

## **Miriam Schapiro**

b. 1923, Toronto; lives in The Hamptons, New York

*Feathered Fan*, 1983

Mixed media, acrylic, and fabric on canvas

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Ruth Shack in honor of Richard Shack

During the 1970s, Miriam Schapiro, a pioneer of feminist art, began using patterned fabric, ornamental elements, and sewing techniques that are specifically tied to craft. As she observed in 1977, “I wanted to validate the traditional activities of women, to connect myself to the unknown women artists who made quilts, who had done the invisible ‘women’s work’ of civilization, I wanted to acknowledge them, to honor them.”

*Feathered Fan* is an example of *FEMMAGE*, a technique involving sewing, hooking, cutting, piercing, and appliqué that Schapiro developed in the 1970s and continued to employ throughout the next decade. It concurrently references the shaped canvases of hard-edge painting and the reduced forms of Minimalism, both contemporaneous, male-dominated art movements that Schapiro specifically critiques through her colorful and handcrafted work. Produced in the shape of a fan, this piece points not only to her feminist approach, but also to her interest in cultures outside of the West, specifically Japan.

## **Miriam Schapiro**

n. 1923, Toronto; vive en Los Hamptons, Nueva York

*Feathered Fan* (Abanico emplumado), 1983

Técnica mixta, acrílico y tela sobre lienzo

Collection Pérez Art Museum Miami, donación de Ruth Shack en honor a Richard Shack

Durante los años 1970, Miriam Schapiro, una pionera del arte feminista, empezó a utilizar telas con patrones, elementos ornamentales y técnicas de costura específicamente liadas a la artesanía. Como ella observó en 1977: “Quería validar las actividades tradicionales de las mujeres, conectarme con las mujeres artistas desconocidas que hacían las colchas a mano, que habían hecho las invisibles ‘labores de las mujeres’ de la civilización. Quería reconocerlas, rendirles honor”.

*Feathered Fan* es un ejemplo de *FEMMAGE*, una técnica que incorpora la costura, el gancho, cortar, la perforación y el bordado de sobrepuesto que Schapiro desarrolló en los años 1970 y continuó utilizando a lo largo de la década siguiente. Simultáneamente, la obra hace referencia a los lienzos de la pintura hard-edge (borde duro) y las formas reducidas de minimalismo, ambos, movimientos artísticos contemporáneos en los que predominaban los hombres y que Schapiro específicamente criticaba a través de su trabajo colorido y artesanal. Producido en forma de abanico, esta pieza apunta no sólo a su acercamiento feminista, sino también al interés de la artista por las culturas fuera de Occidente, especialmente Japón.

## **Polly Apfelbaum**

b. 1955, Philadelphia; lives in New York

*Mojo Jojo*, 2001

Velvet and fabric dye

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by PAMM's Collectors Council and the Helena Rubinstein Philanthropic Fund at The Miami Foundation

Throughout her work, Polly Apfelbaum examines postwar abstraction in relation to popular culture, often employing a staining method involving the use of all 104 colors produced by the French fabric dye company Sennelier. This staining technique borrows not only painting methods developed by the Abstract Expressionist artists of the 1950s, but also hippie-culture tie-dye designs, popular during the late 1960s.

This particular work refers to the monkey character, Mojo Jojo, from the cartoon series *The Powerpuff Girls*. Dominated by the color brown, it is made from hundreds of shaped pieces of dyed velvet placed directly on the floor. Its serial structure recalls Minimalist works that similarly sit on the floor or use repeated forms. Its circular shape and fabric dyes reference the carpets, quilts, and domestic crafts that were similarly inspiring to many feminist artists during the 1970s.

## **Polly Apfelbaum**

n. 1955, Filadelfia; vive en Nueva York

*Mojo Jojo*, 2001

Terciopelo y tinte de tela

Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos provistos por el PAMM Collectors Council y el Helena Rubinstein Philanthropic Fund at The Miami Foundation

A través de su obra, Polly Apfelbaum examina la abstracción de la época de la posguerra en relación a la cultura popular, a menudo usando un método de teñido que implica el uso de los 104 colores producidos por la compañía francesa de tinte de tela Sennelier. Esta técnica de teñido no solo toma elementos de métodos de pintura desarrollados por los artistas expresionistas abstractos en los años 1950, sino también de los diseños de teñido anudado de la cultura hippie, de moda a finales de los años 1960.

