdo de Pittsburg 2/6, 1964
Impresión en gelatina de plata montada sobre aglomerado

Colección de Beth Rudin DeWoody

“Como hombre negro, no necesito andar buscando ‘happenings’, lo absurdo o lo surreal, porque he visto cosas desde la ventana de mi estudio en la calle 125, que ni Dalí ni Beckett ni Ionesco podrían haberse imaginado”. En esta cita de 1964, Romare Bearden reflexiona sobre su experiencia como afroamericano. Esta pintura no muestra a Harlem sino a Pittsburgh, en donde vivió una temporada con sus abuelos y pasó tiempo con los trabajadores de la industria del acero. Representa a la ciudad a través de una combinación de imágenes encontradas ampliadas fotográficamente y creando fotomontajes que transforman sus recuerdos de la ciudad en rituales espirituales y políticos.

Andy Warhol

b. 1928; Pittsburgh, PA

d. 1987; New York, NY

Marilyn, 1967

Screenprint

Whitney Museum of American Art, New York; purchase 70.54

Andy Warhol

n. 1928; Pittsburgh, PA

f. 1987; Nueva York, NY

Marilyn, 1967

Serigrafía

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición 70.54

ED OWENS

Edward Owens

b. 1949; Chicago, IL

d. 2009; Chicago, IL

Private Imaginings and Narrative Facts, 1968–70

16mm film transferred to video, color, silent; 5:51 min.
(looped)

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Film and Video Committee 2021.85

Edward Owens was only twenty-one years old when he completed *Private Imaginings and Narrative Facts*, using his family and friends as actors. The film is a lyrical, layered portrait of the artist's mother and aunt that combines staged and documentary footage to create complementary visions of reality and fantasy. Owens grew up on Chicago's South Side and studied film on scholarship at the Art Institute of Chicago. With the encouragement of Gregory Markopoulos, then one of the major figures of American experimental cinema, Owens moved to New York at eighteen and became a part of the queer, avant-garde community in Greenwich Village. Owens produced only a few films—*Private Imaginings* would be his last.

Edward Owens

n. 1949; Chicago, IL

f. 2009; Chicago, IL

Imaginaciones privadas y Hechos narrativos, 1968–70

Película de 16 mm transferida a video, color, sin sonido;
5:51 min. (en loop)

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Comité de Cine y Video 2021.85

Edward Owens tenía sólo veintiún años cuando terminó *Imaginaciones privadas y Hechos narrativos*, usando a sus familiares y amistades como actores. La película es un retrato lírico en capas de su madre y su tía, que combina imágenes escenificadas y documentales para crear visiones complementarias de la realidad y la fantasía. Owens creció en el South Side de Chicago y estudió cine en el Art Institute of Chicago gracias a una beca. Motivado por Gregory Markopoulos, quien era entonces una de las figuras principales del cine experimental estadounidense, Owens se mudó a Nueva York a los dieciocho años y formó parte de la comunidad queer y vanguardista del Greenwich Village. Owens sólo produjo un puñado de películas, *Imaginaciones privadas* siendo la última.

SHOW OF FORCE

Daniel LaRue Johnson

b. 1938; Los Angeles, CA

d. 2017; New York, NY

Freedom Now, Number 1, 1963–64

Pitch on canvas with button, broken doll, hacksaw,
mousetrap, flexible tube, and wood

The Museum of Modern Art, New York; given anonymously 4.1965



Learn about the objects and materials Johnson
used in his response to the 1963 March on
Washington on Bloomberg Connects.

Daniel LaRue Johnson

n. 1938; Los Ángeles, CA

f. 2017; Nueva York, NY

Libertad ahora, Número 1, 1963–64

Alquitrán sobre lienzo con botón, muñeca rota, sierra de
arco, trampa para ratón, tubo flexible y madera

The Museum of Modern Art, Nueva York; donación anónima 4.1965

Escanea el código QR para acceder
a contenido en español en Bloomberg Connects.

Benny Andrews

b. 1930; Madison, GA

d. 2006; New York, NY

No More Games, 1970

Oil on canvas with cut-and-pasted primed and raw canvas, T-shirt, garment fragments, and partially painted printed fabrics

The Museum of Modern Art, New York; Blanchette Hooker Rockefeller Fund
35.1971.a–b

Benny Andrews

n. 1930; Madison, GA

f. 2006; Nueva York, NY

Ni un juego más, 1970

Óleo sobre lienzo con lienzos cortados y pegados crudos e imprimados, camiseta, fragmentos de prendas y telas estampadas parcialmente pintadas

The Museum of Modern Art, Nueva York; Blanchette Hooker Rockefeller Fund
35.1971.a–b`

In center of gallery:

Ralph Arnold

b. 1928; Chicago, IL

d. 2006; Chicago, IL

Unfinished Collage, 1968

Collage and acrylic on canvas

South Side Community Art Center, Chicago

Unfinished Collage offers a totemic monument to the fallen leaders of the 1960s. Ralph Arnold layered images of John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, and Martin Luther King Jr. in life and in death, with each figure occupying one of the rectangles that wrap around the sculpture. A fourth rectangle is painted white, creating dissonance in the work—an interruption that suggests the unfinished nature of history itself as well as the viewer's role in imagining such a future. As a Black, gay Korean War veteran in segregated Chicago, Arnold engaged actively with the nascent gay liberation movement, civil rights actions, and protests against the Vietnam War.

En el centro de la galería:

Ralph Arnold

n. 1928; Chicago, IL

f. 2006; Chicago, IL

Collage inacabado, 1968

Collage y acrílico sobre lienzo

South Side Community Art Center, Chicago

Collage inacabado ofrece un monumento totémico a los líderes caídos de la década de 1960. Ralph Arnold creó imágenes en capas de John F. Kennedy, Robert F. Kennedy y Martin Luther King Jr. en vida y muerte que ocupan los rectángulos alrededor de la escultura. Un cuarto rectángulo está pintado de blanco, creando una disonancia con el resto de la obra. Esta interrupción sugiere la naturaleza inacabada de la historia misma y el papel del espectador al imaginar el futuro. Como hombre negro y gay veterano de la guerra de Corea en medio de la segregación de Chicago, Arnold se involucró activamente con el incipiente movimiento por la liberación gay, la lucha por los derechos civiles y las protestas contra la guerra de Vietnam.

Kay Brown

b. 1932; New York, NY

d. 2012; Washington, DC

The Devil and His Game, 1970

Collaged paper and mixed media on canvas

Collection of Tina and Larry Jones

Kay Brown

n. 1932; Nueva York, NY

f. 2012; Washington, DC

El diablo y su juego, 1970

Collage de papel y medios mixtos sobre lienzo

Colección de Tina y Larry Jones

T. C. Cannon

b. 1946; Lawton, OK

d. 1978; Santa Fe, NM

“Andrew Myrick – Let Em Eat Grass”, 1970

Acrylic on canvas

United States Department of the Interior, Indian Arts and Crafts Board,
Southern Plains Indian Museum, Anadarko, Oklahoma

The jarring scene T. C. Cannon presents here is based on the widely circulated, but possibly apocryphal, story of the nineteenth-century trader Andrew Myrick getting his mouth stuffed with grass after he was killed—retribution for his infamous comment: “If they are hungry, let them eat grass.” Myrick reportedly said this in 1862 as crops failed and widespread starvation loomed in anticipation of the US–Dakota War, which resulted in mass death and the expulsion of the Dakota from their ancestral lands. Cannon, a Kiowa and Caddo man and Vietnam War veteran, was deeply conflicted about his experiences in the army and used painting to reflect on the foundational, yet surreal, violence that war has perpetuated throughout American history.

Photography and video recording of this work are not permitted.

T. C. Cannon

n. 1946; Lawton, OK

f. 1978; Santa Fe, NM

“Andrew Myrick – Déjenlos comer hierba”, 1970

Acrílico sobre lienzo

Departamento del Interior de los Estados Unidos, Indian Arts and Crafts Board,
Southern Plains Indian Museum, Anadarko, Oklahoma

La estremecedora escena que T. C. Cannon presenta aquí se basa en la conocida historia, posiblemente apócrifa, del comerciante del siglo XIX Andrew Myrick, a quien le habrían llenado la boca de hierba después de matarlo en represalia por su infame comentario: “Si tienen hambre, que coman hierba”. Supuestamente, Myrick dijo esto en 1862, cuando fracasó la siembra y la hambruna se extendió anticipando la guerra Dakota-Estados Unidos, que resultó en la muerte masiva y la expulsión del pueblo Dakota de sus territorios ancestrales. Cannon, un hombre kiowa y caddo y veterano de la guerra de Vietnam, estaba profundamente contrariado por sus experiencias en el ejército y utilizó la pintura para reflexionar sobre la violencia fundacional y, al mismo tiempo, surreal que ha marcado la historia de los Estados Unidos.

Sacar fotografías o grabar videos de esta obra no está permitido.

Mel Casas

b. 1929; El Paso, TX

d. 2014; San Antonio, TX

Humanscape #56 (San Antonio Circus), 1969

From the series *Humanscape*, 1965–89

Acrylic on canvas

Mel Casas Family Trust

Driving at night in San Antonio, Mel Casas was inspired by the distant sight of a drive-in movie theater screen. This scene led him to begin his *Humanscape* series, which explores different variations of this Americana iconography. Each painting includes a rectangular, screen-like image contrasted against a competing drama in the foreground, often parodying racist stereotypes of Latinx culture. In this painting, Casas critiques Fiesta, San Antonio's annual festival commemorating the defeat of the Mexican army at the Battle of San Jacinto and the establishment of the Republic of Texas in 1836. Every year, the festival crowns a white Fiesta queen by the Order of the Alamo, a group that limits membership on the basis of race and class. Casas's painting asserts that the celebrated Texan revolution was actually an entrenchment of Latinx subjugation.

