

Guillaume Apollinaire

b. 1880, Rome; d. 1918, Paris

Peintures de Léopold Survage; Dessins et aquarelles d'Irène Lagut (Paintings by Léopold Survage; Drawings and Watercolors by Irène Lagut), 1917

Softcover exhibition catalogue with 12 lithograph pages tinted with watercolor

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner

Guillaume Apollinaire was a profoundly influential art critic, theoretician, and advocate of the early 20th-century Parisian avant-garde. He was also one of the first practitioners of modern visual poetry. In 1917, Apollinaire organized an exhibition of works by Léopold Survage and Irène Lagut. This exhibition catalogue includes two introductory statements and 13 visual prose poems, which expound on the artists' works while taking the form of horses, clocks, flowers, and other pictorial motifs. The result combines Apollinaire's concept of "critical poetry" with his earlier experiments merging word and image, which he had explored since 1913 in poems subsequently published in the compilation *Calligrammes* (1918). This rare edition of the catalogue is among only ten copies the author tinted by hand with watercolor. Apollinaire is also considered one of the forefathers of the Surrealist movement, having been a major influence on the young poets who later formed the nucleus of the Surrealist group, such as Louis Aragon, André Breton, and Philippe Soupault.

Guillaume Apollinaire

n. 1880, Roma; m. 1918, París

Peintures de Léopold Survage;

Dessins et aquarelles d'Irène Lagut

(Pinturas de Léopold Survage;

Dibujos y acuarelas de Irène Lagut), 1917

Catálogo de exposición en tapa blanda, con 12 páginas de litografías coloreadas con acuarela

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner

Guillaume Apollinaire ejerció una profunda influencia como crítico de arte, teórico y defensor de la vanguardia parisina de principios del siglo XX. También fue uno de los primeros exponentes de la poesía visual moderna. En 1917 organizó una exposición de obras de Léopold Survage e Irène Lagut. Este catálogo de dicha exposición incluye dos mensajes introductorios y 13 poemas visuales en prosa que comentan las obras de los artistas al tiempo que toman forma de caballos, relojes, flores y otros motivos pictóricos. Aquí Apollinaire combina su concepto de “poesía crítica” con experimentos que venía realizando desde 1913 en torno a la palabra y la imagen, y que más tarde se publicaron en la compilación *Calligrammes* (1918). Este raro ejemplar del catálogo es uno de solo diez que el autor coloreó a mano en acuarela. Apollinaire también está considerado como uno de los padres del movimiento surrealista, ya que ejerció gran influencia en los jóvenes poetas que formarían el núcleo del grupo surrealista, como Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault.

André Breton

b. 1896, Tinchebray, France; d. 1966, Paris

Clair de terre (Earthlight), 1923

Letterpress softcover book

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner

André Breton was primarily a writer and poet and is best known as the cofounder, leader, and principal theorist of the Surrealist movement. His writings include *The Surrealist Manifesto* (1924), in which he defined Surrealism as “pure psychic automatism.” *Clair de terre* is a collection that brings together texts written in 1921 and 1922 that had been published individually in various journals. The texts include three accounts of Breton’s dreams, as well as an homage to the painter Giorgio de Chirico. The original 240 copies contain the reproduction of an etching by Pablo Picasso, a portrait of Breton.

The title, which translates to “earthlight,” refers to the astronomical phenomenon that is most visible from Earth a few days before or after a new moon in the lunar phase cycle. The reflection of sunlight from the Earth’s surface and clouds creates an illusion of an ashen glow on the moon, and appears as a large negative space in the sky. This inversion of light and dark is also referenced on the typography of the book’s cover. The black square background makes the white text difficult to read unless seen from an angle.

André Breton

n. 1896, Tinchebray, Francia; m. 1966, París

Clair de terre (Claro de tierra), 1923

Libro de tapa blanda con tipografía manual

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner

André Breton fue sobre todo escritor y poeta, y se le conoce como cofundador, líder y teórico principal del movimiento surrealista. Entre sus escritos se destaca el *Manifiesto surrealista* (1924), donde definió el surrealismo como “automatismo psíquico puro”. *Clair de terre* reúne textos escritos en 1921 y 1922 que habían sido publicados de individualmente en varias revistas. Entre ellos hay tres recuentos de sueños de Breton y un homenaje al pintor Giorgio de Chirico. Los 240 ejemplares originales contienen la reproducción de un retrato de Breton realizado al aguafuerte por Pablo Picasso.

El título de la obra alude a un fenómeno astronómico que puede verse mejor desde la Tierra pocos días antes y después de la luna nueva. El reflejo de la luz solar desde la superficie terrestre y las nubes crea la ilusión de un resplandor ceniciento en la luna, y se presenta como un gran espacio negativo en el cielo. Esta inversión de luz y oscuridad también se refleja en la tipografía de la cubierta del libro. El fondo cuadrado negro dificulta la lectura del texto blanco, excepto si se mira desde cierto ángulo.

Marcel Broodthaers

b. 1924, Brussels; d. 1976, Cologne, Germany

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (A Roll of the Dice Will Never Abolish Chance), 1969

Softcover book with mechanographic printing on translucent paper

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner and the Sackner Family Partnership

“Un coup de dés,” Stéphane Mallarmé’s seminal visual poem from 1887, has inspired a plethora of homages by later poets and artists, including the influential Conceptual artist Marcel Broodthaers. In Broodthaers’s adaptation, the typographic layout of “Un coup de dés” remains intact, but the words themselves are canceled out with black stripes. In this way, Broodthaers lays bare the poem’s visual structure. In addition to 300 copies printed on ordinary opaque paper, Broodthaers produced a shorter edition of 90 on translucent paper. The translucent version allows the observer to see the bars on multiple pages simultaneously, appearing as a black-to-gray tonal gradient. Each turn of the page generates a new abstract-geometric composition.

Marcel Broodthaers

n. 1924, Bruselas; m. 1976, Colonia, Alemania

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Una tirada de dados jamás abolirá el azar), 1969

Libro de tapa blanda con impreso mecanográfico sobre papel traslúcido

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner y la Sackner Family Partnership

“Un coup de dés”, poema seminal escrito en 1887 por Stéphane Mallarmé, ha inspirado una plétora de homenajes por poetas y artistas posteriores, incluido el influyente artista conceptual Marcel Broodthaers. En su adaptación, el diseño tipográfico del original permanece intacto, pero las palabras como tales están canceladas por franjas negras. De este modo, Broodthaers deja al desnudo la estructura visual del poema. Además de 300 ejemplares impresos en papel opaco corriente, Broodthaers produjo una edición menor de 90 en papel traslúcido. Esta última versión permite al observador ver las franjas de varias páginas a la vez, percibiendo lo que parece un gradiente tonal de negro a gris. Cada pase de página genera una nueva composición abstracto-geométrica.

Fernando Bryce

b. 1965, Lima; lives in Lima and Berlin

Orwell, 2014

Ink on paper

Collection Pérez Art Museum Miami, museum purchase with funds provided by Darlene and Jorge M. Pérez

This triptych features a hand-drawn portrait of the British author George Orwell flanked by reproductions of the first-edition covers of two of his books, *Homage to Catalonia* (1938) and *1984* (1949). Orwell is considered one of the great political writers of the 20th century, associated with his staunch opposition to totalitarianism and advocacy for democratic socialism. Beneath his portrait is a famous quotation: "Who controls the past controls the future. Who controls the present controls the past." *Homage to Catalonia* is Orwell's memoir of the time he spent in Barcelona and Aragon fighting on the leftist side of the Spanish Civil War as a member of the Workers' Party of Marxist Unification (an anti-Stalinist communist organization). As Orwell's account progresses, he becomes increasingly disillusioned with the revolutionary movement he volunteered for, watching it deteriorate into an oppressive regime along the same lines as the Fascist forces it had set out to dispel. The theme of a revolution betrayed also lies at the heart of *1984*, Orwell's dark, futuristic allegory of life under the authoritarian control of an entity known only as the Party, led by the ominous Big Brother.

Fernando Bryce is known for meticulously rendered ink drawings that reproduce images and text drawn from a variety of historical publications, including outdated political pamphlets, tourist brochures, books, newspapers, magazines, and periodicals. In selecting his subject matter, Bryce does intensive research, homing in on vignettes that reveal the ideological biases, propagandistic distortions, and neocolonialist impulses that such archival materials contain.

Fernando Bryce

n. 1965, Lima; vive en Lima y Berlín

Orwell, 2014

Tinta sobre papel

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido con fondos provistos por Darlene y Jorge M. Pérez

En este tríptico figura un retrato del autor británico George Orwell dibujado a mano y flanqueado por reproducciones de cubiertas de primeras ediciones de dos de sus libros: *Homenaje a Cataluña* (1938) y *1984* (1949). Considerado uno de los grandes escritores políticos del siglo XX, Orwell era conocido por su vehemente oposición al totalitarismo y su defensa del socialismo democrático. Debajo del retrato vemos una cita famosa: “Quien controla el pasado controla el futuro. Quien controla el presente controla el pasado”. *Homenaje a Cataluña* son memorias del tiempo que pasó Orwell en Barcelona y Aragón luchando a favor de la izquierda en la Guerra Civil Española como miembro del Partido Obrero de Unificación Marxista (organización comunista antiestalinista). A medida que avanza el recuento, el autor se muestra más y más desilusionado con el movimiento revolucionario por el que luchó, observando cómo degeneró en un régimen opresivo similar al de las fuerzas fascistas que había intentado combatir. El tema de una revolución traicionada también es la base de *1984*, una oscura alegoría futurista de la vida bajo el régimen autoritario de una entidad conocida como el Partido y dirigida por el ominoso Gran Hermano.

Fernando Bryce se ha dado conocer por sus meticulosos dibujos a tinta, en los que reproduce imágenes y textos de publicaciones históricas, entre ellos viejos panfletos políticos, folletos turísticos, libros, periódicos y revistas. Bryce realiza extensas investigaciones para seleccionar sus temas, y se centra en viñetas que revelan los sesgos ideológicos, propagandistas o neocolonialistas que contiene este material de archivo.

María Martínez-Cañas

b. 1960, Havana; lives in Miami

Años Continuos (Continuous Years), 1994

Photographic print collage

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Alan and Helen-Marie Gordich

María Martínez-Cañas is a prominent Miami-based artist who has experimented with a wide variety of black-and-white, photo-based mediums and techniques. This Cuban-born, Puerto Rican raised artist builds her work around experiences of cultural dislocation, focusing on issues of immigration, trans-culturalism, identity, and memory. Her photographic explorations reflect the numerous ways in which memories can become simultaneously compacted, confused, and decontextualized with the passage of time.