Esta obra en particular se refiere al personaje del mono, Mojo Jojo, de la serie animada *The Powerpuff Girls* (Las chicas superpoderosas). Dominada por el color marrón, está hecha de cientos de pedazos de terciopelo teñido y colocada directamente en el suelo. Su estructura serial evoca las obras minimalistas que también se colocan en el suelo o usan formas repetidas. Por otra parte, su forma circular y los tintes de tela aluden a las alfombras, colchas hechas a mano y a las artesanías domésticas, que similarmente inspiraron a muchas otras artistas feministas durante la década del 70.

## **Sanford Biggers**

b. 1970, Los Angeles; lives in New York

### *Quilt #6, 2012*

Repurposed quilt, cotton, acrylic, spray paint, oil stick, and silkscreen

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by PAMM's Collectors Council

The geometric patterns of the antique quilts that Sanford Biggers repurposes in this series are reminiscent of Op art or hard-edge painting and serve as ready-made abstract backgrounds on which he applies paint and collage elements. The cultural history of quilts is important to him, as they are not only tied to vernacular African American craft traditions and a history of women's work, but were used during the 19th century as signals guiding safe passage for slaves escaping along the Underground Railroad.

The gold stars painted on this object also relate to the Underground Railroad, along which stars, particularly the North Star, were used as a navigational system to guide the way to freedom. At the lower edge of the piece the artist has included a pattern of waves, derived from Japanese prints. Biggers lived in Japan for several years and his works often include references to Japanese art and culture. The circular form on the upper right represents the Buddhist symbol of a lotus flower, associated with the spiritual process of transcending suffering. Here, the artist ties this tradition to the suffering endured by slaves during the Middle Passage from Africa

to the United States, by rendering each petal of the flower using the plan of an 18th-century slave ship.

## **Sanford Biggers**

n. 1970, Los Ángeles; vive en Nueva York

*Quilt #6 (Colcha #6)*, 2012

Colcha reutilizada, algodón, acrílico, pintura de aerosol, óleo en barra y serigrafía

Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos del PAMM Collectors Council

Los patrones geométricos de las colchas antiguas que Sanford Biggers adapta en estas series evocan al arte óptico o a la pintura hard-edge (borde duro) y sirven como *readymades* y fondos abstractos sobre los cuales aplica elementos de pintura y de collage. La historia cultural de las colchas estadounidenses también le es importante, ya que no solo están vinculadas a las tradiciones artesanales locales de los afroamericanos y a la historia de las labores de las mujeres, sino también fueron utilizadas durante el siglo XIX por los esclavos como señales que guiaban el paso seguro a los esclavos que escapaban a lo largo del Ferrocarril subterráneo.

Las estrellas doradas pintadas en este objeto también aluden al Ferrocarril subterráneo, a lo largo de las estrellas, en particular la estrella del norte, se utilizaban como sistema de navegación para guiar hacia la libertad. En la parte inferior de la pieza el artista incluyó un patrón de olas, derivado de los grabados japoneses. Biggers vivió en Japón durante varios años y sus obras a menudo incluyen referencias al arte y a la cultura japonesa. La forma circular en la parte superior del lado derecho representa el símbolo budista de la flor de loto, asociado con los procesos espirituales para trascender el

sufrimiento. Al representar cada pétalo utilizando el plano de un barco de esclavos del siglo XVIII, el artista relaciona esta tradición con el sufrimiento que los esclavos soportaron durante el “pasaje medio” de África a los Estados Unidos.



## **Adrián Esparza**

b. 1970, El Paso, Texas; lives in El Paso

*Wake and Wonder*, 2013

Serape and nails

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by Darlene and Jorge M. Pérez and the Helena Rubinstein Philanthropic Fund at The Miami Foundation

With this new work commissioned by PAMM, Adrián Esparza addresses his experience as a Mexican-American raised on the U.S.-Mexico border. He has taken a serape blanket – a traditional craft object from Mexico now often mass-produced for tourist markets – and pulled apart its threads, reweaving them around nails hammered into the wall of the gallery. The artist considers this piece and other similar installations as evolving self-portraits; serapes represent a tradition, a cultural identity, which has been displaced or lost from its site of origin. At the same time, the geometric patterning and materials of this wall drawing recall macramé and other handcrafts from the artist's childhood in the 1970s. Their forms also reference a previous generation of artists engaging linear structures, from the wall drawings of New York artist Sol LeWitt to the wire grid constructions of Venezuelan artist Gego. The specific shapes and forms of this new work are inspired by the high-rise balconies and Art Deco details of South Beach architecture.