Mel Casas

n. 1929; El Paso, TX

f. 2014; San Antonio, TX

Paisaje humano #56 (Circo de San Antonio), 1969

De la serie *Paisaje humano*, 1965–89

Acrílico sobre lienzo

Mel Casas Family Trust

Mel Casas se inspiró en la imagen de la pantalla de un autocinema visto desde la distancia mientras conducía de noche por San Antonio. Esta escena lo llevó a comenzar su serie *Paisajes humanos*, en la que explora variaciones de esta iconografía estadounidense. Cada pintura incluye una imagen rectangular que sugiere una pantalla, en contraste con las escenas dramáticas en primer plano que a menudo parodian estereotipos racistas de la cultura Latinx. En esta pintura, Casas hace una crítica a Fiesta, un festival celebrado anualmente en San Antonio que conmemora la derrota del ejército mexicano en la Batalla de San Jacinto y el establecimiento de la República de Texas en 1836. Cada año, la Orden del Álamo (un grupo que limita su membresía por raza y clase) corona a una reina blanca durante el festival. La pintura de Casas advierte que la celebración de la revolución tejana sirvió, de hecho, para consolidar la subyugación de la comunidad Latinx.

Rupert Garcia

b. 1941; French Camp, CA

Unfinished Man, 1968

Acrylic on canvas

The Museum of Modern Art, New York; Painting and Sculpture Deaccession Funds 73.2024

Rupert Garcia's *Unfinished Man* relies on abstraction to capture the disorienting and jarring experience of a disillusioned soldier reintegrating into an American society roiling with anxiety. After serving in the Air Force during the Vietnam War, Garcia enrolled at San Francisco State College in 1966 to study art and sociology on the GI Bill. He initially focused on painting but, driven by his critical perspectives on the war and racial and economic inequality, eventually began a lifelong engagement with printmaking as a cheap and effective tool of protest after joining in the student strikes of 1968.

Rupert Garcia

n. 1941; French Camp, CA

Hombre inacabado, 1968

Acrílico sobre lienzo

The Museum of Modern Art, Nueva York; Painting and Sculpture Deaccession Funds 73.2024

Hombre inacabado de Rupert Garcia se apoya en la abstracción para capturar la experiencia desorientadora y estremecedora de un soldado desilusionado que se reintegra a la sociedad estadounidense agitada por la ansiedad. Luego de servir en las Fuerzas Aéreas durante la guerra de Vietnam, Garcia se matriculó en San Francisco State College en 1966 para estudiar arte y sociología bajo el G.I. Bill. En un principio, se enfocó en el medio de la pintura, pero, impulsado por sus posturas críticas sobre la guerra y la desigualdad racial y económica, eventualmente se volcó hacia el grabado como una herramienta de protesta efectiva y de bajo costo luego de unirse a las huelgas estudiantiles de 1968.

In center of gallery:

Luis Jimenez

b. 1940; El Paso, TX

d. 2006; Hondo, NM

Man on Fire, 1969–70

Fiberglass with urethane finish on painted fiberboard
base

The Museum of Fine Arts, Houston; Museum purchase funded by the Caroline
Wiess Law Accessions Endowment Fund 2010.1760

En el centro de la galería:

Luis Jimenez

n. 1940; El Paso, TX

f. 2006; Hondo, NM

Hombre en fuego, 1969–70

Fibra de vidrio con acabado de uretano sobre base de
tablero de fibra pintado

The Museum of Fine Arts, Houston; adquisición del Museo financiada por el
Caroline Wiess Law Accessions Endowment Fund 2010.1760

Judith Bernstein

b. 1942; Newark, NJ

Vietnam Garden, 1967

Charcoal, oil stick, and steel wool on paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Drawing Committee 2010.80

Barbara Jones-Hogu

b. 1938; Chicago, IL

d. 2017; Chicago, IL

Mother of Man, 1968

Woodblock print on paper

The Museum of Modern Art, New York; The Deborah Wye Endowment Fund 738.2019

Judith Bernstein

n. 1942; Newark, NJ

Jardín de Vietnam, 1967

Carbón, barra de óleo y lana de acero sobre papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Comité de Dibujo 2010.80

Barbara Jones-Hogu

n. 1938; Chicago, IL

f. 2017; Chicago, IL

Madre del hombre, 1968

Xilografía sobre papel

The Museum of Modern Art, Nueva York; The Deborah Wye Endowment Fund 738.2019

Peter Saul

b. 1934; San Francisco, CA

Saigon, 1967

Acrylic, oil, enamel, and fiber-tipped pen on canvas

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Friends of the Whitney Museum of American Art 69.103

In *Saigon*, Peter Saul relies on ugly stereotypes of both Vietnamese women and American soldiers to grab the viewer's attention. Saul drew on the power of the sensational to critique the American military propaganda that promoted such stereotypes. Two years after painting *Saigon*, Saul wrote that given the "newspaper accounts of recent American atrocities in Vietnam, that picture has ceased being a far-out and imaginative accusation." Events such as the My Lai massacre in March of 1968, during which hundreds of civilians were murdered, and the subsequent Pentagon cover-up proved that reality was even more shocking than the nightmare Saul had conjured.

Peter Saul

n. 1934; San Francisco, CA

Saigón, 1967

Acrílico, óleo y bolígrafo con punta de fibra sobre lienzo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Amigos del Whitney Museum of American Art 69.103

En *Saigón*, Peter Saul se apoya en estereotipos negativos tanto de las mujeres vietnamitas como de los soldados estadounidenses para capturar la atención de los espectadores. Saul aprovechó el poder de lo sensacionalista para criticar la propaganda militar de Estados Unidos que promovía estos mismos estereotipos. Dos años después de pintar *Saigón*, Saul escribió que a partir de "los recuentos periodísticos de las atrocidades recientes que Estados Unidos ha cometido en Vietnam, la pintura ha dejado de ser una acusación lejana e imaginaria". Eventos como la masacre de My Lai en marzo de 1968, en la que cientos de civiles fueron asesinados, y el encubrimiento posterior por parte del Pentágono, fueron prueba de que la realidad era mucho más espeluznante que la pesadilla conjurada por Saul.

Fritz Scholder

b. 1937; Breckenridge, MN

d. 2005; Phoenix, AZ

Indian and Rhinoceros, 1968

Oil on canvas

National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution; purchase
26/8066

“My painting called *Indian and Rhinoceros* has an Indian in full dress with a peace pipe posing with an ungainly rhinoceros in front of the Bureau of Indian Affairs [BIA]. My point, I believe, is obvious.” An enrolled member of the Luiseño tribe, Fritz Scholder’s statement underscores the cruel absurdity of the US government’s relationship with Native Americans. The BIA, an agency within the Department of the Interior, was responsible for enforcing decades of federal policies designed to terminate tribal authority and relocate and assimilate Indigenous people. Galvanized by the escalation of the Vietnam War, in which Native American men disproportionately served, and the 1968 founding of the American Indian Movement (AIM), an activist group focused on Native American civil rights, Scholder felt compelled to address the violence of American history and the mistreatment of Indigenous people for the first time in his work.

Fritz Scholder

n. 1937; Breckenridge, MN

f. 2005; Phoenix, AZ

Indio y rinoceronte, 1968

Óleo sobre lienzo

National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution; adquisición
26/8066

“Mi pintura titulada *Indio y rinoceronte* presenta un indio con vestimenta tradicional y una pipa de la paz posando junto a un rinoceronte torpe frente a la Oficina de Asuntos Indígenas (BIA, por sus siglas en inglés). Mi punto, creo, es evidente”. Como miembro adscrito a la tribu Luiseño, la declaración de Fritz Scholder subraya la crueldad y el absurdo de la relación del gobierno de los Estados Unidos con los pueblos indígenas. La BIA, una agencia del Departamento del Interior, fue la responsable de implementar políticas federales diseñadas para acabar con las autoridades tribales y reubicar y asimilar a los pueblos indígenas durante décadas. Galvanizado por la escalada de la guerra de Vietnam y la fundación del grupo activista Movimiento de los Indios Estadounidenses (AIM, por sus siglas en inglés), que se enfocó en la lucha por los derechos civiles de los pueblos indígenas en Estados Unidos, Scholder se sintió obligado a abordar el tema de la violencia y el maltrato contra las poblaciones indígenas en su obra por primera vez.

Nancy Spero

b. 1926; Cleveland, OH

d. 2009; New York, NY

Female Bomb, 1966

From the series *War Series*, 1966–70

Gouache and ink on paper

The New School University Art Collection, New York

Nancy Spero's *War Series* consists of antiwar manifestos or, as she called them, "a personal attempt at exorcism." The paintings feature American military weaponry, from helicopters to detonated bombs, reworked to resemble parasitic insects, reptiles, or male genitalia. Years before she created *Female Bomb*, Spero was living in Paris and witnessed the French police's violent response to protests against the Algerian War (1954–62). That experience, alongside the escalation of US involvement in the Vietnam War, led Spero to produce "angry works, often scatological, manifestos against a senseless, obscene war" and influenced her approach to antiwar activism.