Años continuos was created as a template for her large-scale commission for Miami-Dade Art in Public Places, installed in 1996 at the Miami International Airport. In 1986, she went to Spain on a Fulbright scholarship and became fascinated with an archive of maps and documents dealing with the Spanish arrival to the Americas. Martínez-Cañas began combining photographs with map fragments as a means of conveying her sense of displacement from her native Cuba, from which her family fled shortly after she was born. *Años Continuos* includes images of maps, travel documents, and cultural symbols juxtaposed to create a rich visual collage exploring issues relating to personal history, cultural identity, and the passage of time.

María Martínez-Cañas

n. 1960, La Habana; vive en Miami

Años Continuos, 1994

Collage fotográfico

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Alan y Helen-Marie Gordich

María Martínez-Cañas es una prominente artista radicada en Miami que ha experimentado con la fotografía en blanco y negro dentro de una amplia variedad de medios y técnicas. Nacida en Cuba y criada en Puerto Rico, la artista desarrolla su trabajo en torno a experiencias de dislocación cultural, centrándose en temas de la inmigración, el transculturalismo, la identidad y la memoria. Sus exploraciones fotográficas ilustran desde distintos ángulos cómo se pueden compactar, confundir y descontextualizar los recuerdos con el paso del tiempo.

Años continuos se creó como plantilla para una comisión a gran escala del programa Miami-Dade Art in Public Places, instalada en 1996 en el aeropuerto internacional de Miami. En 1986 la artista visitó España gracias a una beca Fulbright y quedó fascinada con un archivo de mapas y documentos sobre la llegada de los españoles a América. Fue así que empezó a combinar fotos con fragmentos de mapas para comunicar su sensación de desplazamiento, ya que su familia emigró de Cuba poco después de que ella naciera. *Años Continuos* yuxtapone imágenes de mapas, documentos de viaje y símbolos culturales para crear un rico collage visual que indaga aspectos de historias personales, identidad cultural y el paso del tiempo.

Claude Cahun (Lucy Renée Mathilde Schwob)
b. 1894, Nantes, France; d. 1954, Jersey, England
Marcel Moore (Suzanne Alberte Malherbe)
b. 1892, Nantes; d. 1972, Jersey

Aveux non avenus (Disavowals), 1930
Softcover book with Madagascar paper and nine
photogravures
Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the
Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support
from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of
Ruth and Marvin A. Sackner

Claude Cahun's *Aveux non avenus* has been aptly described as an anti-memoir: while the book's diaristic format and title (which translates literally as "avowals that have not happened") imply a confessional exercise, its contents resist coalescing into a resolved, coherent narrative. In the words of the artist's friend, author Pierre Mac Orlan, who wrote the introduction, the text consists of a series of "poem-essays and essay-poems," comprising a free-form assemblage of dream accounts, fables, aphorisms, correspondence fragments, and imagined dialogues. Each of its nine sections, written mostly between 1919 and 1925, is prefaced with a photocollage, which the artist created in collaboration with her partner Marcel Moore. Paralleling the manner in which the text scrambles the conventions of autobiography, these striking images explore the norms of self-portraiture, presenting Cahun at different ages displaying different guises and genders. In marrying this destabilized conception of selfhood with the psychic interrogations of Surrealism, Cahun's work presages much later theoretical and artistic explorations of the malleable, constructed nature of identity.

Claude Cahun (Lucy Renée Mathilde Schwob)
n. 1894, Nantes, Francia; m. 1954, Jersey, Inglaterra
Marcel Moore (Suzanne Alberte Malherbe)
n. 1892, Nantes; m. 1972, Jersey

Aveux non avenues (Confesiones vacías), 1930
Libro en tapa blanda con papel de Madagascar y nueve
fotograbados
Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner
Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John
S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y
Marvin A. Sackner

Aveux non avenues, de Claude Cahun, ha sido descrita aptamente como una antimemoria: si bien el formato de diario y el título implican un ejercicio confesional, su contenido se resiste a converger en una narrativa coherente, resuelta. En palabras de un amigo de la artista, el autor Pierre Mac Orlan, quien escribió la introducción, el texto consiste de una serie de “poemas-ensayos y ensayos-poemas” que componen un montaje libre de relatos de sueños, fábulas, aforismos, fragmentos de correspondencia y diálogos imaginarios. Cada una de las nueve secciones, escritas en su mayoría entre 1919 y 1925, va precedida de un fotocollage creado por la artista con su pareja Marcel Moore. Igual que el texto deshace las convenciones de la autobiografía, estas impactantes imágenes exploran las normas del autorretrato presentando a Cahun a distintas edades y adoptando distintos aspectos y géneros. Al acoplar esta concepción identitaria desestabilizada con los cuestionamientos psíquicos del surrealismo, la obra de Cahun presagia exploraciones teóricas y artísticas más tardías sobre el carácter maleable y construido de la identidad.

Gordon Matta-Clark

b. 1943, New York; d. 1978, New York

Wall Paper, 1973

Softcover book with cut pages

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

In 1973, Gordon Matta-Clark created this artist book in response to a photographic installation he made in 1972 titled *Wallpaper*. The multipart installation consists of both photographs and newsprint. The black-and-white photographs are images he took of semi-demolished project houses in the Bronx and the Lower East Side in New York City. As only the facades of the buildings had been removed, Matta-Clark's photographs reveal their interiors—the walls, interior structures, flaking paint, and wallpaper. The original installation consists of these images and newspaper slivers placed on the wall in a grid. For the artist book, Matta-Clark reproduced the black-and-white images from the original installation in color and cut the book down the center of the page, so that there is a plethora of image combinations among the pages.

Gordon Matta-Clark

n. 1943, Nueva York; m. 1978, Nueva York

Wall Paper (Empapelado), 1973

Libro de tapa blanda con páginas cortadas

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

En 1973, Gordon Matta-Clark creó este libro de artista a raíz de una instalación fotográfica que había hecho en 1972, titulada *Wallpaper*. La instalación multipartita consiste de fotografías y pedazos de periódicos. Las fotos son imágenes en blanco y negro de casas de bajo costo semidemolidas que el artista había tomado en el Bronx y el Lower East Side de Nueva York. Como solo se habían destruido las fachadas de las casas, las fotos de Matta-Clark revelan los interiores: paredes, estructuras interiores, pintura descascarada y empapelado. La instalación original consiste de estas imágenes y pedazos de periódicos colocados en la pared en formato de cuadrícula. Para el libro de artista, Matta-Clark reprodujo a color las imágenes en blanco y negro de la instalación original y cortó el libro por la mitad, de modo que las páginas ofrecen un sinfín de combinaciones.

Joseph Cornell

b. 1903, Nyack, New York; d. 1972, New York

From left to right:

Metafysical Nude, n.d.

Untitled (2 girls skipping rope), n.d.

Untitled (masked ballerina figurine), 1965

Untitled (elaborately scrolled clock, flowers, horn, mirror),
n.d.

Untitled (bust length side view of nude female), n.d.

Laurel's Pet (Chalk Garden), n.d.

Untitled (Façade with open window), n.d.

Collage on board

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of the Joseph and
Robert Cornell Memorial Foundation

Joseph Cornell is primarily known for his small-scale box constructions enclosed behind glass. He arranged a variety of found objects, papers, reproductions, photographs, and texts in order to create them. In 1932, at the Julien Levy Gallery in New York City, Cornell's boxed constructions were shown as a part of a group exhibition titled *Surrealism*. The show launched Cornell's artistic career, linking him to the Surrealist movement. Cornell also met a number of Surrealists while they were in exile in New York City during the Second World War, including André Breton. His encounter with their work was extremely influential. Like many other artists involved with the Surrealist movement, Cornell was an obsessive collector. He had a large collection of ephemera and objects that he found at secondhand shops and flea markets. All these objects were stored and filed in large manila envelopes and cardboard boxes in order to be used for future works.

Apart from the box constructions, he also regularly created collages. Cornell did not use traditional materials to create his works and, unlike many of the Surrealists, he was never a painter. Without ever having visited Europe, he was able to make references to a civilization that he had only become familiar with through literature and travel guidebooks. Having never left New York City, and famously living in the same house on Utopia Parkway in Queens for most of his life, Cornell's ambitions and interests, places he perhaps longed to explore, are found inside his box constructions and collages. His works require the viewer to peer into them as opposed to standing back and admiring. They are self-reflective, and give us an inside look into the artist's mind.

Joseph Cornell

n. 1903, Nyack, Nueva York; m. 1972, Nueva York

De izquierda a derecha:

Metafysical Nude (Desnudo metafísico), s.f.

Untitled (2 girls skipping rope) (Sin título [2 niñas saltando la cuerda]), s.f.

Untitled (masked ballerina figurine) (Sin título [figurilla de bailarina enmascarada]), 1965

Untitled (elaborately scrolled clock, flowers, horn, mirror) (Sin título [reloj con diseño en arabesco, flores, trompeta y espejo]), s.f.

Untitled (bust length side view of nude female) (Sin título [vista lateral de desnudo femenino en formato de busto]), s.f.

Laurel's Pet (Chalk Garden) (La mascota de Laurel [El jardín de tiza]), s.f.

Untitled (Façade with open window) (Sin título [fachada con ventana abierta]), s.f.

Collage sobre cartón

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de la Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Joseph Cornell es conocido sobre todo por sus cajas de pequeña escala que revelan su contenido tras un vidrio. Para crear estas construcciones empleaba diversidad de objetos encontrados, papeles, réplicas, fotografías y textos. En 1932, la Galería Julien Levy de Nueva York expuso las cajas de Cornell como parte de una muestra colectiva titulada *Surrealismo*. La exposición lanzó la carrera artística de Cornell, asociándolo con el movimiento surrealista. Cornell conoció a otros surrealistas que se exiliaron en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, entre ellos André Breton. Su encuentro con las obras de estos artistas tuvo en él una enorme influencia. Como muchos otros exponentes del surrealismo, Cornell era un coleccionista compulsivo. Tenía un enorme repertorio de objetos y recuerdos que había encontrado en mercados de pulgas y tiendas de segunda mano. Los archivaba todos en grandes sobres de manila y cajas de cartón para usarlos en futuras obras.

Además de las cajas, Cornell acostumbraba a crear collages, pero siempre con materiales no tradicionales y, a diferencia de muchos surrealistas, nunca fue pintor. A pesar de que no fue a Europa, logró hacer acertadas referencias a esa cultura que solo conoció a través de la literatura y las guías de viaje. Tampoco salió de la ciudad de Nueva York, y fue famoso por vivir casi toda su vida en la misma casa de Utopia Parkway en Queens. Sus ambiciones, intereses y los lugares que quizás anhelaba explorar se encuentran plasmados en sus cajas y collages. Son obras que nos exigen acercarnos y asomarnos, en vez de alejarnos para apreciarlas. Su carácter introspectivo nos permite una mirada al interior de la mente del artista.

Joseph Cornell

b. 1903, Nyack, New York; d. 1972, New York

From left to right:

A New Scale of Stellar Distances, n.d.