## **Adrián Esparza**

n. 1970, El Paso, Tejas; vive en El Paso

*Wake and Wonder* (Despetar y asombro), 2013

Sarape y clavos

Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos provistos por Darlene y Jorge M. Pérez y del Helena Rubinstein Philanthropic Fund at The Miami Foundation

En esta nueva obra comisionada por PAMM, Adrián Esparza aborda su experiencia como mexicano-estadounidense criado en la frontera entre los Estados Unidos y México. Tomó un sarape – objeto tradicional artesanal mexicano ahora a menudo producido en masa para los mercados para turistas – lo deshiló para volverlo a tejer alrededor de clavos en una pared de la galería. El artista considera esta pieza y otras instalaciones similares como autorretratos que evolucionan; los sarapes representan una tradición, una identidad cultural que ha sido desplazada de su lugar de origen. Al mismo tiempo, los patrones geométricos y materiales de este dibujo sobre pared evocan el macramé y otras artesanías de la época de la infancia del artista en los años 1970. Sus formas también aluden a previas generaciones de artistas que usaban formas lineales, desde los dibujos sobre pared del artista neoyorkino Sol LeWitt o hasta las construcciones de enrejado de alambre de la artista venezolana Gego. Las formas específicas en esta obra están inspiradas en los balcones y los detalles de art déco de la arquitectura de South Beach.

## **Lynne Golob Gelfman**

b. 1944, Waukegan, Illinois; lives in Miami

*thru-green 2*, 1978

Acrylic on canvas

Private Collection

*thru-green 2* is an early example of Lynne Gelfman's ongoing investigation of pattern, mark-making, and the handmade. This painting references her interest in Latin American textiles and woven baskets, particularly from Colombia, where she has lived periodically since 1961. Gelfman's use of the grid and repeated geometric shapes recalls practices pursued by her New York peers during the 1960s and 1970s, artists involved in Minimalism and the Pattern and Decoration movement.

The aged look of the irregular triangles that create the patterns of *thru-green 2* is achieved through a labor-intensive technique. Layers of richly colored paint are allowed to bleed through the canvas, forming marks on the other side of the canvas. The painting is then flipped back to front, stretched again and reworked. The particularly faded effect evident in this painting recalls the bleached-out surfaces and ambient light of Miami.

## **Lynne Golob Gelfman**

n. 1944, Waukegan, Illinois; vive en Miami

*thru-green 2* (a través del verde 2), 1978

Acrílico sobre lienzo

Colección privada

*thru-green 2* es uno de los primeros ejemplos de la investigación de Lynne Gelfman en materia de patrones, hacer marcas y lo hecho a mano. Esta pintura alude a su interés en los cestos tejidos a mano y los textiles latinoamericanos, en particular de Colombia, donde ha residido periódicamente desde 1961. Su uso de la cuadrícula y de la forma geométrica repetida evoca las prácticas empleadas por sus colegas neoyorkinos durante los años 1960 y 1970, artistas involucrados en los movimientos minimalistas y de patrón y decoración.

El aspecto avejentado de los triángulos irregulares que forman los patrones de *thru-green 2* se logra a través de una técnica laboriosa. Se deja que capas de pintura de colores intensos traspasen el lienzo, formando marcas en la superficie del otro lado del lienzo. Luego se voltea el lienzo para que la parte trasera se convierta en la delantera, se vuelve a tensar y a trabajarlo. El efecto particularmente desvanecido evidente en este cuadro evoca las superficies blanqueadas y la luz ambiental de Miami.

## **Hannah Wilke**

b. 1940, New York; d. 1993, New York

*Unpainted (Pink Cube)*, ca. 1966

Ceramic

Courtesy of Donald and Helen Goddard and Ronald  
Feldman Fine Arts, New York

*Untitled*, ca. 1970

Latex over terracotta

Courtesy of Donald and Helen Goddard and Ronald  
Feldman Fine Arts, New York

Hannah Wilke began working in clay in the early 1960s, attracted to the material for its malleability. Bending and folding her small forms, she was one of the first artists of her generation to work with what later came to be identified by theorists as “essentialist imagery,” forms that reference female genitalia. For the artist, these forms were intended to express both the pleasure and pain of female experience, to be understood as both personal and universal symbols.

The intimate scale of *Unpainted (Pink Cube)* and *Untitled* increases their vulnerability and fragility. The first sculpture addresses Wilke’s engagement with the cube forms of Minimalism, into which she has inscribed a reference to human anatomy, an orifice similar to a tiny vulva or anus. The second piece is more open and gestural in its structure, the various petal-like shapes folding in on themselves, creating intimate shadows and spaces. She referred to these early sculptures as “blooms” or “boxes,” both contemporary slang for vagina.