Nancy Spero

n. 1926; Cleveland, OH

f. 2009; Nueva York, NY

Bomba femenina, 1966

De la serie *Serie Guerra*, 1966–70

Gouache y tinta sobre papel

The New School University Art Collection, Nueva York

La *Serie Guerra* de Nancy Spero consiste en manifiestos contra la guerra, o como ella misma los llamó, "un intento de exorcismo personal". Las pinturas muestran imágenes de armamento militar, desde helicópteros hasta bombas detonadas, retrabajadas para parecer insectos parásitos, reptiles o genitales masculinos. Años antes de crear *Bomba femenina*, Spero vivía en París y fue testigo de la represión violenta de las protestas contra la guerra de Argelia (1954–62) por parte de la policía francesa. Esa experiencia, junto a la escalada de la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam, llevaron a Spero a producir "obras furiosas, a menudo escatológicas, manifiestos contra una guerra obscena y sin sentido" e influenciaron su acercamiento al activismo contra la guerra.

Timothy Washington

b. 1946; Watts, CA

Viet Nam, 1970

Spray paint on aluminum

Collection of Tina and Larry Jones

Timothy Washington

n. 1946; Watts, CA

Viet Nam, 1970

Pintura de aerosol sobre aluminio

Colección de Tina y Larry Jones

Jasper Johns

b. 1930; Augusta, GA

Flags, 1965

Oil on canvas with object

Collection of the artist; on long-term loan to the Walker Art Center, Minneapolis

Jasper Johns

n. 1930; Augusta, GA

Banderas, 1965

Óleo sobre lienzo con objeto

Colección del artista; en préstamo a largo plazo al Walker Art Center, Minneapolis

H. C. Westermann

b. 1922; Los Angeles, CA

d. 1981; Danbury, CT

Memorial to the Idea of Man If He Was an Idea, 1958

Pine, bottle caps, cast-tin toys, glass, metal, brass,
ebony, and enamel

Museum of Contemporary Art Chicago; Susan and Lewis Manilow Collection
of Chicago Artists 1993.34

H. C. Westermann

n. 1922; Los Ángeles, CA

f. 1981; Danbury, CT

Memorial a la idea del hombre si él fuera una idea, 1958

Pino, tapas de botella, juguetes de hojalata, vidrio, metal,
latón, ébano y esmalte

Museum of Contemporary Art Chicago; Susan and Lewis Manilow Collection
of Chicago Artists 1993.34

ENIGMA

Jess

b. 1923; Long Beach, CA

d. 2004; San Francisco, CA

If All the World Were Paper and All the Water Sink,
1962

Oil on canvas

Fine Arts Museums of San Francisco; Museum purchase, Roscoe and Margaret Oakes Income Fund, Museum Society Auxiliary, Mr. and Mrs. John N. Rosekrans, Jr., Walter H. and Phyllis J. Shorenstein Foundation Fund, Mrs. Paul L. Wattis Fund, Bobbie and Michael Wilsey, Mr. and Mrs. Steven McGregor Read, Mr. and Mrs. Gorham B. Knowles, Mrs. Edward T. Harrison, Mrs. Nan Tucker McEvoy, Harry and Ellen Parker in honor of Steven Nash, Katherine Doyle Spann, Mr. and Mrs. William E. Steen, Mr. and Mrs. Leonard E. Kingsley, George Hopper Fitch, Princess Rainieri di San Faustino, Mr. and Mrs. Richard Madden 1994.31

This work points to the artist's role in helping to produce plutonium for the Manhattan Project and his anxieties about the atomic age. A central figure in the Bay Area art scene, Jess combined unrelated images to create new meanings, relying on both esoteric and traditional symbolism. A nuclear mushroom cloud is encircled with the Greek letter Omega, signifying an apocalypse, and a parrot, representing folly, swallows an owl with a key, representing wisdom. In one interpretation, the owl has unlocked the secret of the ultimate folly: nuclear destruction. The silhouetted figure stands in for both the artist and the viewer; he is observing the violence of the century, even as innocent children play in the center of the composition.

Jess

n. 1923; Long Beach, CA

f. 2004; San Francisco, CA

Si todo el mundo fuera de papel y toda el agua se hundiera,
1962

Óleo sobre lienzo

Fine Arts Museums of San Francisco; adquisición del Museo, Roscoe and Margaret Oakes Income Fund, Museum Society Auxiliary, Sr. y Sra. John N. Rosekrans, Jr., Walter H. and Phyllis J. Shorenstein Foundation Fund, Mrs. Paul L. Wattis Fund, Bobbie y Michael Wilsey, Sr. y Sra. Steven McGregor Read, Sr. y Sra. Gorham B. Knowles, Sra. Edward T. Harrison, Sra. Nan Tucker McEvoy, Harry y Ellen Parker en honor a Steven Nash, Katherine Doyle Spann, Sr. y Sra. William E. Steen, Sr. y Sra. Leonard E. Kingsley, George Hopper Fitch, Princess Rainieri di San Faustino, Sr. y Sra. Richard Madden 1994.31

Esta obra hace referencia al papel que jugó el artista en la producción de plutonio para el Manhattan Project y sus ansiedades sobre la época atómica. Jess, quien fue una de las figuras centrales de la escena artística del área de la Bahía de San Francisco, combinó imágenes no relacionadas para crear nuevos significados, apoyándose en simbolismos esotéricos y tradicionales. Una nube de hongo nuclear aparece dentro del círculo de la letra griega Omega simbolizando un apocalipsis, mientras que un loro que representa a la locura se traga un búho con una llave, un símbolo de sabiduría. En una posible interpretación, el búho ha desatado el secreto de la locura final: la destrucción nuclear. La silueta representa tanto al artista como al espectador, presenciando la violencia del siglo, aun cuando niños inocentes juegan en el centro de la composición.

Don Potts

b. 1936; San Francisco, CA

d. 2011; San Francisco, CA

My First Car: Basic Chassis, 1970

Wood, metal, and rubber

San Francisco Museum of Modern Art; gift of James B. Gubelmann
2018.405

Having gained notice in the 1967 exhibitions *Eccentric Abstraction* and *Funk* with sculptures that appeared to be, but were not, functional vehicles, tools, or enclosures, Don Potts decided to build a car frame. He built the static *Basic Chassis* on view here with his brother Bob Potts, along with the functional, radio-controlled *The Master Chassis* (1970). The brothers also created two car bodies, which could be integrated into either chassis, changing their outward form while maintaining their underlying structure. *Basic Chassis* is both organic and mechanical, exposed and invulnerable. Potts chose the car as his subject because its form exerted a clear set of functional demands and because it could stand in for that other locomotive machine: a human being.

Don Potts

n. 1936; San Francisco, CA

f. 2011; San Francisco, CA

Mi primer carro: Chasis básico, 1970

Madera, metal y hule

San Francisco Museum of Modern Art; donación de James B. Gubelmann
2018.405

Luego de ganar reconocimiento en las exposiciones *Abstracción excéntrica* y *Funk* de 1967 con esculturas que parecían ser vehículos, herramientas o recintos funcionales (aunque no lo eran), Don Potts decidió construir un soporte estructural de automóvil. Construyó el *Chasis básico* que se muestra aquí con su hermano Bob Potts junto con el *Master chassis* (1970), funcional y controlado por radio. Los hermanos también crearon dos carrocerías que se podían integrar a cualquiera de los chasis, cambiando su forma exterior mientras mantenían la misma estructura interior. *Chasis básico* es tanto orgánico como mecánico, expuesto e invulnerable. Potts eligió al automóvil como sujeto porque su forma ejercía un conjunto claro de demandas funcionales y porque podía representar a esa otra máquina locomotora: el cuerpo humano.

Harold Stevenson

b. 1929; Idabel, OK

d. 2018; Idabel, OK

The New Adam, 1962

Oil on linen

Solomon R. Guggenheim Museum, New York; anonymous gift 2005 2005.35

In this nine-panel, photorealistic painting, *The New Adam*, Harold Stevenson reimagines Michelangelo's famous Sistine Chapel fresco of Adam extending his finger toward the hand of God by redirecting the subject's gesture inward. Stevenson felt that advertising had reduced the human form to a prop for displaying clothes or selling appliances. He wanted to refocus the eye on the enormous significance of the body and the viewer's gaze. Through the warm glow that suffuses this image, Stevenson sought to evoke his belief in the human soul within each body. The queer film icon Sal Mineo modeled for the painting, which was an homage to Stevenson's lover Timothy Willoughby.

Harold Stevenson

n. 1929; Idabel, OK

f. 2018; Idabel, OK

El nuevo Adán, 1962

Óleo sobre lino

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; donación anónima 2005 2005.35

En *El nuevo Adán*, una pintura fotorrealista de nueve paneles, Harold Stevenson reimagina el famoso fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina donde Adán extiende su dedo hacia Dios, pero redirigiendo el gesto del sujeto hacia sí mismo. Stevenson sentía que la publicidad había reducido la figura humana a simple utilería para modelar ropa o vender electrodomésticos. Quería reenfocar el ojo sobre el enorme significado del cuerpo y la mirada del espectador. A través del brillo cálido que baña a la imagen, Stevenson intentó evocar su creencia en el alma humana dentro de cada cuerpo. El icónico actor de cine queer, Sal Mineo, fue el modelo para la pintura que rendía homenaje al amante de Stevenson, Timothy Willoughby.