Mixed media box construction

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of the Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Untitled (Partial Cockatoo Silhouette), n.d.

Mixed media box construction

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of the Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Joseph Cornell

n. 1903, Nyack, Nueva York; m. 1972, Nueva York

De izquierda a derecha:

A New Scale of Stellar Distances (Una nueva escala de distancias estelares), s.f.

Caja construida en técnica mixta

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de la Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Untitled (Partial Cockatoo Silhouette) (Sin título [Silueta parcial de cacatúa]), s.f.

Caja construida en técnica mixta

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de la Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation

Charles Crumb

b. 1942, Philadelphia; d. 1993, Philadelphia

Untitled, ca. 1967

Notebook with graphite and ink

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Charles Crumb was the older brother of the notorious cartoonist Robert Crumb, whose work has inspired an international cult following since the 1960s. Due to apparent psychological disorders, Charles Crumb rarely ventured outside the Philadelphia home he shared with his mother. His afflictions also manifested in his artistic output, as seen in this Mead composition book. Displaying the horror vacui that attends certain types of mental illness, every line on every page of the notebook is filled with jagged, densely packed, script-like marks; ten of these pages are rendered in pencil, the rest in blue ink. The inside front cover features two graphite drawings of men's heads and a linear abstract composition in graphite; the inside back cover contains 21 pencil drawings of men's heads.

Accompanying this charged object is a drawing by the comic book artist Steve Clay Wilson. The image includes a handwritten note to John Martin, the proprietor of Black Sparrow Press, which reads: "Trick or treat? This document is to certify the authenticity of the enclosed Charles Crumb notebook. May he rest in peace. Robert Crumb gave me this notebook in the late 60s or early 70s after I had arrived in San Francisco from the Heartland of America. Happy reading. Publish or perish. Thanx! P.S., Oh yeah, Charles and Robert are brothers and Charles inspired Robert to be a cartoonist." Beneath this text, Wilson drew a red devil in checkered pants holding the Crumb notebook and saying, "I can't make hide nor hair outta dis here jibberish."

Charles Crumb

n. 1942, Filadelfia; m. 1993, Filadelfia

Untitled (Sin título), ca. 1967

Libreta con grafito y tinta

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Charles Crumb era el hermano mayor del notorio caricaturista Robert Crumb, cuya obra ha generado contingentes de devotos desde la década de 1960. Debido a aparentes trastornos psicológicos, Charles Crumb rara vez se aventuró a salir de la casa que compartía con su madre en Filadelfia. Su aflicción también se manifestó en su producción artística, como se aprecia en esta libreta Mead. El *horror vacui* que acompaña a ciertas enfermedades mentales se hace patente en cada página de la libreta con sus líneas apiñadas, repletas de marcas dentadas que semejan escritura; diez de las páginas están marcadas en lápiz, y el resto en tinta azul. La portada interior lleva dos cabezas de hombre dibujadas en grafito y una composición abstracta lineal, también en grafito; la contraportada interior contiene 21 dibujos a lápiz de cabezas de hombre.

Este objeto de fuerte carga anímica está acompañado de un dibujo del creador de cómics Steve Clay Wilson. La imagen incluye la siguiente nota a mano dirigida a John Martin, dueño de Black Sparrow Press: “¿Truco o trato? Sirva este documento para certificar la autenticidad de la libreta de Charles Crumb adjunta. Que descanse en paz. Robert Crumb me dio esta libreta a fines de los sesenta o principios de los setenta, luego de llegar yo a San Francisco desde el centro del país. Feliz lectura. Publica o perece. ¡Gracias! P.S., Oh sí, Charles y Robert son hermanos, y Charles inspiró a Robert a ser caricaturista”. Debajo del texto Wilson dibujó un diablo con pantalones a cuadros que sostiene la libreta de Crumb diciendo: “No entiendo ni un pelo de esta jerigonza”.

Guy Debord

b. 1931, Paris; d. 1994, Bellevue-la-Montagne, France

Asger Jorn

b. 1914, Vejrum, Denmark; d. 1973, Aarhus, Denmark

Mémoires (Memories), 1959

Softcover book with color lithographs and sandpaper dust jacket

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Mémoires is an experimental account of Guy Debord's experiences around the time of his break with the Parisian avant-garde Lettrism movement and his subsequent formation of the Lettrist International, which later transitioned into the influential Situationist International. The work consists of two registers. One layer, printed in black ink, comprises startling juxtapositions of found texts and images transferred from magazines and newspapers as well as maps of Paris and London, which relate to Debord's concept of "psychogeography," an activity that involves directionless wandering through the urban landscape while monitoring one's emotive responses.

The book's second layer is Asger Jorn's contribution of Rorschach-like splashes of color created spontaneously with an ink-loaded matchstick. Jorn is also credited with the idea of using sandpaper for the dust jacket. This element resonates with Situationist International's various concepts and its related tendencies: it affords an enhanced sensory experience of the book as an object, recalling the group's opposition to the passive consumption of mute commodities, which they held responsible for social alienation and the deadening of aesthetic sensitivities; it also implies the persistent wearing down of whatever the book touches, evoking the undercurrent of creative destruction that courses through the avant-garde mindset.

Guy Debord

n. 1931, París; m. 1994, Bellevue-la-Montagne, Francia

Asger Jorn

n. 1914, Vejrum, Dinamarca; m. 1973, Aarhus, Dinamarca

Mémoires (Memorias), 1959

Libro de tapa blanda con litografías a color y sobrecubierta en papel de lija

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Mémoires es un relato experimental de las experiencias de Guy Debord hacia la época en que se separó del movimiento parisino de vanguardia llamado letrismo, formando posteriormente la Internacional Letrista, que luego se convirtió en la influyente Internacional Situacionista. La obra tiene dos registros o capas. Una capa está impresa en tinta negra con llamativas yuxtaposiciones de textos encontrados e imágenes transferidas de revistas, periódicos y mapas de París y Londres, que remiten al concepto de “psicogeografía” elaborado por Debord, que implica caminar a la deriva por la ciudad mientras monitoreamos nuestras reacciones emocionales.

La segunda capa del libro la aporta Asger Jorn y son manchas de color parecidas a las de la prueba de Rorschach, creadas espontáneamente con un palito entintado. A Jorn también se le atribuye la idea de usar papel de lija como sobrecubierta del libro. Este elemento hace eco de varios conceptos y tendencias de la Internacional Situacionista. Por ejemplo, realza la experiencia sensorial del libro como objeto y recuerda la oposición del grupo al consumo pasivo de bienes por considerarlo culpable de la alienación social y el letargo de las sensibilidades estéticas. La sobrecubierta de lija también implica el desgaste persistente de todo lo que el libro toca, evocando la noción de destrucción creativa que subyace en el pensamiento vanguardista.

Erica Deeman

b. 1977, Nottingham, England; lives in San Francisco

Untitled 14 (Self Portrait), 2020

Cassius Obsidian clay

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Gail Meyers

Erica Deeman's work visualizes themes of identity, gender, and race. Working primarily in photography, Deeman uses the traditional practice of portraiture to question our own expectations and historical portrayals—particularly of Black and Brown bodies. Deeman's practice includes large-scale photographs and installations, as well as smaller objects that make reference to the process of photography.

In *Untitled 14 (Self Portrait)*, Deeman turns the camera on herself for the first time. The work is from a series in which she took multiple photos of herself and then created handmade portraits with the aid of a 3D printer. For Deeman, the use of clay not only represents the earth, but also a sense of belonging and of finding refuge. The self-portrait is reminiscent of an antique fragment, a shard from a Greek vase, for example, and the material is also a nod to those used to create objects of necessity during antiquity. The way in which it is displayed—within a white frame—also reminds us of how such objects are displayed in museums worldwide. The work is heavy with a tension between the modern and ancient; the use of the 3D printer to create something with a material that has been used for centuries creates a bridge between the old and the new.

Erica Deeman

n. 1977, Nottingham, Inglaterra; vive en San Francisco

Untitled 14 (Self Portrait) (Sin título 14 [Autorretrato]), 2020
Barro Cassius color obsidiana
Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Gail Meyers

Erica Deeman plasma en su obra temas de identidad, género y raza. Trabaja principalmente la fotografía, empleando la práctica tradicional del retrato para cuestionar nuestras expectativas y representaciones históricas, sobre todo de los cuerpos morenos y negros. Crea fotos e instalaciones de gran escala, así como objetos más pequeños que aluden al proceso fotográfico.

En *Untitled 14 (Self Portrait)*, Deeman enfoca la cámara en sí misma por primera vez. La obra pertenece a una serie para la cual la artista se tomó fotos y luego creó los retratos a mano con ayuda de una impresora 3D. Para Deeman, el barro no solo representa la tierra, sino el sentido de pertenencia y de refugio. Este autorretrato recuerda un fragmento de algún objeto antiguo, como una vasija griega, y el material evoca igualmente los materiales de muchos objetos de uso cotidiano en la antigüedad. La forma en que está montado, con un marco blanco, también nos recuerda la forma en que tales artefactos suelen exponerse en los museos alrededor del mundo. La tensión entre lo moderno y lo antiguo se refleja asimismo en el empleo de una impresora 3D con un material que se ha usado por siglos, creando un puente entre lo viejo y lo nuevo.

Brian Dettmer

b. 1974, Naperville, Illinois; lives in New York

Engraving to Harlow, from the series *Encyclopedia*, 2008

Hardcover book with cut pages and Plexiglas cover

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Brian Dettmer sees books as vessels full of unearthed potential. Using knives, tweezers, and surgical tools, he carves into existing books—from front to back, one page at a time—cutting around selected images and textual fragments. The result resembles an elaborate, multitiered collage, except that no element has been adhered or implanted: the imagery emerges solely as a function of removal, never addition. Dettmer's highly crafted work bears resemblances to archeology, in the literal sense that it entails a form of excavation and in the sense that it involves extrapolating meaning from physical objects—books, in this case—while attaching value to them for their ability to embody human cultural endeavors. If the slow, meticulous process that he has refined seems at odds with the rapid-fire pace of life in the information age, it parallels the book's tenacious insistence on materiality in the face of the digital revolution that threatens to supersede it.

Brian Dettmer

n. 1974, Naperville, Illinois; vive en Nueva York

Engraving to Harlow, from the series *Encyclopedia* (De grabado a Harlow, serie "Enciclopedia"), 2008

Libro de tapa dura con páginas cortadas y cubierta de plexiglás

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Brian Dettmer ve los libros como receptáculos de un potencial inexplorado. Con cuchillos, pinzas e instrumentos quirúrgicos, talla libros existentes (de principio a fin, página por página), cortando imágenes y fragmentos de texto específicos. El resultado semeja un collage de estratos múltiples, pero el artista no ha pegado ni insertado ningún elemento: las imágenes surgen únicamente en función de lo que elimina, nunca añade nada. La obra Dettmer, con su minuciosa factura, tiene un parecido con la arqueología en el sentido literal de que implica una especie de excavación y extrapolación de significados a partir de objetos físicos, en este caso libros, a la vez que les asigna valor como representaciones del quehacer cultural humano. El proceso lento y meticuloso que ha perfeccionado el artista no solo contrasta con la velocidad de la vida en la era de la información, sino que refleja la insistencia tenaz del libro en la materialidad frente a la revolución digital que amenaza con reemplazarlo.