## **Hannah Wilke**

n. 1940, Nueva York; f. 1993, Nueva York

*Unpainted (Pink Cube)* (Sin pintar [cubo rosado]), ca. 1966

Cerámica

Cortesía de Donald y Helen Goddard y Ronald Feldman

Fine Arts, Nueva York

*Untitled* (Sin título), ca. 1970

Látex sobre terracota

Cortesía de Donald y Helen Goddard y Ronald Feldman

Fine Arts, Nueva York

Hannah Wilke empezó a trabajar el barro a principios de los años 1960, atraída por la maleabilidad del material. Doblando y plegando sus pequeñas formas, fue una de las primeras artistas de su generación en trabajar con a lo que luego llamaron los teóricos como “imagería esencial”, formas que evocan a los genitales femeninos. Según la artista la intención de estas formas era de expresar tanto el placer como el dolor de la experiencia femenina, deben entenderse como símbolos tanto personales como universales.

La escala íntima de *Unpainted (Pink Cube)* y *Untitled* incrementa su vulnerabilidad y fragilidad. La primera escultura muestra el uso de Wilke de las formas cúbicas del minimalismo, en las cuales ha inscrito una alusión a la anatomía humana, un orificio similar a una vulva o a un ano minúsculo. La segunda pieza es más abierta y gestual en su estructura, con las múltiples formas tipo pétalo plegándose sobre sí mismas, creando espacios y sombras íntimas. La artista calificó estas primeras esculturas de

“flores” or “cajas”, ambas siendo palabras de jerga contemporánea para referirse a la vagina.

**Gabriel Orozco**

b.1962, Jalapa, Mexico; lives in Paris, New York, and Mexico City

*Five Ponds*, 2002

Terracotta

Collection of Craig Robins

In the early 1990s, influenced by the readymades of Marcel Duchamp and Conceptual art, Gabriel Orozco began producing ephemeral gestures that blur the lines between art and everyday life. In *Five Ponds*, a rough wooden table is made from an old door. Placed on the wooden surface is a single, handcrafted clay object that has been baked in an open fire, a process that gives it a burnt and uneven finish. Clay has played an important role in several iconic works that Orozco has produced and references the diverse artisanal traditions that involve this material in his native Mexico. The form of this particular object is similar to a peapod, or as the title of the work suggests, a miniature landscape of low hills containing deposits of water.



## **Gabriel Orozco**

n. 1962, Jalapa, México; vive entre París, Nueva York y la Ciudad de México

*Five Ponds* (Cinco charcos), 2002

Terracota

Colección de Craig Robins

A principio de los años 1990 e influenciado por los *readymades* de Marcel Duchamp y por el arte conceptual, Gabriel Orozco produjo gestos efímeros que desdibujan los límites entre el arte y la vida cotidiana. En *Five Ponds*, una burda mesa de madera está hecha a partir de una vieja puerta. Puesto sobre la superficie de madera se encuentra un objeto de barro hecho a mano que ha sido cocido sobre el fuego, lo cual le da un acabado quemado y desigual. El barro ha tenido un papel importante en varias obras icónicas de Orozco y evoca las múltiples tradiciones artesanales que emplean este material en su México natal. La forma de este objeto en particular es parecido a una vaina, o como lo sugiere el título de la obra, a un paisaje en miniatura con colinas bajas y depósitos de agua.

## **Betty Woodman**

b. 1930, Norwalk, Connecticut; lives in New York and Antella, Italy

*Aztec Vase 7, 2007*

Glazed earthenware

Courtesy of the artist and Gallery Diet, Miami

Over the course of her now more than 60-year career, Woodman has tested and expanded the limits of ceramics, while exploring one of its fundamental forms – the vessel. Her practice is influenced by diverse approaches to clay and the forms, patterns, and colors she uses simultaneously to address craft traditions and modernist painting, particularly early 20th-century abstraction.

Woodman often uses slab construction in which she rolls clay into panels that can be molded like soft fabric or cut like cardboard. For *Aztec Vase 7*, influenced by pre-Columbian designs from Mexico, Woodman created a central upright tubular column surrounded by a series of flat planes that extend off the vase like wings. The piece is painted with glazes, fired, and then painted again, combining a series of clashing colors and compositions.