Harold Stevenson

b. 1929; Idabel, OK

d. 2018; Idabel, OK

The New Adam, 1962

Oil on linen

Solomon R. Guggenheim Museum, New York; anonymous gift 2005 2005.35

In this nine-panel, photorealistic painting, *The New Adam*, Harold Stevenson reimagines Michelangelo's famous Sistine Chapel fresco of Adam extending his finger toward the hand of God by redirecting the subject's gesture inward. Stevenson felt that advertising had reduced the human form to a prop for displaying clothes or selling appliances. He wanted to refocus the eye on the enormous significance of the body and the viewer's gaze. Through the warm glow that suffuses this image, Stevenson sought to evoke his belief in the human soul within each body. The queer film icon Sal Mineo modeled for the painting, which was an homage to Stevenson's lover Timothy Willoughby.

Harold Stevenson

n. 1929; Idabel, OK

f. 2018; Idabel, OK

El nuevo Adán, 1962

Óleo sobre lino

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; donación anónima 2005 2005.35

En *El nuevo Adán*, una pintura fotorrealista de nueve paneles, Harold Stevenson reimagina el famoso fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina donde Adán extiende su dedo hacia Dios, pero redirigiendo el gesto del sujeto hacia sí mismo. Stevenson sentía que la publicidad había reducido la figura humana a simple utilería para modelar ropa o vender electrodomésticos. Quería reenfocar el ojo sobre el enorme significado del cuerpo y la mirada del espectador. A través del brillo cálido que baña a la imagen, Stevenson intentó evocar su creencia en el alma humana dentro de cada cuerpo. El icónico actor de cine queer, Sal Mineo, fue el modelo para la pintura que rendía homenaje al amante de Stevenson, Timothy Willoughby.

H. C. Westermann

b. 1922; Los Angeles, CA

d. 1981; Danbury, CT

The Big Change, 1963

Douglas-fir marine plywood, Masonite, and ink

The Art Institute of Chicago; gift of the Estate of Alan and Dorothy Press in acknowledgment of their family 2023.2906

This sculpture seems to have been hewn from a single enormous log of Douglas fir, seamlessly manipulated as though it were a knot tied in a length of rope. However, H. C. Westermann created this work by affixing sheets of laminated plywood together in layers. The striations of the wood evoke the rings in a tree—a trompe l’oeil effect that recalls the vernacular woodcarving traditions Westermann admired. The title alludes to the radical social and political shifts that defined the 1960s. For several artists in this exhibition—who drew inspiration from Westermann—the knotted form has also come to symbolize the tying together of like-minded painters and sculptors across the country.



Learn more about this impossible object on Bloomberg Connects.

H. C. Westermann

n. 1922; Los Ángeles, CA

f. 1981; Danbury, CT

El gran cambio, 1963

Contrachapado marino de abeto Douglas, masonita y tinta

The Art Institute of Chicago; donación del Patrimonio de Alan y Dorothy Press en reconocimiento a su familia 2023.2906

Esta escultura parece haber sido tallada de un sólo tronco enorme de abeto Douglas, manipulado con precisión, como si fuera un nudo atado a una cuerda. Sin embargo, H. C. Westermann creó esta obra uniendo capas de contrachapado laminado. Las estrías de la madera evocan los anillos de un árbol, una ilusión óptica que recuerda las tradiciones vernáculas de tallado de madera que Westermann admiraba. El título hace referencia a los cambios políticos y sociales radicales que definieron la década de 1960. Para varios de los artistas en esta exposición, que se inspiraron en Westermann, el nudo se ha convertido en el símbolo de la unión entre pintores y escultores con ideas afines en todo el país.

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

ASSEMBLING

Ed Bereal

b. 1937; Los Angeles, CA

Focke-Wulf FW 190, 1960

Assemblage

The Buck Collection at the UC Irvine Institute and Museum of California Art

A childhood fascination with the mechanical engineering of cars and airplanes prompted the gritty, machine-like forms of Ed Bereal's early works—*Focke-Wulf FW 190* among them. The swastika seen at the sculpture's center was a frequent element in the artist's practice. Though no avant-garde application can wholly erase its hateful connotations, Bereal uses the symbol here in its original orientation, which is representative of good fortune or divinity in many cultures. This strategic deployment functions as a commentary on the potential of visual phenomena to physically arrest, compel, and manipulate attention. Soon after making this work, Bereal rejected the embrace of the predominantly white art world in search of a more sociopolitical mode of artmaking.

Ed Bereal

n. 1937; Los Ángeles, CA

Focke-Wulf FW 190, 1960

Ensamblaje

The Buck Collection en UC Irvine Institute y Museum of California Art

Su fascinación infantil por la ingeniería de los carros y los aviones inspiró las formas crudas y mecánicas de las primeras obras de Ed Bereal, entre ellas *Focke-Wulf FW 190*. La esvástica que puede verse al centro de la escultura fue un elemento frecuente en la práctica del artista. Aunque ninguna aplicación vanguardista puede erradicar completamente sus connotaciones de odio, aquí Bereal utiliza el símbolo en su orientación original, que representa en muchas culturas la buena fortuna o la divinidad. Esta utilización estratégica funciona como un comentario sobre el potencial de los fenómenos visuales para atrapar físicamente, obligar y manipular la atención. Poco después de crear esta obra, Bereal rechazó la aceptación del mundo del arte, predominantemente blanco, en busca de un modo más sociopolítico de crear arte.

Wallace Berman

b. 1929; Staten Island, NY

d. 1976; Topanga, CA

Papa's Got a Brand New Bag, 1964
Collage

Collection of David Yorkin and Alix Madigan

Wallace Berman

n. 1929; Staten Island, NY

f. 1976; Topanga, CA

Papá tiene un bolso nuevo, 1964
Collage

Colección de David Yorkin y Alix Madigan

Joan Brown

b. 1938; San Francisco, CA

d. 1990; Puttaparthi, India

The Bride, 1970

Oil, enamel, and glitter on canvas

University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive;
bequest of Earl David Peugh III

Joan Brown

n. 1938; San Francisco, CA

f. 1990; Puttaparthi, India

La novia, 1970

Óleo, esmalte y escarcha sobre lienzo

University of California, Berkeley Art Museum y Pacific Film Archive; legado de
Earl David Peugh III

Bruce Conner

b. 1933; McPherson, KS

d. 2008; San Francisco, CA

RAT PURSE, 1959

Nylon, wax, gold leaf, tin can, fur, sequins, string, cardboard box, photograph, nails, lead weight, syringe, and feathers

Los Angeles County Museum of Art; purchase with funds provided by the Modern and Contemporary Art Council and the Modern and Contemporary Art Council Acquisitions Endowment and Gift of the Tomeo Family and Michael Kohn Gallery

Edward Kienholz

b. 1927; Fairfield, WA

d. 1994; Hope, ID

John Doe, 1959

Oil, metallic paint, resin, plaster, and graphite on mannequin parts with wood, metal, plastic, paper, rubber, and stroller

The Menil Collection, Houston

Bruce Conner

n. 1933; McPherson, KS

f. 2008; San Francisco, CA

BOLSO DE RATA, 1959

Nylon, cera, hoja de oro, lata, pelaje, lentejuelas, cuerda, caja de cartón, fotografía, clavos, peso de plomo, jeringa y plumas

Los Angeles County Museum of Art; adquisición con fondos brindados por el Modern and Contemporary Art Council y el Modern and Contemporary Art Council Acquisitions Endowment y donación de la Tomeo Family y Michael Kohn Gallery

Edward Kienholz

n. 1927; Fairfield, WA

f. 1994; Hope, ID

John Doe, 1959

Óleo, pintura metálica, resina, yeso y grafito sobre partes de maniquí con madera, metal, plástico, papel, goma y carriola

The Menil Collection, Houston

Senga Nengudi

b. 1943; Chicago, IL

Down (Purple), Red Devil (soul 2), Drifting Leaves, 1972

Three chromogenic prints

Collection of Senga Nengudi; courtesy Sprüth Magers, Thomas Erben Gallery, and The Amistad Research Center

Dale Brockman Davis

b. 1945; Tuskegee, AL

Arabian Nights, #2, c. 1969–70

Clay, leather, and metal

Collection of the artist

Senga Nengudi

n. 1943; Chicago, IL

Abajo (Púrpura), Diablo rojo (alma 2), Hojas a la deriva, 1972

Tres impresiones cromogénicas

Colección de Senga Nengudi; cortesía de Sprüth Magers, Thomas Erben Gallery y The Amistad Research Center

Dale Brockman Davis

n. 1945; Tuskegee, AL

Las mil y una noches, #2, c. 1969–70

Arcilla, cuero y metal

Colección del artista

Roy De Forest

b. 1930; North Platte, NE

d. 2007; Port Costa, CA

Drifting Down the Mississippi, 1959

Acrylic, enamel, string, and wood on wood

San Francisco Museum of Modern Art; gift of Kathan Brown 84.1465

Roy De Forest

n. 1930; North Platte, NE

f. 2007; Port Costa, CA

A la deriva por el Mississippi, 1959

Acrílico, esmalte, cuerda y madera sobre
madera

San Francisco Museum of Modern Art; donación de Kathan Brown
84.1465

Melvin Edwards

b. 1937; Houston, TX

Cotton Hangup, 1966

Steel

Studio Museum in Harlem; gift of Mr. and Mrs. Hans Burkhardt 1991.21

Melvin Edwards uses assemblage to examine histories of racism and anti-Blackness in the United States. Rather than explicitly visualizing scenes of slavery or forced labor, Edwards's welded sculptures employ abstraction as a means of alluding to these violent practices. *Cotton Hangup* is one such example—made from repurposed industrial equipment, the work's suspended form evokes the connected histories of lynching, cotton-picking, and sharecropping in the US.