Ian Hamilton Finlay

b. 1925, Nassau; d. 2006, Edinburgh

Clockwise:

After Magritte: Ceci n'est pas une pipe
(After Magritte: This Is Not a Pipe), 1991
Lithograph

Summer Sales Sails, 1967
Screenprint

Lullaby, 1975
Screenprint

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Ian Hamilton Finlay's work blurs the lines among diverse mediums, including sculpture, installation, conventional book publications, Land art, and landscape architecture. He was especially prolific within a category that is nearly unique to his production, which he termed "poster-poems." In these works, Finlay adopted a format associated with neither high art nor poetry, but with mass-produced street advertisements for stores, rock concerts, movies, and other banal articulations of consumerism and popular culture. *Summer Sales Sails* elicits a double-take: what appears at first glance to be a mundane offset poster announcing a commercial outlet is actually a sly Conceptual art intervention. The title *Lullaby* refers to the incessant hum of the war aircraft depicted—an ironic way to describe a sound that would instill fear and distress. *After Magritte: Ceci n'est pas une pipe* makes reference to René Magritte's famous painting and the rich Surrealist tradition of including ordinary objects in artworks in an ironic and sarcastic way. Finlay strengthens this effect through careful choices about details, such as the work's proportions, type of paper, printing technique, edition size, and registration marks. By inserting experimental concrete poetry into the poster format, Finlay takes an over-familiar feature of the urban landscape and charges it with a measure of the uncanny. At the same time, the poster-poems can be read as an irreverent gesture vis-à-vis the tradition of producing fine print portfolios—a practice with particularly close ties to the field of concrete poetry.

Ian Hamilton Finlay

n. 1925, Nassau; m. 2006, Edimburgo

En el sentido del reloj:

After Magritte: Ceci n'est pas une pipe (Según Magritte: Esto no es una pipa), 1991

Litografía

Summer Sales Sails (Ventas/velas de verano), 1967

Serigrafía

Lullaby (Canción de cuna), 1975

Serigrafía

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Las obras de Ian Hamilton Finlay difuminan los límites entre diversos medios como la escultura, la instalación, el libro convencional, el *land art* y la arquitectura paisajista. El artista fue particularmente fértil en una categoría que le es casi exclusiva y que llamó “poemas-afiches”. En ellos adoptó un formato que no se asocia con el arte culto ni la poesía, sino con la publicidad callejera producida en masa para tiendas, conciertos de rock, películas y otras manifestaciones banales del consumerismo y la cultura popular. *Summer Sales Sails* provoca una segunda mirada: lo que parece a primera vista un afiche offset común y corriente es en realidad una astuta intervención artística de tipo conceptual. El título *Lullaby* alude al incesante zumbido del avión de guerra ilustrado —“canción de cuna” es una descripción irónica de un sonido que provocaría miedo e inquietud—. *After Magritte: Ceci n'est pas une pipe* remite a la famosa pintura de René Magritte y la rica tradición surrealista de insertar objetos cotidianos en las obras de arte con toques de ironía y sarcasmo. Finlay refuerza este efecto con detalles cuidadosos, como las proporciones de la obra, el tipo de papel, la técnica de impresión, el tamaño de la edición y las marcas de registro. Al colocar el género experimental de la poesía concreta en el formato de un afiche, Finlay se apropia de un elemento familiar del paisaje urbano y le inyecta una dosis de extrañeza. Al mismo tiempo, el poema-afiche puede interpretarse como un gesto irreverente frente a la tradición de los portfolios de grabados artísticos, una práctica muy vinculada a la poesía concreta.

Michael Genovese

b. 1976, Chicago; lives in Los Angeles

Tableaux #7/10, 2010

Hand-engraved mirrored nickel-plated aluminum

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

Michael Genovese began his project *Public Scribings*, to which *Tableaux #7/10* belongs, by placing sheets of black enamel-coated aluminum in public places and encouraging passersby to leave their marks on them. Next, Genovese transcribes the marks and words on these boards into a single document and translates the text across different languages. He then methodically engraves the markings and text by hand onto mirrored nickel-plated aluminum.

This example bears the form of a panel from the Seven Tablets of Creation, the Enuma Elish—the earliest known written creation myth, which is part of the renowned collection of Babylonian artifacts at the British Museum in London. The two aluminum plates bear the inscriptions of young participants in the Brick x Brick art education program in Overtown, Little Havana, Hollywood, and Liberty City in Miami, which was organized by the Miami Art Museum (the precursor to PAMM) in 2010.

Michael Genovese

n. 1976, Chicago; vive en Los Ángeles

Tableaux #7/10 (Cuadros #7/10), 2010

Aluminio niquelado pulido y grabado a mano

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido con fondos provistos por el Young Collectors Council del PAMM

Para su proyecto *Public Scribings* (Escribas públicos), de donde proviene *Tableaux #7/10*, Michael Genovese comienza por colocar en espacios públicos unas láminas de aluminio barnizadas en negro e invita a los transeúntes a escribir lo que quieran en ellas. Luego transcribe los dibujos y palabras a un solo documento y traduce los textos a varios idiomas. Por último, graba metódicamente los textos y marcas a mano en una placa de aluminio niquelado pulido.

Esta obra tiene la forma de un panel del *Enuma Elish*, o las “Siete tablillas de la creación”, que recogen el primer mito conocido de la creación del universo y se encuentran en la famosa colección de artefactos babilónicos del British Museum en Londres. Las dos placas de aluminio contienen inscripciones de jóvenes que participaron en Brick x Brick, un programa de educación en las artes realizado en Overtown, Little Havana, Hollywood y Liberty City en Miami, organizado por el Miami Art Museum (precursor del PAMM) en 2010.

John Giorno

b. 1936, New York; d. 2019, New York

Poem Prints, 1991

Screenprints

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Since the 1960s, John Giorno embodied efforts to instill contemporary poetry with the conceptual underpinnings of recent art. His production encompasses radical experiments with poetic appropriation, including poems made up of texts drawn entirely from newspapers and other forms of mass-produced print media. His work is also closely associated with performance poetry, in the form of Happenings, film and audio recordings, and various unconventional means of delivery, such as the 1968 *Dial-A-Poem* project, which allowed participants to hear figures such as Ted Berrigan, John Cage, Allen Ginsberg, Frank O'Hara, and Emmett Williams reciting their work over the telephone. More recently, Giorno had focused on a format he referred to as "poem prints," in which sharp bursts of language rendered in vigorous typeface are set against fields of bold color. The works convey an almost audible sense of energy and agitation, reflecting the manic tendencies of graphic design for commercial mass media.

John Giorno

n. 1936, Nueva York; m. 2019, Nueva York

Poem Prints (Impresiones poéticas), 1991

Serigrafías

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Desde la década de 1960, John Giorno asumió el propósito de infundir en la poesía contemporánea el espíritu conceptual del arte más reciente. Su producción presenta experimentos radicales de apropiación poética, tales como poemas contruidos con pedazos de textos de periódicos y otros medios impresos. Su obra también está muy relacionada con la poesía-performance, sobre todo sus *happenings*, grabaciones fílmicas y sonoras, y varios otros formatos poco convencionales, como el proyecto de 1968 *Dial-A-Poem*, donde los participantes podían escuchar a figuras como Ted Berrigan, John Cage, Allen Ginsberg, Frank O'Hara y Emmett Williams recitando sus obras por teléfono. Más recientemente Giorno se había dedicado a un formato que llamaba "impresiones poéticas", donde presentaba el lenguaje de manera enfática, con robustas tipografías contra fondos de colores fuertes. Las obras comunican una sensación casi audible de energía y agitación, reflejando el tono frenético del diseño gráfico destinado a los medios masivos comerciales.

George Grosz

b. 1893, Berlin; d. 1959, Berlin

Raoul Hausmann

b. 1886, Vienna; d. 1971, Limoges, France

John Heartfield

b. 1891, Berlin; d. 1968, Berlin

Der Dada, no. 3, 1920

Softcover periodical

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner

Originally founded by Raoul Hausmann, the periodical *Der Dada* was a principal vehicle with which the members of the Berlin Dada group disseminated their iconoclastic ideas. It was also where they enacted some of their earliest experiments with typography, collage, and photomontage. The Dadaists employed these methods to subvert the conventions of advertising and print publications: by disassociating the visual techniques of mainstream mass media from any sense of coherency, they sought to undermine the tacit authority of the printed page, together with the bourgeois values that the modern media ostensibly propagates.

This issue of the short-lived but influential journal is the third of five that the group produced. It was edited jointly by George Grosz, John Heartfield, and Hausmann, who, in typical absurdist fashion, signed their names "Groszfield," "Hearthaus," and "Georgemann." The issue features a notably international array of Dadaists representing manifestations of the tendency in Zurich, Cologne, and Paris, indicating the Berlin group's ambitions to take the helm of the movement.

George Grosz

n. 1893, Berlín; m. 1959, Berlín

Raoul Hausmann

n. 1886, Viena; m. 1971, Limoges, Francia

John Heartfield

n. 1891, Berlín; m. 1968, Berlín

Der Dada, núm. 3, 1920

Revista de tapa blanda

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner

Fundada por Raoul Hausmann, la revista *Der Dada* fue un importante vehículo para que el movimiento dadaísta de Berlín divulgara sus ideas iconoclastas. También fue aquí donde concretaron algunos de sus experimentos iniciales con tipografías, collages y fotomontajes. Con estos métodos aspiraban a subvertir las convenciones de la publicidad y las publicaciones impresas: despojando de coherencia las técnicas visuales tradicionales de los medios masivos, buscaban socavar la tácita autoridad del material impreso y con ello los valores burgueses que los medios modernos presuntamente propagan.

Este número de la influyente aunque efímera revista es el tercero de cinco que produjo el grupo. Fue editado en conjunto por George Grosz, John Heartfield y Hausmann, quienes, en un acto típicamente absurdo, se firmaron "Groszfield," "Hearthaus" y "Georgemann". La revista incluye una notable variedad internacional de representantes de distintas manifestaciones dadaístas en Zúrich, Colonia y París, evidenciando la aspiración del grupo berlinés a asumir el liderazgo del movimiento.

