

EDRA  
SOTO

*GRAFT*

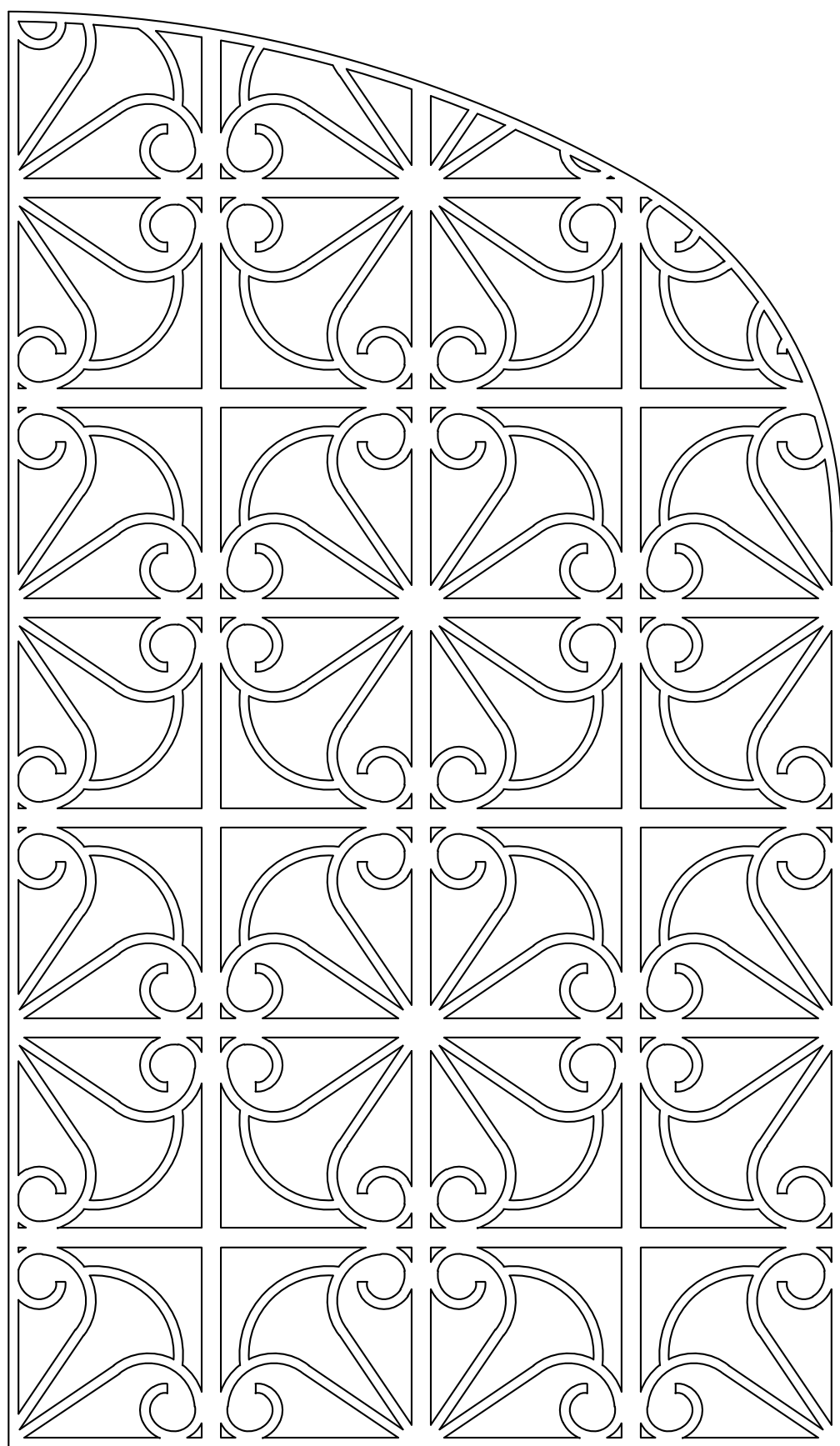
April  
26

-

August  
5

2018

DePaul  
Art  
Museum





Source image, Edra Soto, 2013-ongoing, photo documentation of domestic architecture from Puerto Rico, courtesy of the artist.

## An introduction to *GRAFT* at DePaul Art Museum

San Juan-born, Chicago-based artist Edra Soto often engages with her own personal history by repurposing and recontextualizing materials and traditions from Puerto Rico and the Caribbean within a new cultural and geographic context. With *GRAFT* (2013–ongoing), Soto specifically cites the vernacular<sup>1</sup> architecture of her childhood on the island, recreating the distinct patterns of metalwork commonly found on the windows, gates, and fences of middle-class homes in Puerto Rico.