Melvin Edwards

n. 1937; Houston, TX

Algodón colgado, 1966

Acero

Studio Museum in Harlem; donación del Sr. y la Sra. Hans Burkhardt 1991.21

Melvin Edwards utiliza el ensamblaje para examinar historias de racismo y antinegritud en los Estados Unidos. En lugar de representar explícitamente escenas de esclavitud y trabajos forzados, las esculturas soldadas de Edwards emplean la abstracción como un medio para aludir a estas prácticas violentas. *Algodón colgado* es uno de estos ejemplos: creada con equipo industrial reutilizado, la forma suspendida de la obra evoca las historias conectadas de los linchamientos, la recolección del algodón y la aparcería en los Estados Unidos.

Roy Fridge

b. 1927; Beeville, TX

d. 2007; Port Aransas, TX

The Great Spinning Arrow Consolating Console,
c. 1966

Wood and metal

The Menil Collection, Houston

The Great Spinning Arrow Consolating Console is one of the many intricate “wooden machines” Roy Fridge made while living in self-isolation along the eastern coastline of his home state of Texas. Carved by hand from meager materials, the sculpture becomes a surreal stand-in for a human being. Its array of gears, cranks, and pedals simultaneously suggests and discourages physical intimacy. Fridge’s work echoes the sensibilities of his friends David McManaway and Jim Love: the three artists exemplified a humorous and sophisticated approach to artmaking that was characteristic of the Texas art scene at the time.

Roy Fridge

n. 1927; Beeville, TX

f. 2007; Port Aransas, TX

La gran flecha giratoria de la consola consoladora,
c. 1966

Madera y metal

The Menil Collection, Houston

La gran flecha giratoria de la consola consoladora es una de las muchas y complejas “máquinas de madera” que creó Roy Fridge mientras vivía en aislamiento en la costa este de su estado natal de Texas. Tallada a mano con materiales escasos, la escultura se convierte en una representación surreal de un ser humano. Su despliegue de engranajes, palancas y pedales sugieren y desalientan simultáneamente la intimidad física. La obra de Fridge evoca la sensibilidad de sus amigos David McManaway y Jim Love: los tres artistas ejemplificaron un acercamiento humorístico y sofisticado a la creación de obras de arte característico de la escena artística de Texas de la época.

Lucas Samaras

b. 1936; Kastoria, Greece

d. 2024; New York, NY

Box #3, 1962–63

Wood box with straight pins, rope, wire,
taxidermic bird, and metal hardware

Whitney Museum of American Art, New York; gift of the Howard and
Jean Lipman Foundation, Inc., 66.36

David McManaway

b. 1927; Chicago, IL

d. 2010; Dallas, TX

Poseidon's Icon, 1965

Assemblage

Collection of Peter and Carol York

Ron Miyashiro

b. 1937; Honolulu, HI

Concord No. 8, 1963

Enamel on wood and papier-mâché with
metal assemblage

Collection of Tina and Larry Jones

Lucas Samaras

n. 1936; Kastoria, Grecia

f. 2024; Nueva York, NY

Caja #3, 1962–63

Caja de madera con alfileres, sogá, alambre,
pájaro disecado y herramientas de metal

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Howard
and Jean Lipman Foundation, Inc., 66.36

David McManaway

n. 1927; Chicago, IL

f. 2010; Dallas, TX

Icono de Poseidón, 1965

Ensamblaje

Colección de Peter y Carol York

Ron Miyashiro

n. 1937; Honolulu, HI

Concord No. 8, 1963

Esmalte sobre madera y papel maché con
ensamblaje de metal

Colección de Tina y Larry Jones

From left:

Noah Purifoy
b. 1917; Snow Hill, AL
d. 2004; Joshua Tree, CA

Untitled (66 Signs of Neon), 1966
Burnt wood, acrylic, stencil, and felt on plywood

Collection of Christine Ogata and John Baker

Following the Watts Rebellion—a series of violent confrontations between police and residents of predominantly Black Los Angeles neighborhoods in 1965—Noah Purifoy sought to give new life to the masses of rubble littering his neighborhood streets. He scavenged charred wood, chunks of smashed automobiles, melted neon signage, and other materials he called “jewels” from the debris, repurposing them in his work and the exhibition *66 Signs of Neon*, which opened in Watts in 1966 before traveling nationwide.

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

No Time for Jivin’, 1969

From the series *Containment Series*, 1967–69
Assemblage

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland; museum purchase, Susan L. Mills Fund 1971.31



Learn about Purifoy’s artistic response to the Watts Rebellion and hear Bereal discuss his sculpture *Focke-Wulf FW 109* on Bloomberg Connects.

De izquierda a derecha:

Noah Purifoy
n. 1917; Snow Hill, AL
f. 2004; Joshua Tree, CA

Sin título (66 Letreros de neón), 1966
Madera quemada, acrílico, esténcil y fieltro sobre madera contrachapada

Colección de Christine Ogata y John Baker

Después de la Rebelión de Watts (una serie de enfrentamientos violentos entre la policía y los residentes de uno de los barrios predominantemente negros de Los Ángeles en 1965), Noah Purifoy quiso revitalizar la acumulación de escombros que ensuciaban las calles de su vecindario. Recogió madera quemada, pedazos de automóviles destruidos, rótulos de neón derretidos y otros materiales que llamaba “joyas” de los escombros, para darles un nuevo propósito en su obra y en la exposición *66 Letreros de neón*, que inauguró en Watts en 1966 antes de viajar por todo el país.

John Outterbridge
n. 1933; Greenville, NC
f. 2020; Los Ángeles, CA

No hay tiempo para Jivin’, 1969

De la serie *Serie de contención*, 1967–69
Ensamblaje

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland; adquisición del museo, Susan L. Mills Fund 1971.31

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

Above:

Jack Smith

b. 1932; Columbus, OH

d. 1989; New York, NY

Scotch Tape, 1959–62

16mm film transferred to video, color, sound; 3 min.
(looped)

Whitney Museum of American Art, New York; gift of Gladstone Gallery,
New York 2010.207

Jack Smith's *Scotch Tape* presents actors Reese Haire and Jerry Sims and filmmaker Ken Jacobs traipsing through the neighborhood that was destroyed to make way for Lincoln Center. The work takes its title from the piece of transparent tape caught inside the camera, an embrace of error and spontaneity that recalls the historic Surrealist strategies of chance and automatism, or creating art without conscious thought.



Transcript available on Bloomberg Connects

Arriba:

Jack Smith

n. 1932; Columbus, OH

f. 1989; Nueva York, NY

Scotch Tape, 1959–62

Película de 16 mm transferida a video, color, sonido;
3 min. (en loop)

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Gladstone Gallery,
Nueva York 2010.207

Scotch Tape de Jack Smith presenta a los actores Reese Haire, Jerry Sims y al cineasta Ken Jacobs deambulando por el paisaje lleno de basura del barrio que fue destruido para construir Lincoln Center. El título de la obra se refiere a un pedazo de cinta transparente que queda atrapada dentro de la cámara, en un gesto de aceptar el error y la espontaneidad, eco de las estrategias surrealistas históricas del azar y el automatismo, o de crear arte despojado del pensamiento consciente.

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

THE BIG RIP-UP

Martha Edelheit

b. 1931; New York, NY

Flesh Wall with Table, 1965

From the series *Flesh Wall*, 1960–66

Oil on canvas

Minneapolis Institute of Art; The Mary Ingebrand-Pohlad Endowment for Twentieth-Century Paintings and the William Hood Dunwoody Fund 2019.24a–c

To create the large-scale works that constitute her *Flesh Wall* series, Martha Edelheit typically painted from individual live models whose bodies she combined in the final composition. *Flesh Wall With Table* is a rare exception. Painted entirely from the artist's imagination, this colorful tangle of women's bodies seems unselfconscious and unbothered by the male gaze. Edelheit inserts her own self-portrait and worktable into this utopian landscape, as if to reinforce that the artist's hand and eye are responsible for this vision. Seen from behind in a rectangle of black and gray, Edelheit appears intent upon painting herself into this brighter, freer world.

Martha Edelheit

n. 1931; Nueva York, NY

Muro de carne con mesa, 1965

De la serie *Muro de carne*, 1960–66

Óleo sobre lienzo

Minneapolis Institute of Art; The Mary Ingebrand-Pohlad Endowment for Twentieth-Century Paintings y el William Hood Dunwoody Fund 2019.24a–c

Para crear las obras a gran escala que constituyen su serie *Muro de carne*, Martha Edelheit solía pintar a partir de modelos individuales en vivo cuyos cuerpos combinaba en la composición final. *Muro de carne con mesa* es una excepción. Pintada completamente a partir de la imaginación de la artista, esta maraña colorida de cuerpos femeninos parece estar despreocupada y ajena a la mirada masculina. Edelheit inserta su propio autorretrato y su mesa de trabajo en este paisaje utópico, como para reforzar la idea de que la mano y el ojo de la artista son los responsables de la visión. Vista de espaldas dentro de un rectángulo negro y gris, Edelheit aparece con la intención de pintarse a sí misma en un mundo más luminoso y libre.