Alfredo Jaar

b. 1956, Santiago, Chile; lives in New York

I Can't Go On. I'll Go On., 2016

Neon

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Alfredo Jaar;
Carbono Galeria, São Paulo; and Galerie Lelong, New York

Alfredo Jaar is known for his politically charged works that address issues of global poverty, capitalist exploitation, war, and social injustice. According to Jaar, as an artist his fundamental challenge is to invent new forms by which to capture the true depths of his subjects while providing a conceptual entry point into complex histories and eliciting strong empathetic responses from viewers. *I Can't Go On. I'll Go On.* is characteristic of one of Jaar's primary means of facing this challenge: applying the use of evocative texts to imagery that is familiar to the public eye, such as neon signs. The statement written in neon—a line from Samuel Beckett's 1953 novel *The Unnamable*—encapsulates the emotional pendulum that swings back and forth between despair and the determination to survive, providing a window into the inner lives of innumerable victims and survivors of violence and poverty throughout the world.

Alfredo Jaar

n. 1956, Santiago, Chile; vive en Nueva York

I Can't Go On. I'll Go On. (No puedo continuar. Continuaré.),
2016

Neón

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Alfredo Jaar; Carbono Galeria, São Paulo; y Galerie Lelong, Nueva York

Alfredo Jaar se distingue por una obra de fuerte carga política donde aborda temas como la pobreza mundial, la explotación capitalista, la guerra y la injusticia social. Jaar señala que su reto fundamental como artista es idear formas novedosas de captar el auténtico alcance de sus temas y ofrecer un punto de entrada conceptual a historias complejas para provocar reacciones empáticas en el público. *I Can't Go On. I'll Go On.* representa uno de los medios principales que emplea Jaar para afrontar ese reto: aplicar textos evocativos a imágenes que resultan familiares al observador, como los letreros de neón. La afirmación escrita en neón —una cita de la novela de 1953 *El innombrable*, de Samuel Beckett— sintetiza el péndulo emocional que va de la desesperanza al empeño de sobrevivir, abriendo una ventana hacia la vida interior de tantas víctimas y sobrevivientes de la violencia y la pobreza en el mundo.

Rachid Koraïchi

b. 1947, Aïn Beïda, Oum El Bouaghi, Algeria; lives in Tunisia and Paris

A Nation in Exile, 1993–2000

Etching on paper

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Ruth and Marvin Sackner

Rachid Koraïchi is an Algerian artist living in exile in Tunisia and France. Since the early 1970s, he has created works that feature invented calligraphic signs and symbols. These prints are from a suite of twenty-one etchings that are the fruit of a collaboration between Koraïchi and two other artists, poet Mahmoud Darwish and calligrapher Hassan Massoudy. Koraïchi is responsible for the large calligraphic forms that dominate these prints, invented pictographs meant to evoke a connection between Arabic writing and the visual arts of different cultures around the world. He refers to these forms as “an alphabet of memory.” He generally layers his ideograms over passages of political writing and poetry, thus combining aesthetics with humanist protest.

Mahmoud Darwish’s poetry, on which these prints are based, centers on the experiences of exile, displacement, and political asylum. In the 1960s, Darwish was imprisoned for reciting poetry and traveling between villages without a permit in his native Palestine. Darwish’s early work of the 1960s and 1970s reflects his deep unhappiness with the occupation of his native land. This collaborative collection of prints makes reference not only to his poetry, but also to the unrest felt by millions of people around the world who are looking for opportunity by means of asylum or even exile.

Rachid Koraïchi

n. 1947, Ain Beida, Um al Buagui, Argelia; vive en Túnez y París

A Nation in Exile (Una nación en el exilio), 1993–2000

Aguafuerte sobre papel

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Ruth y Marvin Sackner

El artista argelino Rachid Koraïchi vive exiliado en Túnez y Francia. Desde principios de la década de 1970 crea obras inventando símbolos y signos caligráficos. Estos grabados pertenecen a un conjunto de 21 aguafuertes que son fruto de la colaboración entre Koraïchi y otros dos artistas, el poeta Mahmoud Darwish y el calígrafo Hassan Massoudy. Koraïchi creó las amplias formas caligráficas que dominan los grabados —pictografías inventadas para evocar una conexión entre la escritura árabe y las artes visuales de distintas culturas del mundo—. Se refiere a ellas como “un alfabeto de la memoria”. Muchas veces superpone sus ideogramas sobre fragmentos de escritos políticos o poemas, combinando la estética con la protesta humanista.

La poesía de Mahmoud Darwish, que sirve de base a estos grabados, se centra en las experiencias del exilio, el desplazamiento y el asilo político. En la década de 1960, Darwish fue encarcelado por recitar poemas y viajar entre pueblos sin permiso en su Palestina natal. Su trabajo temprano de los años sesenta y setenta refleja su profunda tristeza por la ocupación de su patria. Este conjunto de obras colaborativas no alude solo a su poesía, sino a las tribulaciones de millones de personas en el mundo que recurren al asilo o al exilio en busca de nuevas oportunidades.

Joseph Kosuth

b. 1945, Toledo, Ohio; lives in New York

The Square Root of Minus One, 1988

Silkscreen inks on glass sheet, silkscreen inks on glass in metal frame, and metal plaque

Collection Pérez Art Museum Miami, promised gift of Mimi and Bud Floback

Joseph Kosuth is widely regarded as one of the most important living artists. He is an originator of Conceptual art, exemplifying the branch of this tendency that most directly examines issues related to ontology (the philosophical study of being or existence), epistemology (the philosophical study of the nature of human knowledge), and, in general, the question of reality versus representation. Strongly influenced by the philosopher Ludwig Wittgenstein, Kosuth's work is often geared toward revealing the ambiguities that lie beneath some of our most basic assumptions about text, language, and meaning. It is perhaps Kosuth (along with Sol LeWitt) who best personifies the radical (if incomplete) removal of aesthetics and emotive content from art in favor of exploring pure concepts and rationality, which is such a primary aspect of the work of the 1960s.

The Square Root of Minus One exemplifies Kosuth's interest in conceptual paradox. Although the square root of a negative number is actually a mathematical impossibility, cases in which it is necessary to calculate it are common. In order to get around this problem, mathematicians created the concept of the "imaginary number," designated with the letter *i*. Thus, Kosuth highlights a term of knowledge that one can easily argue is artificially constructed and arbitrary. Further, Kosuth created *The Square Root of Minus One* around the same time that he was engaged in a heavy exploration of the writings of Sigmund Freud. An additional layer of interpretation could involve psychoanalysis and its goal of getting at the "root" of neuroses by exploring the purely theoretical realm of the unconscious.

Joseph Kosuth

n. 1945, Toledo, Ohio; vive en Nueva York

The Square Root of Minus One (La raíz cuadrada de negativo uno), 1988

Tintas serigráficas sobre lámina de vidrio, tintas serigráficas sobre vidrio en marco de metal y placa de metal

Colección Pérez Art Museum Miami, donación prometida de Mimi y Bud Floback

Joseph Kosuth es ampliamente considerado uno de los principales artistas vivos. Pionero del arte conceptual, representa dentro de este la tendencia que examina de manera más directa temas de ontología (el estudio filosófico del ser o la existencia), epistemología (el estudio filosófico de los fundamentos del conocimiento humano) y en general la dicotomía de realidad versus representación. Con fuertes influencias del filósofo Ludwig Wittgenstein, la obra de Kosuth aspira a revelar las ambigüedades subyacentes en nuestras hipótesis básicas sobre texto, lenguaje y significado. Quizás sea Kosuth (junto con Sol LeWitt) quien mejor encarne la eliminación radical (aunque incompleta) del contenido estético y emotivo del arte a favor de la exploración de los conceptos puros y la racionalidad, uno de los aspectos primarios de su trabajo en los años sesenta.

The Square Root of Minus One evidencia el interés de Kosuth en la paradoja conceptual. Aunque la raíz cuadrada de un número negativo es una imposibilidad matemática, abundan los casos en que es necesario calcularla. Para resolver este problema, los matemáticos crearon el concepto del “número imaginario”, designado con la letra *i*. Por lo tanto, Kosuth está enfatizando un término del conocimiento que fácilmente podría calificarse de arbitrario y artificial. Por otra parte, Kosuth creó *The Square Root of Minus One* hacia la época en que hacía un estudio profundo de los escritos de Sigmund Freud. Esto permitiría añadir aquí otra interpretación vinculada al psicoanálisis y su objetivo de llegar a la “raíz” de las neurosis explorando el ámbito puramente teórico del inconsciente.

Paul Laffoley

b. 1935, Cambridge, Massachusetts; d. 2015, Boston

Dante's Divine Comedy: Il Paradiso

1972–75

Oil, acrylic, ink, and vinyl on canvas

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner and the Sackner Family Partnership

Dante's Divine Comedy: Il Purgatorio

1972–75

Oil, acrylic, ink, and vinyl on canvas

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Dante's Divine Comedy: L'Inferno

1972–75

Oil, acrylic, ink, and vinyl on canvas

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner and the Sackner Family Partnership

Paul Laffoley is best known for his large paintings filled with symbols stemming from his background in classics, philosophy, and architecture. He reflects on his utopian hopes and literary texts by illustrating a fictional world using mathematical precision and detail.

In *Dante's Divine Comedy: Il Paradiso, Il Purgatorio, L'Inferno*, Laffoley applies his dual training as an architect and a classics scholar, drawing on a close reading of Dante Alighieri's spatial descriptions of heaven, hell, and purgatory to render precise diagrammatic representations. The triptych exemplifies Laffoley's penchant for rationalizing metaphysical and fantastical concepts, such as the mythic origins of the cosmos, time travel, and the pseudo-spiritual undercurrents of premodern mathematics.

Paul Laffoley

n. 1935, Cambridge, Massachusetts; m. 2015, Boston

Dante's Divine Comedy: Il Paradiso (La divina comedia de Dante: el Paraíso), 1972–75

Óleo, acrílico, tinta y vinilo sobre lienzo

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner y la Sackner Family Partnership

Dante's Divine Comedy: Il Purgatorio (La divina comedia de Dante: el Purgatorio), 1972–75

Óleo, acrílico, tinta y vinilo sobre lienzo

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Dante's Divine Comedy: L'Inferno (La divina comedia de Dante: el Infierno), 1972–75

Óleo, acrílico, tinta y vinilo sobre lienzo

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner y la Sackner Family Partnership

Paul Laffoley se distinguió por sus pinturas de gran formato donde insertaba símbolos derivados de su formación en las artes clásicas, la filosofía y la arquitectura. El artista plasmó sus esperanzas utópicas y reflexiones literarias en un detallado mundo ficticio, creado con precisión matemática.