Traditionally, welders have created decorative metal screens, or *rejas*, using motifs that can range from simple geometric shapes to intricate curvilinear forms, decorative versions of more austere security bars. For *Out of Easy Reach*, *GRAFT* is realized through linear patterns installed on the interior of DePaul Art Museum’s arched windows. Soto recalls first encountering this specific pattern on homes in the neighborhood she grew up in, Cupey.<sup>2</sup> By using wood to represent the heavy metal gates, she flattens the *reja* into a planar composition. Though the patterns remain recognizable, the original function of the metal screen can only be approximated, rendering what was once utilitarian purely aesthetic. Nevertheless, *GRAFT* draws attention to the museum’s glass windows, disrupting their operation as transparent, inconspicuous barriers.

Soto situates the *rejas* that inspire *GRAFT* within her larger investigation of Puerto Rico’s history and colonialism, pointing to “the overlooked histories of conquest and enslavement, while hinting at a sort of neo-colonization, in which the vernacular architectural style of a colonized people is appropriated for cultural cachet.” The artist has come upon suggestions in some texts that the formal qualities have roots in architectural and decorative forms from Africa, presumably arriving to the island during the slave trade. Soto embraces this historical ambiguity to re-examine what might otherwise have been overlooked, ordinary objects. She further emphasizes the significance of this particular form of vernacular architecture through this accompanying publication, featuring contributions by artists, sociologists, poets, and political writers. ■

Mia Lopez is Assistant Curator at DePaul Art Museum. She was the 2013-2015 Curatorial Fellow at the Walker Art Center and has participated in fellowships with the National Association of Latino Arts and Culture and the Smithsonian Latino Center.

A version of this essay appears in the *Out of Easy Reach* exhibition catalog, curated by Allison M. Glenn.

<sup>1</sup> Albert Stabler, curatorial statement for *GRAFT* at Green Lantern Press and Sector 2337, 2017.

<sup>2</sup> Edra Soto, personal conversation, April 5, 2018

## Una introducción a *GRAFT* en DePaul Art Museum

Edra Soto, artista radicada en San Juan, Chicago, a menudo se relaciona con su propia historia personal al reutilizar y recontextualizar materiales y tradiciones de Puerto Rico y el Caribe dentro de un nuevo contexto cultural y geográfico. Con *GRAFT* (2013–en curso), Soto cita específicamente la arquitectura vernácula<sup>1</sup> de su infancia en la isla, recreando los distintos patrones de metalistería que se encuentran comúnmente en las ventanas, puertas y cercas de las casas de clase media en Puerto Rico.

Tradicionalmente, los soldadores han creado pantallas de metal decorativas, o *rejas*, con motivos que pueden ir desde formas geométricas simples hasta intrincadas formas curvilíneas, versiones decorativas de barras de seguridad más austeras. Para *Out of Easy Reach*, *GRAFT* se realiza a través de patrones lineales instalados en el interior de las ventanas arqueadas del Museo de Arte DePaul. Soto recuerda haber encontrado por primera vez este patrón específico en las casas del barrio donde creció, Cupey.<sup>2</sup> Al usar madera para representar las puertas de metal pesado, aplanar el *reja* en una composición plana. Aunque los patrones siguen siendo reconocibles, la función original de la pantalla de metal solo se puede aproximar, haciendo que lo que alguna vez fue utilitario sea puramente estético. Sin embargo, *GRAFT* llama la atención sobre las ventanas de vidrio del museo, alterando su funcionamiento como barreras transparentes y poco llamativas.

Soto sitúa las *rejas* que inspiran *GRAFT* dentro de su investigación más amplia sobre la historia y el colonialismo de Puerto Rico, señalando “las pasadas historias de conquista y esclavización, mientras insinúa una especie de neo-colonización, en la cual el estilo arquitectónico vernáculo de un pueblo colonizado es apropiado para el prestigio cultural.” El artista ha encontrado sugerencias en algunos textos de que las cualidades formales tienen sus raíces en las formas arquitectónicas y decorativas de África, que presumiblemente llegaron a la isla durante la trata de esclavos. Soto abraza esta ambigüedad histórica para reexaminar lo que de otro modo podría haberse pasado por alto, los objetos ordinarios. Ella enfatiza aún más la importancia de esta forma particular de arquitectura vernácula a través de esta publicación acompañante, que presenta contribuciones de artistas, sociólogos, poetas y escritores políticos. ■

Mia Lopez es Curadora Asistente en el Museo de Arte DePaul. Fue Curatorial Fellow 2013-2015 en el Centro de Arte Walker y ha participado en asociaciones con la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latina y el Smithsonian Latino Center.

Una versión de este escrito aparece en el catálogo de la exhibición *Out of Easy Reach* curada por Allison M. Glenn.

<sup>1</sup> Albert Stabler, declaración curatorial para *GRAFT* en Green Lantern Press y Sector 2337, 2017.