Barbara Hammer
b. 1939; Los Angeles, CA
d. 2019; New York, NY

Tee Corinne Sleeping, 1972
Gelatin silver print

Tee Corinne #7, 1972
Gelatin silver print on resin-coated paper

Estate of Barbara Hammer

In the early 1970s, Barbara Hammer produced intimate black-and-white photographs of herself, her friends, her lovers, and her collaborators, giving shape and dimension to the artist’s social circle shortly after she came out as a lesbian. One of her subjects was the artist and writer Tee Corinne, portrayed here, whose face takes on an otherworldly, mask-like appearance through Hammer’s embrace of layered images, multiple exposures, and darkroom “mistakes” like smeared emulsion. Hammer would use similar techniques to represent the complexity and delight of female sexuality in her experimental filmmaking practice, an early example of which is on view across the gallery.

Lynn Hershman Leeson
b. 1941; Cleveland, OH

Giggling Machine, Self Portrait as Blonde, 1968
Wax, wig, feathers, plexiglass, wood, sensor, and sound

Collection of Scott Mueller; promised gift to Cleveland Museum of Art



Sound description available on
Bloomberg Connects

Barbara Hammer
n. 1939; Los Ángeles, CA
f. 2019; Nueva York, NY

Tee Corinne durmiendo, 1972
Impresión en gelatina de plata

Tee Corinne #7, 1972
Impresión en gelatina de plata sobre papel con capa de resina

Patrimonio de Barbara Hammer

A principios de la década de 1970, Barbara Hammer produjo fotografías íntimas en blanco y negro de ella misma, sus amigos, sus amantes y sus colaboradores, que daban forma y dimensión al círculo social de la artista poco después de haberse declarado lesbiana. Uno de sus sujetos fue la artista y escritora Tee Corinee, representada aquí. Su rostro adquiere la apariencia de una máscara de otro mundo a través del uso de imágenes en capas, exposiciones múltiples y “errores” en el cuarto oscuro, como la emulsión borrosa. Hammer utilizaría técnicas similares para representar la complejidad y el gozo de la sexualidad femenina en su práctica de cine experimental, de la cual se puede ver un ejemplo temprano al otro lado de la galería.

Lynn Hershman Leeson
n. 1941; Cleveland, OH

Máquina de risitas, Autorretrato como rubia, 1968
Cera, peluca, plumas, plexiglás, madera, sensor y sonido

Colección de Scott Mueller; donación prometida al Cleveland Museum of Art

Escanea el código QR para acceder
a contenido en español en Bloomberg Connects.

Luchita Hurtado

b. 1920; Maiquetía, Venezuela

d. 2020; Santa Monica, CA

Untitled, 1971

Oil on canvas

The Estate of Luchita Hurtado and Hauser and Wirth, New York

Luchita Hurtado

n. 1920; Maiquetía, Venezuela

f. 2020; Santa Mónica, CA

Sin título, 1971

Óleo sobre lienzo

Patrimonio de Luchita Hurtado y Hauser and Wirth, Nueva York

Jae Jarrell

b. 1935; Cleveland, OH

Ebony Family, c. 1968

Velvet dress with velvet collage

Brooklyn Museum; gift of R. M. Atwater, Anna Wolfrom Dove, Alice Fiebiger, Joseph Fiebiger, Belle Campbell Harriss, and Emma L. Hyde, by exchange, Designated Purchase Fund, Mary Smith Dorward Fund, Dick S. Ramsay Fund, and Carll H. de Silver Fund 2012.80.15

Sculptor, painter, and self-taught fashion designer Jae Jarrell has been creating one-of-a-kind, wearable works that celebrate Black culture and family life since the late 1950s. As a co-founder of the Black Arts Movement's Chicago-based collective AfriCOBRA (founded 1968), she worked to promote accessible art experiences and cultural pride within Black communities. Drawing upon the group's signature Coolade colors (a play on the fruit-flavored drink mix Kool-Aid), using materials typically associated with "women's work," and taking inspiration from African designs, Jarrell imagined a revolutionary aesthetic carried on the body and grounded in joy and family.

Jae Jarrell

n. 1935; Cleveland, OH

Familia de ébano, c. 1968

Vestido de terciopelo con collage de terciopelo

Brooklyn Museum; donación de R. M. Atwater, Anna Wolfrom Dove, Alice Fiebiger, Joseph Fiebiger, Belle Campbell Harriss y Emma L. Hyde, por intercambio, Designated Purchase Fund, Mary Smith Dorward Fund, Dick S. Ramsay Fund y Carll H. de Silver Fund 2012.80.15

La escultora, pintora y diseñadora de modas autodidacta Jae Jarrell ha creado piezas de vestir únicas que celebran la cultura y la vida familiar afroamericana desde finales de la década de 1950. Como cofundadora del colectivo de arte afroamericano AfriCOBRA con sede en Chicago (fundado en 1968), trabajó para promover experiencias artísticas accesibles y el orgullo cultural entre las comunidades negras. A partir de la paleta de colores Coolade característica del colectivo (un juego de palabras que hacía referencia a la bebida con sabor a frutas Kool-Aid), el uso de materiales típicamente relacionados con las "labores femeninas" e inspirándose en los diseños africanos, Jarrell imaginó una estética revolucionaria que se portaba en el cuerpo y se basaba en los principios de la alegría y la familia.

Kiki Kogelnik

b. 1935; Graz, Austria

d. 1997; Vienna, Austria

Gee Baby – I'm Sorry, 1965

Oil and acrylic on canvas

Kiki Kogelnik Foundation, New York

Kiki Kogelnik

n. 1935; Graz, Austria

f. 1997; Viena, Austria

Vaya cariño – Lo siento, 1965

Óleo y acrílico sobre lienzo

Kiki Kogelnik Foundation, Nueva York

Kiki Kogelnik
b. 1935; Graz, Austria
d. 1997; Vienna, Austria

Gee Baby – I’m Sorry, 1965
Oil and acrylic on canvas

Kiki Kogelnik Foundation, New York

In center of gallery:

Martha Edelheit
b. 1931; New York, NY

Flesh Wall with Table, 1965

From the series *Flesh Wall*, 1960–66
Oil on canvas

Minneapolis Institute of Art; The Mary Ingebrand-Pohlad Endowment for Twentieth-Century Paintings and the William Hood Dunwoody Fund 2019.24a–c

To create the large-scale works that constitute her *Flesh Wall* series, Martha Edelheit typically painted from individual live models whose bodies she combined in the final composition. *Flesh Wall With Table* is a rare exception. Painted entirely from the artist’s imagination, this colorful tangle of women’s bodies seems unselfconscious and unbothered by the male gaze. Edelheit inserts her own self-portrait and worktable into this utopian landscape, as if to reinforce that the artist’s hand and eye are responsible for this vision. Seen from behind in a rectangle of black and gray, Edelheit appears intent upon painting herself into this brighter, freer world.

Kiki Kogelnik
n. 1935; Graz, Austria
f. 1997; Viena, Austria

Vaya cariño – Lo siento, 1965
Óleo y acrílico sobre lienzo

Kiki Kogelnik Foundation, Nueva York

En el centro de la galería:

Martha Edelheit
n. 1931; Nueva York, NY

Muro de carne con mesa, 1965

De la serie *Muro de carne*, 1960–66
Óleo sobre lienzo

Minneapolis Institute of Art; The Mary Ingebrand-Pohlad Endowment for Twentieth-Century Paintings y el William Hood Dunwoody Fund 2019.24a–c

Para crear las obras a gran escala que constituyen su serie *Muro de carne*, Martha Edelheit solía pintar a partir de modelos individuales en vivo cuyos cuerpos combinaba en la composición final. *Muro de carne con mesa* es una excepción. Pintada completamente a partir de la imaginación de la artista, esta maraña colorida de cuerpos femeninos parece estar despreocupada y ajena a la mirada masculina. Edelheit inserta su propio autorretrato y su mesa de trabajo en este paisaje utópico, como para reforzar la idea de que la mano y el ojo de la artista son los responsables de la visión. Vista de espaldas dentro de un rectángulo negro y gris, Edelheit aparece con la intención de pintarse a sí misma en un mundo más luminoso y libre.

Faith Ringgold

b. 1930; New York, NY

d. 2024; Englewood, NJ

Black Light Series #9: The American Spectrum, 1969

Oil on canvas

JPMorgan Chase Art Collection, New York

Faith Ringgold

n. 1930; Nueva York, NY

f. 2024; Englewood, NJ

Serie de luz negra #9: El espectro estadounidense, 1969

Óleo sobre lienzo

Colección de arte JPMorgan Chase, Nueva York

Shigeko Kubota

b. 1937; Niigata, Japan

d. 2015; New York, NY

Self-Portrait, c. 1970–71

Standard-definition video, color, silent; 5:28 min.

(looped)

Shigeko Kubota Video Art Foundation

Shigeko Kubota

n. 1937; Niigata, Japón

f. 2015; Nueva York, NY

Autorretrato, c. 1970–71

Video de definición estándar, color, sin sonido; 5:28 min.

(en loop)

Shigeko Kubota Video Art Foundation

Shigeko Kubota capitalized on the emerging video technologies of the early 1970s to make her *Self-Portrait*, using the Sony Portapak and a synthesizer to manipulate her own moving image in real time. Rendered in riotous color and kinetic patterns, *Self-Portrait* imagines a version of reality characterized by self-determination and limitless possibility. “Once cast into video’s reality,” she wrote, “infinite variation becomes possible. Not only weightlessness, but total freedom to dissolve, reconstruct, mutate all forms, shape, color, location, speed, scale . . . liquid reality.”