En *Dante's Divine Comedy: Il Paradiso, Il Purgatorio, L'Inferno*, Laffoley aplica su doble formación como arquitecto y erudito clásico, partiendo de una atenta lectura de las descripciones espaciales del cielo, el infierno y el purgatorio en la obra de Dante Alighieri para lograr representaciones diagramáticas de gran precisión. El tríptico evidencia su afición por racionalizar conceptos metafísicos y fantásticos, tales como los orígenes míticos del cosmos, los viajes en el tiempo y los trasfondos pseudoespirituales de la matemática premoderna.

Glenda León

b. 1976, Havana; lives in Havana and Madrid

El libro de la fe (The Book of Faith), 2015

Artist book

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Jorge M. Pérez

Glenda León is an artist who works in mediums ranging from drawings to video art, including installation and photography. In this piece, she presents a book made by combining the books of five religions: The Bhagavad-Gita (Hinduism), the Torah (Judaism), the Anguttara Nikaya (Buddhism), the Holy Bible (Christianity), and the Quran (Islam). The title of the work, *El libro de la fe*, is on the cover, but because the cover and the title are both white, the words blend into the book's surface. The color white includes all the colors of the visible spectrum, which the artist uses as a metaphor for erasing the differences among religions. This object invites us to look at it from a poetic, thoughtful, and conceptual perspective.

Glenda León

n. 1976, La Habana; vive en La Habana y Madrid

El libro de la fe, 2015

Libro de artista

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Jorge M. Pérez

La artista Glenda León abarca en su obra desde el dibujo hasta el videoarte, pasando por la instalación y la fotografía. Aquí presenta un libro donde ha fusionado libros sagrados de cinco religiones: el Bhagavad-Gita (hinduismo), el Torá (judaísmo), el Anguttara Nikaya (budismo), la Santa Biblia (catolicismo) y el Corán (islamismo). En la cubierta aparece el título de la obra, *El libro de la fe*, pero dado que ambos, cubierta y título, son de color blanco, las letras se funden con la superficie. El blanco contiene en sí todos los colores del espectro visible, hecho que la artista utiliza a modo de metáfora para borrar las diferencias entre las religiones. Este objeto nos invita a abordarlo desde una perspectiva poética, reflexiva y conceptual.

Aimée García Marrero

b. 1972, Limonar, Cuba; lives in Havana

From left to right:

Sin título (Untitled), 2017

Mixed media

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Jorge M. Pérez

Sin título (Untitled), 2014

Mixed media

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Jorge M. Pérez

Aimée García's work is characterized by self-reference, using intimacy and images of her body to comment on society and to address being a woman artist. She has used paintings and photographs as creative bases, to which she then adds materials such as hair, string, knives, and metals. In recent years, she has created installation-type objects using materials that allow her to consider everyday life and its contradictions. Handicrafts, in particular anything related to embroidery and knitting, have been present in almost all of her work. García is interested in the impact of information and the influence of the media on society, and she addresses this issue from her distinctive female outlook. In *Sin título*, she embroidered newspapers published in Cuba, "erasing" every letter with string. The discourse, in this case a pro-government newspaper, becomes something abstract. The artist makes the publication look decorative, while trivializing the ideological rhetoric, thereby finally creating a space of mental repose, of tranquility, in light of the overwhelming avalanche of media to which we are subjected on a daily basis.

Aimée García Marrero

n. 1972, Limonar, Cuba; vive en La Habana

De izquierda a derecha:

Sin título (Untitled), 2017

Técnica mixta

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Jorge M. Pérez

Sin título (Untitled), 2014

Técnica mixta

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Jorge M. Pérez

En obras de carácter autorreferencial, Aimée García Marrero emplea la intimidad y las imágenes de su cuerpo para hacer comentarios sociales y abordar su condición de mujer artista. Utiliza pinturas y fotografías como base creativa, a la que añade materiales como pelo, cuerdas, cuchillos y metales. En años recientes ha creado objetos tipo instalación con materiales que le permiten hacer reflexiones sobre la vida cotidiana y sus contradicciones. Las manualidades, en especial todo lo relacionado con el bordado y el tejido, han sido elemento constante en casi toda su obra. Interesada en el impacto que tienen la información y los medios masivos en la sociedad, García Marrero aborda este tema desde su perspectiva femenina particular. En estas dos obras sin título, bordó periódicos cubanos para “borrar” cada letra con hilo. Así, el discurso, en este caso de un periódico pro gobierno, adquiere un carácter abstracto. La artista da un aspecto decorativo a la publicación, a la vez que trivializa la retórica ideológica para crear un espacio de reposo mental, de tranquilidad, frente a la arrolladora avalancha de medios masivos a los que estamos sometidos a diario.

Vik Muniz

b. 1961, São Paulo, Brazil; lives in New York

Individuals, 1992–93/2005

Photogravures

Collection Pérez Art Museum Miami, by exchange with the USF Contemporary Art Museum and Graphicstudio, Institute for Research in Art at the University of South Florida, Tampa

Vik Muniz came to photography only by accident. He began his career as a sculptor, but as he photographed his pieces to document them, he began to realize that the photos were really what he was after. When taking those photographs, he sought out the perfect angle, the perfect lighting, the perfect exposure to capture the effect he had imagined in his mind when he set out to make the sculpture. At that point, the photograph became more interesting to him than the three-dimensional work.

Muniz explores this phenomena in *Individuals*, which presents images of 52 different sculptures he made from a single block of white plasticine. Each time he made a sculpture, he photographed it, then destroyed it so he could re-use the plasticine to make another sculpture. In the end, all that remains of the sculptures are the images that document their existence. Muniz cites *Individuals* as being catalytic to his abandonment of sculpture in favor of photography. The work therefore represents a pivotal moment in his career. The process of creating these individual sculptures prior to photographing them is ritualistic and self-reflective. Reminiscent of the automatism the Surrealists preached, this method of creating what comes to mind without envisioning a desired final product serves as a practice in self-reflection and self-understanding. Similar to “dream objects,” these small sculptures could be seen as an inside look into the artist’s subconscious.

The original *Individuals* exists only as a unique set of photographic prints. This version is a printed edition made using photogravure, a technique in which a photographic image is etched into a printing plate. The printed plate is subsequently inked and the image transferred to paper. Photogravure was a common method for reproducing photographs in the late 19th and early 20th centuries; Muniz purposely rendered *Individuals* in a manner reminiscent of early photographs of sculpture by Edward Steichen and others.

Vik Muniz

n. 1961, São Paulo, Brasil; vive en Nueva York

Individuals (Individuales), 1992–93/2005

Fotograbados

Colección Pérez Art Museum Miami, por intercambio con el USF Contemporary Art Museum y Graphicstudio, Instituto de Investigación en Arte de la Universidad del Sur de la Florida, Tampa

Vik Muniz llegó a la fotografía por accidente. Comenzó su carrera como escultor, pero a medida que retrataba sus piezas para documentarlas, se dio cuenta de que eran las fotos lo que realmente le interesaba. Buscaba detalles como el ángulo, la iluminación y la exposición perfecta para captar el efecto que en su mente debían tener las esculturas. En ese momento, la fotografía lo cautivó más que el medio tridimensional.

Muniz explora este fenómeno en *Individuals*, donde presenta imágenes de 52 esculturas que creó de un solo bloque de plastilina. Cuando terminaba cada pieza, la retrataba y luego la destruía para poder usar la plastilina en la siguiente escultura. Al final, lo que quedó de las esculturas son las imágenes que documentan su existencia. Muniz describe *Individuals* como un catalizador en el proceso de pasar de la escultura a la fotografía. Por lo tanto, la obra representa un momento crucial de su carrera. El proceso de crear cada una de estas esculturas antes de retratarlas es ritualista y autorreflexivo. Evocando el automatismo que predicaban los surrealistas, este método de crear lo que nos viene a la mente sin visualizar un producto final sirve como ejercicio de autorreflexión y autocomprensión. Parecidas a los “sueños-objetos”, estas pequeñas esculturas podrían verse como un asomo al subconsciente del artista.

Los *Individuals* originales existen únicamente como conjunto fotográfico. Esta versión es una edición impresa con el método del fotograbado, que consiste en grabar la imagen fotográfica sobre una plancha de metal y luego entintar la plancha para transferir la imagen al papel. Este método era común para reproducir fotografías a fines del siglo XIX y principios del XX. De hecho, Muniz dio a *Individuals* un aspecto que recuerda las primeras fotos de esculturas de Edward Steichen y otros.

Shirin Neshat

b. 1957, Qazvin, Iran; lives in New York

I Am Its Secret, 1993

Ink on gelatin silver print

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Throughout the course of Shirin Neshat's career, she has covered an array of themes and issues through photography, film, and video. Issues of gender equity, disparity, and identity are at the center of her practice, while also linking the personal to the political. In her celebrated series *Women of Allah*, Neshat turns the camera on herself, and uses the self-portraits to create unique photographic objects referencing notions of femininity in regards to the Islamic fundamentalism and combativeness that she had once herself experienced in her home country of Iran. *I Am Its Secret* is made of ink on a resin-coated print and was created after her first trip back to Iran after the revolution.

The texts in the series, of which *I Am Its Secret* is included, are amalgams of poems and prose works mostly by contemporary women writers in Iran. The writings sometimes embody opposing views, from entirely secular to fanatic Islamic slogans of martyrdom and self-sacrifice. Neshat uses this series as a way of highlighting the varying views and interpretations of contemporary women writers, illustrating the fact that the supposed one-dimensionality of Middle Eastern or Islamic women is a mere stereotype.

Shirin Neshat

n. 1957, Qazvin, Irán; vive en Nueva York

I Am Its Secret (Soy su secreto), 1993

Tinta sobre impresión en gelatina de plata

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

En el transcurso de su carrera, Shirin Neshat ha abordado un abanico de temas y problemas a través de la fotografía, el cine y el video. Su práctica se centra en cuestiones de igualdad, disparidad e identidad de género, a la vez que vincula el ámbito personal con el político. En su celebrada serie *Women of Allah*, Neshat vuelve su cámara hacia sí misma y con esos autorretratos crea singulares objetos fotográficos que examinan las nociones de feminidad en el contexto del fundamentalista islámico y la combatividad que ella misma vivió en su Irán natal. *I Am Its Secret* está hecha con tinta sobre una foto recubierta de resina, y la artista la creó tras regresar a Irán por primera vez después de la revolución.

Los textos que aparecen en la serie, incluido el de *I Am Its Secret*, son amalgamas de poesía y prosa, en su mayoría de autoras contemporáneas iraníes. A veces expresan ideas contrarias, desde visiones totalmente seculares hasta eslóganes extremistas islámicos sobre el martirio y el sacrificio. Poniendo de relieve esta diversidad de opiniones e interpretaciones entre las escritoras actuales, Neshat ilustra el hecho de que la supuesta unidimensionalidad de las mujeres musulmanas o del Oriente Medio es un mero estereotipo.