## **Betty Woodman**

n. 1930, Norwalk, Connecticut; vive en Nueva York y  
Antella, Italia

*Aztec Vase 7 (Jarrón azteca 7)*, 2007

Barro esmaltado

Cortesía de la artista y Gallery Diet, Miami

A lo largo de sus ya más de 60 años de trayectoria, Woodman ha puesto a prueba y expandido los límites de la cerámica, explorando una de sus formas fundamentales – el jarrón. Su práctica ha sido influenciada por varios tipos de acercamientos al barro y las formas, los patrones y colores que desarrolla simultáneamente abordan tradiciones artesanales y la pintura modernista, en particular la abstracción de principios del siglo XX.

Woodman suele utilizar una construcción de loza en la cual hace paneles de barro que pueden ser cortados y moldeados como una tela suave o cortados como cartón. Para la pieza *Aztec Vase 7*, influenciada por los diseños precolombinos de México, Woodman creó una columna central erguida rodeada de una serie de planos horizontales que se extienden del jarrón como alas. Esta pieza está pintada con esmaltes, cocida, y luego pintada de nuevo, combinando una serie de colores y composiciones que chocan.

## **Elliott Hundley**

b. 1975, Greensboro, North Carolina; lives in Los Angeles

*the other side of the house*, 2012

Polyurethane foam, bamboo, ceramic, string, pins, plastic, wire, wood, fiberglass, paper, silicone, extruded polystyrene, Styrofoam, fabric, metal, feathers, horn, and crab leg

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by PAMM's Collectors Council

Elliott Hundley, known for his use of diverse materials and his labor-intensive, delicately handmade constructions, borrows from the history of art, ancient mythology, craft traditions, and queer aesthetic forms. Working in Los Angeles, he also references film sets or ornate props in his work, which, at various times, have been used as a backdrop for his own theatrical photographs that involve the friends, lovers, colleagues, and patrons in his intimate social circle.

*the other side of the house* is based on the Greek tragedy *Alcestis* by Euripides in which King Admetus simultaneously mourns the death of his wife and graciously hosts the god Heracles. The king splits his house down the middle – one side for grieving and the other for indulging. In this sculpture, Hundley conveys the emotional divide inherent in the play through his contrasting treatment of its two sides. The relative austerity and Minimalist character of the back of the piece contrasts distinctly with the embellished surface of the front, into which a wide range of materials are imbedded,

from broken plates and silk flowers to beads and shells,  
evoking an eccentric homemade mosaic.

## **Elliott Hundley**

n. 1975, Greensboro, Carolina del Norte; vive en Los Ángeles

*the other side of the house* (el otro lado de la casa), 2012  
Espuma de poliuretano, bambú, cerámica, hilo, alfileres, plástico, alambre, madera, fibra de vidrio, papel, silicón, poliuretano extruido, espuma de poliestireno, tela, metal, plumas, cuerno y pata de cangrejo  
Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos provistos por PAMM's Collectors Council

Elliott Hundley, conocido por su uso diverso de materiales y sus construcciones laboriosas, delicadamente hechas a mano, toma prestado elementos de la historia del arte, de la mitología, de las tradiciones artesanales, y de las formas estéticas *queer*. Ya que trabaja en Los Ángeles, también suele aludir a los platós de filmación y a la utilería ornamentada en su obra que ha sido utilizada como telón de fondo para sus propias fotografías teatrales que incluyen amigos, amantes, colegas y mecenas que forman parte de su íntimo círculo social.

*the other side of the house* está basada en la tragedia griega *Alcestis* de Eurípides en la cual el rey Admetus, simultáneamente, llora la muerte de su esposa al mismo tiempo que recibe con gentileza al dios Heracles. El rey divide su casa a la mitad – un lado para estar de luto y el otro para darse gusto. En esta escultura, Hundley muestra la división emocional inherente a la obra de teatro a través del contraste creado por el tratamiento dado a los dos lados. La austeridad relativa y el carácter minimalista de la

parte posterior de la pieza hace un contraste con la superficie engalanada del frente, en la cual está incrustada una gran variedad de materiales, desde platos rotos y flores de seda hasta cuentas y conchas, evocando un mosaico hecho en casa.

## **Al Loving**

b. 1935, Detroit; d. 2005, New York

*Untitled #32*, ca. 1975

Mixed media

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by Jorge M. Pérez and the John S. and James L. Knight Foundation

In 1968, Al Loving became the first African American artist to have a solo exhibition at the Whitney Museum of American Art, in New York. There, influenced by Minimalism and geometric abstraction, he exhibited paintings based on cubic forms. Shortly after this significant show, Loving became disillusioned with his own work. He later said that he “felt stuck inside that box.”