Shigeko Kubota aprovechó las tecnologías emergentes de video de principios de la década de 1970 para crear su *Autorretrato*, utilizando una Sony Portapak y un sintetizador para manipular su propia imagen en movimiento en tiempo real. A través de colores estridentes y patrones cinéticos, *Autorretrato* imagina una versión de la realidad caracterizada por la autodeterminación y las posibilidades sin límites. “Una vez proyectada en la realidad del video”, escribió la artista, “la variación infinita se hace posible. No sólo la ingravidez, sino libertad total para disolver, reconstruir y mutar todas las formas, figuras, color, ubicación, velocidad, escala . . . realidad líquida”.

Linda Lomahaftewa

b. 1947; Phoenix, AZ

Untitled Woman's Faces, 1965–71

Oil on canvas

Heard Museum, Phoenix; gift of the artist 4052-1

Untitled Woman's Faces depicts two figures as integral parts of a geometric landscape. The curved lines that define one woman's hair may also be read as a flowing river, while the stripes running across the other's face and chest resemble furrows of freshly seeded soil. Linda Lomahaftewa sought to honor her Hopi and Choctaw culture through artmaking, while also developing a personal visual language that incorporated the psychedelic aesthetics of California's Bay Area, where Lomahaftewa was studying painting at the time.

Linda Lomahaftewa

n. 1947; Phoenix, AZ

Sin título Rostros de mujeres, 1965–71

Óleo sobre lienzo

Heard Museum, Phoenix; donación de la artista 4052-1

Sin título Rostros de mujeres muestra dos figuras como parte integral de un paisaje geométrico. Las líneas curvas que definen el cabello de una de las mujeres también se pueden leer como un río que fluye, mientras las rayas que corren sobre el rostro y el pecho de la otra parecen surcos de tierra recién sembrada. Linda Lomahaftewa buscaba honrar a sus culturas hopi y choctaw a través de la creación artística, a la vez que desarrollaba un lenguaje visual personal que incorporó la estética psicodélica del área de la Bahía de San Francisco, en California, en donde estudiaba pintura en ese momento.

Marisol

b. 1930; Paris, France

d. 2016; New York, NY

Women and Dog, 1963–64

Wood, plaster, synthetic polymer, and taxidermic
dog head

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds
from the Friends of the Whitney Museum of American Art 64.17a–i



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Marisol

n. 1930; París, Francia

f. 2016; Nueva York, NY

Mujeres y perro, 1963–64

Madera, yeso, polímero sintético y cabeza de perro
disecada

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos
de Amigos del Whitney Museum of American Art 64.17a–i

Escanea el código QR para acceder a contenido
en español en Bloomberg Connects.

Christina Ramberg

b. 1946; Fort Campbell, KY

d. 1995; Chicago, IL

Shadow Panel, 1972

Acrylic, wood, and glass

Collection of Beth Rudin DeWoody

Christina Ramberg

n. 1946; Fort Campbell, KY

f. 1995; Chicago, IL

Panel de sombras, 1972

Acrílico, madera y vidrio

Colección de Beth Rudin DeWoody

Niki de Saint Phalle

b. 1930; Neuilly-sur-Seine, France

d. 2002; San Diego, CA

Vivian, 1965

Yarn, fabric, paper, and epoxy

Museum of Contemporary Art Chicago; gift of Joseph and Jory Shapiro

Niki de Saint Phalle

n. 1930; Neuilly-sur-Seine, Francia

f. 2002; San Diego, CA

Vivian, 1965

Cuerda, tela, papel y epoxi

Museum of Contemporary Art Chicago; donación de Joseph y Jory Shapiro

Anita Steckel

b. 1930; Brooklyn, NY

d. 2012; New York, NY

The Big Rip-Up, 1964

Paint and colored pencil on photograph

Collection of Beth Rudin DeWoody

Suellen Rocca

b. 1943; Chicago, IL

d. 2020; Naperville, IL

Foot Smells, c. 1966

Oil on canvas with painted frame

Madison Museum of Contemporary Art, Wisconsin; gift of the Raymond K. Yoshida Living Trust and Kohler Foundation, Inc.

Suzanne Jackson

b. 1944; Saint Louis, MO

We Were Waiting, c. 1968–69

Acrylic on canvas

Collection of Tina and Larry Jones



Discover the sense of conflict and transformation that pervades Steckel's painting on Bloomberg Connects.

Anita Steckel

n. 1930; Brooklyn, NY

f. 2012; Nueva York, NY

La gran ruptura, 1964

Pintura y lápiz de color sobre fotografía

Colección de Beth Rudin DeWoody

Suellen Rocca

n. 1943; Chicago, IL

f. 2020; Naperville, IL

Olor de pies, c. 1966

Óleo sobre lienzo con marco pintado

Madison Museum of Contemporary Art, Wisconsin; donación del Raymond K. Yoshida Living Trust y Kohler Foundation, Inc.

Suzanne Jackson

n. 1944; Saint Louis, MO

Estábamos esperando, c. 1968–69

Acrílico sobre lienzo

Colección de Tina y Larry Jones

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

Carolee Schneemann

b. 1939; Fox Chase, PA

d. 2019; New Paltz, NY

Body Collage, 1967

16mm film transferred to video, black-and-white, silent;
3:30 min.

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from Randy Sifka 2009.127; courtesy the Carolee Schneemann Foundation and Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Barbara Hammer

b. 1939; Los Angeles, CA

d. 2019; New York, NY

Schizy, 1968

Super 8mm film transferred to video, color, silent;
3:59 min.

Electronic Arts Intermix, New York

Carolee Schneemann

n. 1939; Fox Chase, PA

f. 2019; New Paltz, NY

Collage corporal, 1967

Película de 16 mm transferida a video, blanco y negro,
sin sonido; 3:30 min.

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Randy Sifka 2009.127; cortesía de la Carolee Schneemann Foundation y Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Barbara Hammer

n. 1939; Los Ángeles, CA

f. 2019; Nueva York, NY

Schizy, 1968

Película Super 8 transferida a video, color, sin sonido;
3:59 min.

Electronic Arts Intermix, Nueva York

Joan Semmel

b. 1932; New York, NY

Untitled, 1971

Oil and collage on canvas

Green Family Art Foundation; courtesy Adam Green Art Advisory

Joan Semmel

n. 1932; Nueva York, NY

Sin título, 1971

Óleo y collage sobre lienzo

Green Family Art Foundation; cortesía del Adam Green Art Advisory

Sturtevant

b. 1924; Lakewood, OH

d. 2014; Paris, France

Duchamp Man Ray Portrait, 1966

Gelatin silver print

Whitney Museum of American Art, New York; gift of Sascha S. Bauer and Kristen Dickey 2013.102

Nancy Grossman

b. 1940; New York, NY

Head, 1968

Wood, leather, metal zippers, paint, and metal nails

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Howard and Jean Lipman Foundation, Inc., 68.81a–b

Sturtevant

n. 1924; Lakewood, OH

f. 2014; París, Francia

Retrato de Duchamp Man Ray, 1966

Impresión en gelatina de plata

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Sascha S. Bauer y Kristen Dickey 2013.102

Nancy Grossman

n. 1940; Nueva York, NY

Cabeza, 1968

Madera, cuero, cremalleras de metal, pintura y clavos de metal

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos de Howard and Jean Lipman Foundation, Inc., 68.81a–b

MOJO SECRETS

Jordan Belson

b. 1926; Chicago, IL

d. 2011; San Francisco, CA

Samadhi, 1967

16mm film transferred to video, color, sound; 6 min.
(looped)

Estate of Jordan Belson; courtesy Matthew Marks Gallery

In *Samadhi* Jordan Belson attempts to portray a visual phenomenon he perceived while in a meditative state. A follower of Mahayana and Vajrayana Buddhism, Belson maintained a strict Yogic practice and lived a largely ascetic and solitary life in San Francisco in the two years leading up to the film's creation. He rendered his experience in a color palette inspired by natural elements and *The Tibetan Book of the Dead*, accompanied by an electronic score punctuated by sounds of his inhaling and exhaling.



Transcript available on Bloomberg Connects

Jordan Belson

n. 1926; Chicago, IL

f. 2011; San Francisco, CA

Samadhi, 1967

Película de 16 mm transferida a video, color, sonido;
6 min. (en loop)

Patrimonio de Jordan Belson; cortesía de Matthew Marks Gallery

En *Samadhi*, Jordan Belson intenta representar un fenómeno visual percibido durante un estado meditativo. Como seguidor del budismo mahayana y vajrayana, Belson mantuvo una práctica de yoga estricta y llevó una vida mayormente asceta y solitaria en San Francisco, durante los dos años de preparación para la creación de la película. Representó su experiencia en una paleta de color inspirada en elementos naturales y en el *Libro tibetano de los muertos*, acompañada de una banda sonora electrónica marcada por el sonido de sus inhalaciones y exhalaciones.

Escanea el código QR para acceder
a contenido en español en Bloomberg Connects.