Clemente Padín

b. 1939, Lascano, Uruguay; lives in Montevideo

From left to right, starting on the top row:

Signografía XII (Signography XII), 1970

Signografía XI (Signography XI), 1970

Signografía X (Signography X), 1970

Texto VI (Text VI), 1968

Texto V (Text V), 1986

Texto IIIb (Text IIIb), 1968

Texto VII (Text VII), 1969

Signografía IX (Signography IX), 1969

Texto XIX (Text XIX), 1970

Ink on paper

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner and the Sackner Family Partnership

Clemente Padín personifies the groundbreaking conceptual quality that distinguishes South American artistic production of the 1960s and 1970s. Along with artists like the Brazilian Paulo Bruscky and the Chilean Edgardo Antonio Vigo, Padín was a pioneer of correspondence art, producing thousands of items designed to circulate in an unfettered flow along international postal circuits. Padín conceived his mail art practice as a way of giving definition to webs or networks that would otherwise remain virtual, anticipating later discourses revolving around the digital pathways of the internet. The *Textos* and *Signografías* series exemplify Padín's parallel activities as a visual poet. Padín approaches the alphabetic character as a building block for abstract compositions. Unlike conventional abstraction, here the imagery bears a pronounced aural dimension, reverberating in the ear as much as in the eye.

Clemente Padín

n. 1939, Lascano, Uruguay; vive en Montevideo

De izquierda a derecha, comenzando en la fila de arriba:

Signografía XII, 1970

Signografía XI, 1970

Signografía X, 1970

Texto VI, 1968

Texto V, 1986

Texto IIIb, 1968

Texto VII, 1969

Signografía IX, 1969

Texto XIX, 1970

Tinta sobre papel

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner y la Sackner Family Partnership

Clemente Padín encarna el revolucionario espíritu conceptual que distingue a la producción artística suramericana de las décadas de 1960 y 1970. Junto a figuras como el brasileño Paulo Bruscky y el chileno Edgardo Antonio Vigo, Padín fue un pionero del arte correo y produjo miles de artículos destinados a circular libremente por los circuitos postales internacionales. Viendo el arte correo como un medio de dar definición a la noción de las redes, que en sí era un concepto abstracto, Padín anticipó con su trabajo los discursos posteriores en torno a las redes digitales de la internet. Las series *Textos* y *Signografías* ejemplifican las actividades paralelas de Padín como poeta visual. El artista aborda el signo alfabético como base de composiciones abstractas. Pero a diferencia de la abstracción convencional, aquí las imágenes ostentan una pronunciada dimensión auditiva, reverberando en el oído tanto como en el ojo.

Tom Phillips

b. 1937, London; lives in London

Complete Text of First Draft of Dante's Inferno Translation (Typewriter Backing Paper, 1982–83), 1984

Typewriter ink on paper

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Tom Phillips is a painter, printmaker, and collage artist, whose practice is deeply influenced by literature, bookmaking, and found texts. Phillips's methods stem from the production and process of his most well-known work, *A Humument*. In 1966, Phillips purchased a cheap paperback copy of Victorian author William Hurrell Mallock's *A Human Document* (1892). His intention was to use the pages to create an entirely new work of art—a collage he could manipulate and paint over. Instead of entirely covering the book's original contents, Phillips allows for some of the words to come through, becoming a part of his new narrative. The initial version of this work has been expanded and always reprinted with an additional page, a project that is still ongoing.

It is with this same process that Phillips created *Complete Text of First Draft of Dante's Inferno Translation (Typewriter Backing Paper, 1982–83)*. His own translation of Dante Alighieri's *Inferno* was published just a year after this work was created. This work dialogues with Paul Laffoley's triptych on view in this exhibition, *Dante's Divine Comedy: Il Paradiso, Il Purgatorio, L'Inferno* (1972–75), which vividly depicts *The Divine Comedy*, illustrating the various ways artists have recreated and referenced historically significant literature.

Tom Phillips

n. 1937, Londres; vive en Londres

Complete Text of First Draft of Dante's Inferno Translation (Typewriter Backing Paper, 1982–83) (Texto completo del primer borrador de la traducción del *Infierno* de Dante [hoja de respaldo para escribir a máquina]), 1984

Tinta mecanográfica sobre papel

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation

Tom Phillips es pintor, grabador y artista del collage, con una práctica muy influenciada por la literatura, la producción de libros y los textos encontrados. Su método surgió del proceso de creación de su obra más conocida, *A Humument*. En 1966, Phillips compró un ejemplar barato en tapa blanda de la novela victoriana *A Human Document* (1892), de William Hurrell Mallock. Su intención era utilizar las páginas para crear una obra de arte totalmente nueva, un collage que pudiera manipular y pintar. En vez de cubrir todo el contenido original del libro, Phillips dejó intactas algunas de las palabras, convirtiéndolas así en parte de su nueva narrativa. La versión inicial de esta obra se ha ido expandiendo y se ha reimprimido varias veces, siempre con páginas adicionales, y es un proyecto que aún continúa.

Con este mismo proceso Phillips creó *Complete Text of First Draft of Dante's Inferno Translation (Typewriter Backing Paper, 1982–83)*, y al año siguiente publicó su propia traducción literaria del *Infierno* de Dante Alighieri. Esta obra dialoga con el tríptico *Dante's Divine Comedy: Il Paradiso, Il Purgatorio, L'Inferno* (1972–75) de Paul Laffoley, también en esta exposición, que presenta vívidas imágenes inspiradas en *La divina comedia*. Es así que ambas obras evidencian los diversos modos en que los artistas visuales han recreado, citado y evocado textos literarios de importancia histórica.

Michael Richards

b. 1963, New York; d. 2001, New York

Travel Kit, 1999

Bonded bronze, hair, and wood

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Genaro Ambrosino

Michael Richards's poetic work engages surrealistic symbolic imagery—often drawn from Western art history, literature, and mythology—to address issues of Black identity. *Travel Kit* consists of a pair of hairbrushes set within the type of red-velvet-lined case identified with the presentation of reliquaries, royal jewels, or other objects of great value and importance. The hairbrushes are strewn with coils of black hair. The work functions, perhaps, as a subtle reference to racially biased standards of beauty, while generating the type of visceral effect created by the conflation of common objects with human body parts, an approach associated with Surrealist artists such as Man Ray, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Salvador Dalí, and Max Ernst. Richards was a Lower Manhattan Cultural Council artist in residence at the World Trade Center in New York at the time of the attacks of September 11, 2001, during which he perished.

Michael Richards

n. 1963, Nueva York; m. 2001, Nueva York

Travel Kit (Kit de viaje), 1999

Resina con acabado de bronce, pelo y madera

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Genaro Ambrosino

Michael Richards creaba obras de tono poético con imágenes simbólicas y surrealistas, a menudo inspiradas en la historia del arte occidental, la literatura y la mitología, empleándolas para abordar temas de la identidad afroamericana. *Travel Kit* consiste de un par de cepillos para el pelo dentro de una caja forrada de terciopelo rojo, un formato que se asocia más bien con la presentación de relicarios, joyas de la realeza y otros objetos de gran valor e importancia. En los cepillos hay enredados mechones de pelo negro. La obra podría interpretarse como una alusión sutil a los estándares racistas de belleza, al tiempo que genera el efecto visceral que suele producir la fusión de objetos comunes con partes del cuerpo humano. Este enfoque se asocia con artistas surrealistas como Man Ray, Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, Salvador Dalí y Max Ernst. Richards era artista residente del Consejo Cultural de Lower Manhattan en el World Trade Center de Nueva York cuando sucedieron los ataques del 11 de septiembre de 2001, en los cuales perdió la vida.

Ed Ruscha

b. 1937, Omaha, Nebraska; lives in Culver City, California

Words Going Round #7, 1985

Dry pigment and acrylic on paper

Collection Pérez Art Museum Miami, promised gift of Ed and Danna Ruscha

Having arrived in Los Angeles from Oklahoma City to study at the Chouinard Art Institute (now CalArts), Ed Ruscha worked as a designer while also maintaining his artistic practice. His graphic design background has influenced the way in which he incorporates text and language elements into his work. Giving shape and form to letters through meticulously rendered drawings and paintings, Ruscha creates nebulous landscapes in which words and phrases float like abstract poems. His bold use of text, playful sensibility, and precise execution has cast his work under a rubric of West Coast Pop, although a dialogue with Conceptual art and photography, Beat poetry, and the Fluxus movement is apparent as well. In *Words Going Round #7*, the phrase "Words without thoughts never to heaven go" is depicted in a circle in a luminous white pigment on a modulated blue background. Exemplary of his formal style, the cleanly rendered letters become smaller along the circle shape and are delicately smeared, suggesting a receding, spiraling motion. The phrase, a play on ideas of conceptual meaning, empty language, and the function of text, is a deadpan, self-reflective nod to the artist's own practice.

Ed Ruscha

n. 1937, Omaha, Nebraska; vive en Culver City, California

Words Going Round #7 (Palabras que giran #7), 1985

Pigmento seco y acrílico sobre papel

Colección Pérez Art Museum Miami, donación prometida de Ed y Danna Ruscha

Ed Ruscha llegó a Los Ángeles desde Oklahoma City para estudiar en el Instituto de Arte Chouinard (ahora CalArts) y luego combinó su práctica artística con su trabajo de diseñador. Ese trasfondo en el diseño gráfico ha fomentado el empleo de elementos textuales y lingüísticos en su arte. Dando cuerpo a las letras en meticulosos dibujos y pinturas, Ruscha crea paisajes nebulosos donde flotan palabras y frases como si fueran poemas abstractos. Su audaz tratamiento del texto, su ludismo y la precisión con que ejecuta sus formas lo han asociado con el llamado estilo pop de la Costa Oeste, pero en su obra se observa también el diálogo con el arte conceptual y la fotografía, la poesía *beat* y el movimiento Fluxus. En *Words Going Round #7*, la frase “palabras sin pensamientos jamás llegan al cielo” forma un círculo de luminoso pigmento blanco sobre un fondo azul modulado. Ejecutadas en el esmerado estilo formal que caracteriza al artista, las letras van haciéndose más pequeñas a lo largo del círculo y se difuminan delicadamente, sugiriendo un movimiento de alejamiento en espiral. La frase juega con las nociones del significado conceptual, el lenguaje vacío y la función del texto, haciendo un irónico guiño autorreferencial a la práctica del artista.

Bert Rodríguez

b. 1975, Miami; lives in Los Angeles

A Friendly Reminder II, 2005

Blacklight neon

Collection Pérez Art Museum Miami, gift of Jill and Allen Greenwald, courtesy Fredric Snitzer Gallery

Bert Rodríguez is an artist and composer whose production includes performance, installation, photography, sculpture, film, and video. He has made many neon sculptures, which oftentimes spell out phrases designed to make the viewer uncomfortable and to stimulate self-reflection. *A Friendly Reminder II* is the second version of an earlier work that spells out “Death . . . it’s closer than you think.” Although seemingly dark, this work is meant to encourage viewers to seize the time they have and to make the most of it. The transformers included in this installation emphasize the sculpture’s technicality while also referencing Rodríguez’s creative process, a never-ending embrace and reflection of everything his daily life experiences.