In 1972, Loving broke free of the box. He began to literally rip apart his paintings; to cut, dye, and sew together fragments of canvas, creating large, irregularly shaped wall hangings. *Untitled #32* is an excellent example of his work from this dynamic period, with its strips of fabric sewn together in vertical and horizontal lines and overlaid with circular pieces that give the work a sense of movement. Loving’s mother and grandmother were both quilters and the artist recalled long hours spent watching them sew as a child, an experience that informed these pieces. The design and dyeing processes involved in these works are also influenced by West African textiles, which tie them to additional political and celebratory statements involving African traditions being pursued by black artists during the 1970s.



## **Al Loving**

n. 1935, Detroit; f. 2005, Nueva York

*Untitled #32* (Sin título #32), ca. 1975

Técnica mixta

Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos provistos por Jorge M. Pérez y el John S. and James L. Knight Foundation

En 1968, Al Loving se convirtió en el primer artista afroamericano en tener una exhibición individual en el Whitney Museum of American Art en Nueva York. Ahí, influenciado por el minimalismo y la abstracción geométrica, exhibió pinturas basadas en formas cúbicas. Al poco tiempo de esta exhibición significativa, Loving se desilusionó con su propia obra. Más tarde dijo que se “sentía atrapado en esa caja”.

En 1972, Loving se liberó de la caja. Empezó literalmente a hacer pedazos sus pinturas; las cortó, las tiñó y volvió a coser los fragmentos de lienzo, creando tapices grandes de formas irregulares. *Untitled #32* es un excelente ejemplo de su trabajo durante este periodo dinámico, con sus tiras de tela cosidas en líneas verticales y horizontales y revestidas con pedazos circulares que le dan a la obra una sensación de movimiento. La madre y la abuela de Loving hacían colchas a mano y el artista recordaba las largas horas que pasaba de niño viéndolas coser; dicha experiencia informo estas piezas. El diseño y los procesos moribundos involucrados en estos trabajos también están influenciados por los textiles de África Occidental y, adicionalmente liando la obra a las declaraciones políticas y celebratorias que implicaban las

tradiciones africanas perseguidas por artistas afroamericanos durante la década de 1970.

## **Frances Trombly**

b. 1976, Miami; lives in Miami

*Rope*, 2009

Handmade with twine

Dimensions variable

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by PAMM's Young Collectors Council

With this piece, Frances Trombly presents a roughly textured brown rope, coiled and hanging on a nail, as one might find this object in a garage or barn. While it appears to be industrially produced, *Rope* has, in fact, been handmade by the artist. She has carefully woven and twisted together dozens of smaller strings to produce this length of rope. Her piece dialogues with the readymades of the artist Marcel Duchamp, who, early in the 20th century placed industrial materials, such as a urinal or snow shovel, in a gallery context and redefined the meaning of art by highlighting how the artist and the art context determines what is considered art. His readymades specifically denied the importance of the handmade in art. Trombly references and inverts the art tradition that Duchamp represents, by presenting a handcrafted artwork that looks like a mass-produced object, and by placing value on the labor, time, and care involved in its making.

## **Frances Trombly**

n. 1976, Miami; vive en Miami

*Rope (Soga)*, 2009

Hecho a mano con hilo

Dimensions variable

Colección Pérez Art Museum Miami, adquisición del museo con fondos provistos por PAMM's Young Collectors Council

En esta pieza, Frances Trombly presenta una cuerda marrón de textura áspera, en espiral y colgando de un clavo, de la misma manera que uno podría encontrarse con este objeto en un garaje o establo. A pesar de que aparenta haber sido producida industrialmente, *Rope* fue hecha a mano por la artista. Ella cuidadosamente tejió y torció decenas de pequeños cordeles para producir la longitud de la cuerda. Su pieza dialoga con los *readymades* del artista Marcel Duchamp, quien a principios del siglo XX colocó materiales industriales, tales como un urinario o una pala de nieve en un contexto de galería. Duchamp redefinió el significado del arte puntualizando cómo el artista y el contexto del arte definen lo que se considera arte. Sus *readymades* niegan específicamente la importancia de lo hecho a mano en el arte. Trombly hace referencia e invierte la tradición artística definida por Duchamp, mediante la presentación de una obra hecha a mano que aparenta ser un objeto de producción masiva y al situar el valor en el trabajo, el tiempo y la atención que implicaron la elaboración de la pieza.