Jay DeFeo

b. 1929; Hanover, NH

d. 1989; Oakland, CA

The Eyes, 1958

Graphite on paper

Whitney Museum of American Art, New York; gift of the Lannan Foundation
96.242.3

Jay DeFeo

n. 1929; Hanover, NH

f. 1989; Oakland, CA

Los ojos, 1958

Grafito sobre papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Lannan
Foundation 96.242.3

Wally Hedrick

b. 1928; Pasadena, CA

d. 2003; Bodega Bay, CA

HERMETIC IMAGE, 1961

Oil on canvas

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland; museum purchase 1984.21

Betye Saar

b. 1926; Los Angeles, CA

Ten Mojo Secrets, 1972

From the series *Mojo*, c. 1970–74

Leather, fur, yarn, fabric, printed paper, photographs, acrylic paint, plastic bones, poker chips, and chutney tin lid

Collection of Kyle Kepcke

In Betye Saar's *Ten Mojo Secrets*, recognizable imagery, such as stars, moons, and suns, appears alongside abstracted photographs and scavenged bric-a-brac. The result is intentionally enigmatic: works from Saar's *Mojo* series contain "secret information," she has explained, that "radiate[s] something that makes you uneasy." Combining found objects with symbols from astrology, palmistry, and tarot, the altar-like sculptures she created during this period evoke ideas of ritual, magic, and healing in both their accumulative forms and processes of making.

Wally Hedrick

n. 1928; Pasadena, CA

f. 2003; Bodega Bay, CA

IMAGEN HERMÉTICA, 1961

Óleo sobre lienzo

Mills College Art Museum, Northeastern University, Oakland; adquisición del Museo 1984.21

Betye Saar

n. 1926; Los Ángeles, CA

Diez secretos del "moyo", 1972

De la serie "*Moyo*", c. 1970–74

Cuero, pelaje, cuerda, tela, papel impreso, fotografías, pintura acrílica, huesos de plástico, fichas de póker y tapa de lata de chutney

Colección de Kyle Kepcke

En *Diez secretos del "moyo"* de Betye Saar aparecen imágenes reconocibles como estrellas, lunas y soles, junto a fotografías abstractas y objetos sentimentales recuperados. El enigmático resultado es intencional: las obras de la serie "*Moyo*" de Saar contienen "información secreta". La artista ha explicado que "irradian algo que perturba". Al combinar objetos encontrados con símbolos de astrología, quiromancia y tarot, las esculturas en forma de altar que creó durante esta época evocan ideas sobre el ritual, la magia y la sanación, tanto es sus formas acumulativas y procesos de creación.

Oscar Howe

b. 1915; Crow Creek Reservation, Joe Creek, SD

d. 1983; Vermillion, SD

Retreat, 1968

Casein on paper

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Director's Discretionary Fund 2023.86

In *Retreat* Oscar Howe pictured a swirling sky and a body in motion through geometric forms and quilt-like motifs, as if the viewer were caught directly within the action of a traditional Dakota ceremony. By offering a first-person point of view, Howe countered the more ethnographic approach favored in colonial depictions of Indigenous life, as well as the market pressures Native American artists faced to represent stylized visions of Native experience. The combination of representation and abstraction in this work reflects Howe's staunch advocacy for artistic self-determination and his desire to expand the visual language of Native modernism.

Oscar Howe

n. 1915; Crow Creek Reservation, Joe Creek, SD

f. 1983; Vermillion, SD

Retiro, 1968

Caseína sobre papel

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con recursos del Fondo Discrecional del Director 2023.86

En *Retiro*, Oscar Howe representó un cielo en espiral y un cuerpo en movimiento a través de formas geométricas y motivos tipo *quilt*, como si el espectador fuera directamente sorprendido por la celebración de una ceremonia Dakota tradicional. Gracias a una perspectiva en primera persona, Howe contrarrestó el enfoque más etnográfico, favorecido por representaciones coloniales de la vida indígena, así como las presiones del mercado que enfrentaban los artistas originarios de presentar visiones estilizadas de la experiencia indígena. La combinación de representación y abstracción en esta obra refleja la firme defensa de Howe por la autodeterminación artística y su deseo de expandir el lenguaje visual del modernismo indígena.

Eduardo Carrillo

b. 1937; Santa Monica, CA

d. 1997; Tijuana, Mexico

Testament of the Holy Spirit, 1971

Oil on panel

Crocker Art Museum, Sacramento; purchase with funds from the Maude T. Pook Acquisition Fund 1972.24

Eduardo Carrillo

n. 1937; Santa Mónica, CA

f. 1997; Tijuana, México

Testamento del Espíritu Santo, 1971

Óleo sobre panel

Crocker Art Museum, Sacramento; adquisición con fondos del Maude T. Pook Acquisition Fund 1972.24

Jack Whitten

b. 1939; Bessemer, AL
d. 2018; New York, NY

Christ, 1964

Acrylic on canvas

The Jack Whitten Estate

Claes Oldenburg

b. 1929; Stockholm, Sweden
d. 2022; New York, NY

Drainpipe, 1966

Collage with graphite and pen on paper

Collection of Robert Gober

Jack Whitten

n. 1939; Bessemer, AL
f. 2018; Nueva York, NY

Cristo, 1964

Acrílico sobre lienzo

Patrimonio de Jack Whitten

Claes Oldenburg

n. 1929; Estocolmo, Suecia
f. 2022; Nueva York, NY

Desagüe, 1966

Collage con grafito y bolígrafo sobre papel

Colección de Robert Gober

Robert Smithson
b. 1938; Passaic, NJ
d. 1973; Amarillo, TX

Green Chimera with Stigmata, 1961
Oil on canvas

Collection of Joe Bradley

Ching Ho Cheng
b. 1946; Havana, Cuba
d. 1989; New York, NY

Sun Drawing, 1967
Fiber-tipped pen on paper mounted on found paper on board

Whitney Museum of American Art, New York; gift of the Ching Ho Cheng Estate 2010.46

Barbara Rossi
b. 1940; Chicago, IL
d. 2023; Chicago, IL

Male of Sorrows #5, 1970
Print on satin

Whitney Museum of American Art, New York; gift of the Kohler Foundation, Inc., 2021.140

A Catholic nun turned full-time artist, Barbara Rossi was intimately familiar with the visual language of religious iconography. In *Male of Sorrows #5*, she reinterprets the archetype of the Man of Sorrows—an iconic Christian devotional image that depicts the wounded body of Christ. Her graphic style took inspiration from both the bold linework of late medieval German woodcuts and the fantastical and, at times, humorous work of her artistic contemporaries in Chicago. Her absurd appropriation of this conventionally sobering icon of piety reflected larger cultural shifts away from the dictates of the Catholic Church and organized religion more broadly.



Hear how Cheng fused spirituality with cultural anxiety on Bloomberg Connects.

Robert Smithson
n. 1938; Passaic, NJ
f. 1973; Amarillo, TX

Quimera verde con estigma, 1961
Óleo sobre lienzo

Colección de Joe Bradley

Ching Ho Cheng
n. 1946; La Habana, Cuba
f. 1989; Nueva York, NY

Dibujo del sol, 1967
Bolígrafo con punta de fibra sobre papel montado en papel encontrado sobre tablón

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación del Ching Ho Cheng Estate 2010.46

Barbara Rossi
n. 1940; Chicago, IL
f. 2023; Chicago, IL

Varón de Dolores #5, 1970
Impresión sobre satén

Whitney Museum of American Art, Nueva York; donación de Kohler Foundation, Inc., 2021.140

Barbara Rossi, una monja católica que se convirtió en artista de tiempo completo, estaba íntimamente familiarizada con el lenguaje visual de la iconografía religiosa. En *Varón de Dolores #5*, reinterpreta el arquetipo del Varón de Dolores, una imagen icónica devocional cristiana del cuerpo herido de Cristo. Su estilo gráfico se inspiró en las líneas fuertes de las xilografías alemanas tardías y en la obra fantástica, y a veces humorística de los artistas de Chicago de su época. Su reapropiación absurda de este símbolo sombrío de piedad reflejaba cambios culturales significativos que se alejaban más ampliamente de los mandatos de la iglesia católica y la religión organizada.

Escanea el código QR para acceder a contenido en español en Bloomberg Connects.

Carlos Villa

b. 1936; San Francisco, CA

d. 2013; San Francisco, CA

My Roots, 1970–71

Acrylic and feathers on canvas

Whitney Museum of American Art, New York; purchase with funds from the Neysa McMein Purchase Award 72.21

As he moved away from his previous minimal and depersonalized practice, Carlos Villa conceived of a cross-cultural art history, one based not on the Western canon but on his own Filipino ancestry, the functional and ceremonial objects of pan-Oceanic cultures, and contemporary art objects. This process served a ritualistic, healing purpose for Villa, as he would explain: “I felt I was connecting with art, not just the painting dialogue, not just the sculpture dialogue, not just the modernist dialogue. But a dialogue with my own universe, or, what I saw the universe to be.”



Verbal description available on
Bloomberg Connects

Carlos Villa

n. 1936; San Francisco, CA

f. 2013; San Francisco, CA

Mis raíces, 1970–71

Acrílico y plumas sobre lienzo

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Neysa McMein Purchase Award 72.21

A medida que se alejaba de su práctica minimalista y depersonalizada previa, Carlos Villa concibió una historia multicultural del arte que no se basaba en el canon occidental, sino en su genealogía filipina, los objetos funcionales y ceremoniales de las culturas panoceánicas y los objetos de arte contemporáneo. Este proceso tuvo un propósito ritualístico y sanador para Villa, según él mismo explicó: “Siento que estaba conectando con el arte mismo, no solamente en diálogo con la pintura, la escultura o el lenguaje modernista. Era un diálogo con mi propio universo, o con lo que veía que era el universo”.

Escanea el código QR para acceder
a contenido en español en Bloomberg Connects.