Bert Rodríguez

n. 1975, Miami; vive en Los Ángeles

A Friendly Reminder II (Recordatorio amistoso II), 2005

Neón retroiluminado

Colección Pérez Art Museum Miami, donación de Jill y Allen Greenwald, cortesía de Fredric Snitzer Gallery

Bert Rodríguez es un artista y compositor cuya producción abarca performance, instalación, fotografía, escultura, cine y video. Ha realizado numerosas esculturas en neón con frases que aspiran a inquietar al observador y estimular la autorreflexión. *A Friendly Reminder II* es la segunda versión de una obra con las palabras “La muerte... está más cerca de lo que piensas”. Aunque parece lúgubre, la obra más bien es una exhortación al observador para que aproveche al máximo el tiempo que tiene. Los transformadores forman parte de la instalación y enfatizan el aspecto técnico de la escultura, a la vez que remiten al proceso creativo de Rodríguez: acoger y reflejar constantemente todo lo que le ofrecen sus experiencias cotidianas.

Tim Rollins and K.O.S. (Kids of Survival)

Tim Rollins

b. 1955, Pittsfield, Maine; d. 2017, New York

Amerika the Stoker, 1993–94

Acrylic on book pages on linen

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

The work of the collective Tim Rollins and K.O.S. (Kids of Survival) represents a seminal contribution to the development of contemporary socially engaged artistic practices. Rollins carried this politically minded approach into the realm of art education when he was hired at Intermediate School 52, a junior high school in the South Bronx, to develop a special education curriculum for students with learning disabilities. Approximately eight years later, Rollins transitioned his efforts into an independent afterschool program called the Art and Knowledge Workshop. The original members of this workshop soon renamed themselves the Kids of Survival.

Working from classic works of literature, Rollins conducted his classes in the form of extended periods of quiet study and discussion followed by hands-on sessions dedicated to brainstorming, sketching, and experimentation with various materials. Rollins's "kids" eventually hit on the idea of isolating evocative motifs from each story and rendering them on top of collaged pages cut out of the same books from which they are drawn.

Amerika the Stoker references Tim Rollins and K.O.S.'s earliest and most recognizable series, *Amerika* (1984–89). Based on Franz Kafka's canonical first novel (whose first chapter is titled "The Stoker"), it was this series that catapulted the collective to art world stardom in the late 1980s. Published posthumously in 1927, Kafka's *Amerika* revolves around a young immigrant to the United States who struggles to navigate an oppressive bureaucratic system lorded over by shadowy authoritarian figures. This storyline encapsulates the Czech author's central theme of modern alienation, yet here this alienation is layered with the sense of cultural displacement that often accompanies immigration. The repetitive golden horn motif that recurs in the *Amerika* series relates to the surreal culminating scene of Kafka's novel, in which the protagonist encounters hundreds of hovering female angels playing gilded trumpets.

Tim Rollins y K.O.S. (Kids of Survival)

Tim Rollins

n. 1955, Pittsfield, Maine; m. 2017, Nueva York

Amerika the Stoker (América – El fogonero), 1993–94

Acrílico sobre páginas de libro montadas en lino

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido con fondos provisto por el Collectors Council del PAMM

El trabajo del colectivo Tim Rollins y K.O.S. constituye una aportación fundamental al desarrollo de las actuales prácticas artísticas de compromiso social. Rollins llevó su enfoque de conciencia política al ámbito de la educación cuando laboró en la Escuela Intermedia 52, en el sur del Bronx, donde creó un currículo especial para estudiantes con discapacidades de aprendizaje. Unos ocho años después, trasladó sus esfuerzos a un programa independiente extracurricular, llamado Taller de Arte y Conocimiento. Los integrantes originales de este grupo pronto adoptaron el nombre Kids of Survival.

Rollins basaba sus lecciones en clásicos de la literatura y el formato consistía de períodos de estudio en silencio, discusión y sesiones prácticas de intercambio de ideas, dibujo y experimentos con diversos materiales. Los “chicos” de Rollins tuvieron la idea de aislar motivos o elementos evocativos de cada libro y pintarlos sobre collages de páginas cortadas del mismo libro en que se inspiraban.

Amerika the Stoker remite a la serie más temprana y reconocible de Tim Rollins y K.O.S., titulada *Amerika* (1984–89). La serie está basada en la primera novela de Franz Kafka (cuyo capítulo inicial se titula “El fogonero”) y con ella el colectivo saltó al estrellato en el mundo del arte a fines de la década de 1980. La novela *Amerika* se publicó póstumamente en 1927 y trata sobre las luchas de un joven inmigrante en Estados Unidos ante un sistema burocrático opresivo, dirigido por sombríos personajes autoritarios. La trama resume el tema central de la producción de este autor checo: el aislamiento en tiempos modernos, matizado en este caso por el sentimiento de desplazamiento cultural que suele conllevar la inmigración. El motivo de las múltiples trompetas doradas que recurre en la serie *Amerika* remite a la escena culminante de tono surrealista en la novela de Kafka, cuando el protagonista ve a cientos de mujeres vestidas de ángeles tocando trompetas doradas.

Aram Saroyan

b. 1943, New York; lives in Los Angeles

eyeye, 1966

Screenprint

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation

Aram Saroyan's minimalist poems have caused their fair share of controversy. His intention is for these seemingly simple poems to not only be read, but to be seen, and for their shape and physical characteristics to be as important as their content. His 1968 poem *lighght* gained widespread notoriety in 1970 when Iowa Congressman William J. Scherle decried the poem on the House floor, noting that the National Endowment for the Arts (NEA) had spent \$107 per letter in funding the poem. In retrospect, the controversy over *lighght* was an opening salvo in the battle over NEA funding that continues to this day. As in the reaction to so many works of avant-garde and Minimal art, the resistance to this work lay in the supposed lack of skill or effort to create it.

The same can be said of *eyeye*. Its simplicity makes it curious, however, it is hard to immediately discern where the word ends and where it begins anew. The poems, when printed as artworks, are italicized and seen as individual objects. However, the poems can also function as reprinted texts in a journal or online publication and, in these cases, their objecthood isn't emphasized.

Aram Saroyan

n. 1943, Nueva York; vive en Los Ángeles

eyeye, 1966

Serigrafía

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation.

Los poemas minimalistas de Aram Saroyan han causado su dosis de controversia. El artista no crea estas obras de aparente sencillez para que sean leídas, sino miradas, queriendo que sus formas y características físicas sean tan importantes como su contenido. Su poema de 1968, *light*, se hizo notorio en 1970 cuando un congresista de Iowa, William J. Scherle, lo desacreditó ante la Cámara afirmando que la National Endowment for the Arts (NEA) había gastado \$107 por letra en su financiamiento. En retrospectiva, la controversia en torno a *light* fue el cañonazo inicial en una batalla por los fondos de la NEA que continúa hasta hoy. Como ha sucedido con muchas obras de vanguardia o minimalistas, el repudio a *light* se basó en la supuesta falta de destreza o esfuerzo en su ejecución.

Lo mismo puede decirse de *eyeye*. Su sencillez la hace curiosa; sin embargo, es difícil discernir de inmediato donde termina la palabra y donde recomienza. Cuando se alude a estos poemas por escrito, se escriben en cursivas y se consideran objetos independientes. Sin embargo, también pueden funcionar como textos reimpresos en revistas o publicaciones en línea, en cuyo caso no se enfatiza su carácter de objeto.

Purvis Young

b. 1943, Miami; d. 2010, Miami

Untitled, 1976

Ink, crayon, pastel, and colored pencil on paper, on found hardcover book

Collection Pérez Art Museum Miami, acquired from the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry, with support from the John S. and James L. Knight Foundation. Gift of Ruth and Marvin A. Sackner and the Sackner Family Partnership

Over a span of nearly five decades, self-taught Liberty City–born artist Purvis Young created thousands of paintings on found plywood, discarded cloth, cast-off furniture, and other urban debris, hanging them on the walls of boarded-up buildings along Northwest 14th Street at 2nd Avenue in Miami’s Overtown neighborhood, a stretch known as Good Bread Alley. *Untitled* is made from a found hardcover book, which Young filled with the symbols and imagery he came to be recognized for. Young’s images add up to an epic, fantastical representation of the history of Overtown—from the demolition of Black-owned homes and businesses for the sake of highway construction in the mid-1960s to the riots following the acquittal of four police officers in the death of Arthur McDuffie in 1980. Over the years, he developed a highly recognizable lexicon of symbols and recurring forms: figures with arms upraised in a gesture of protest, despair, or aspiration; horses, representing spiritual release and freedom; trucks and trains like those that rumble through Overtown on their way to and from the Port of Miami, symbolizing the elusive possibility of escape or of material assistance from the outside world; and the looming heads of angels, which protect the once-thriving neighborhood while serving as witnesses to the pain and struggle of those who live there.

Purvis Young

n. 1943, Miami; m. 2010, Miami

Untitled (Sin título), 1976

Tinta, crayón, pastel y lápiz de color sobre papel en libro de tapa dura encontrado

Colección Pérez Art Museum Miami, adquirido del Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry con apoyo de la John S. and James L. Knight Foundation. Donación de Ruth y Marvin A. Sackner y la Sackner Family Partnership

En el curso de casi cinco décadas, Purvis Young, artista autodidacto nacido en Liberty City, creó miles de pinturas sobre pedazos de madera que encontraba, ropa y muebles descartados y otros desechos urbanos. Los colgaba en las paredes de edificios clausurados en la Calle 14 Noroeste a la altura de la 2da Avenida en el barrio miamense de Overtown, área conocida como Good Bread Alley. Esta obra sin título está hecha con un libro de tapa dura que Young encontró, y en ella figuran los símbolos e imágenes que lo dieron a conocer. El imaginario del artista constituye una representación épica y fantástica de la historia de Overtown: desde la demolición de casas y negocios de afroamericanos para construir autopistas a mediados de los años sesenta hasta las revueltas por la exoneración de cuatro policías acusados de matar a Arthur McDuffie en 1980. Con los años, Young desarrolló un léxico muy reconocible de símbolos y formas recurrentes: figuras con los brazos alzados en gesto de protesta, desesperación o aspiración; caballos que representan la liberación física o espiritual; camiones y trenes (como los que retumban por Overtown yendo y viniendo del puerto de Miami) para simbolizar la elusiva posibilidad de escapar o de recibir ayuda material del mundo exterior; y las imponentes cabezas de ángeles que protegen al antes próspero barrio y atestiguan el dolor y las luchas de sus residentes.