<sup>2</sup> Edra Soto, conversación personal, 5 de abril de 2018

## Architectures of Power

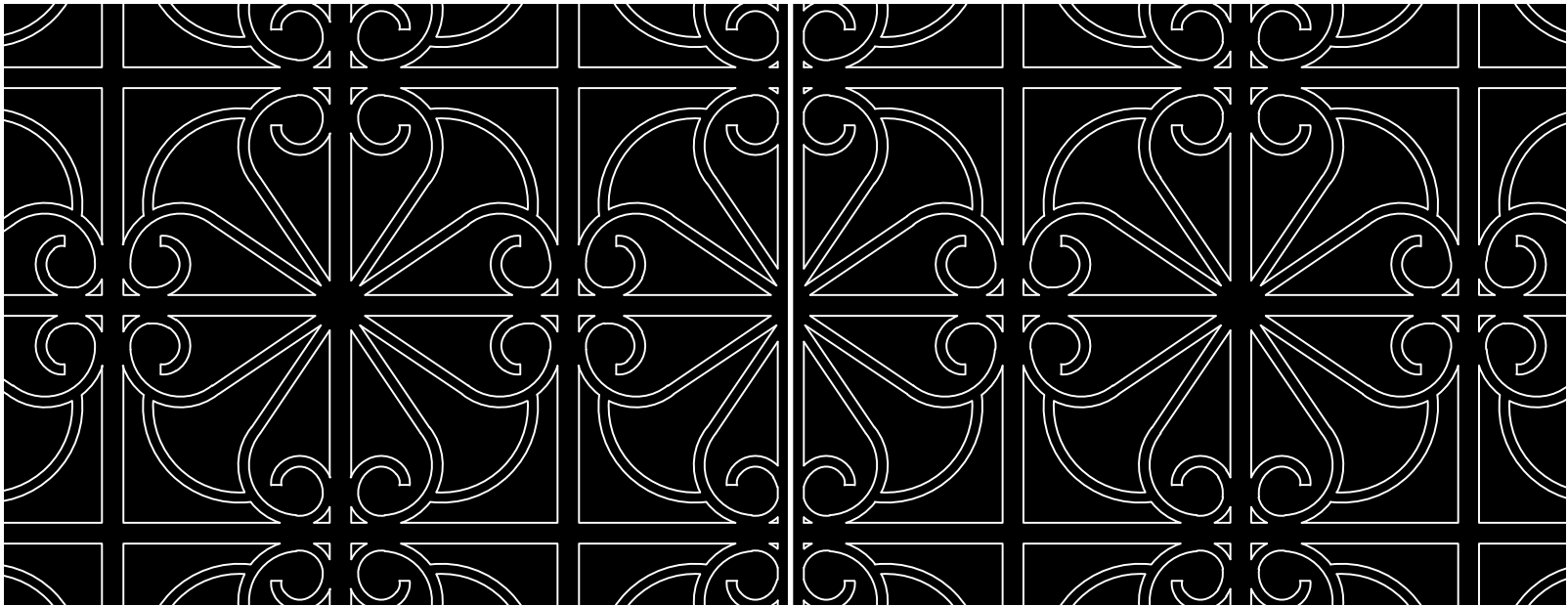
Symbolism and repetition form the foundation of *Graft*, an ongoing project by Edra Soto that considers the migration of certain architectures of power, specifically the ornate iron fences, or rejas found on the façades of many working-class shotgun homes, Creole cottages, and middle-class dwellings in Puerto Rico. Since 2013, Soto has been using the form of the rejas to create various interventions in personal and public space by recreating the decorative iron screens and therefore identifying and deconstructing the loaded history of colonial architecture in the Caribbean—establishing the after-life of these vernacular motifs circulating through commerce and exchange.

Much is embedded in these architectures of power. These beautifully ornate designs aestheticize and obfuscate their true exclusionary intention: to keep certain people in and others out. The physical structures become a vehicle through which a conversation about colonialism’s expansiveness and the extent to which contemporary cultural appropriation arguably stands in its legacy. Relying on this tension to realize the rejas, Soto subtly critiques the mechanism of the fence and the larger development of a system that might perpetuate distinct—but arguably misplaced—boundaries between public and private space.

Out of Easy Reach similarly addresses the permeability of the art world, through confronting the crisis of visibility of female-identifying artists of color within the narrative of abstraction’s history. ■

Edra Soto’s *Manual GRAFT* is a series of ironwork fences that she has translated into a variety of materials, including metal, wood, and vinyl. The project is a continuation of her interest in the permeability of the art world, and the ways in which the art world has been used to exclude certain groups of people.

Allison M. Glenn is Associate Curator, Contemporary Art at Crystal Bridges Museum of American Art, where she focuses on exhibitions, public art, and the artist residency program. She regularly contributes to exhibition publications, such as Wanderlust: Actions, Traces, Journeys 1967-2017, MIT Press; Prospect.4: The Lotus in Spite of the Swamp and Prospect 3: Notes for Now, Prospect New Orleans and DelMonico Prestel; Noah Purifoy; Junk Dada, Los Angeles County Museum of Art and DelMonico Prestel, as has contributed to Hyperallergic, ART21 Magazine, Pelican Bomb’s Art Review, and Newcity.



GRAFT Architectural drawing detail by Wyatt Mitchell courtesy of Navillus Woodworks.

Since 2013, Edra Soto has translated a variety of *rejas*, the ironwork fencing and window bars in geometric patterns found in Chicago’s Puerto Rican neighborhoods, into installations of cut adhesive vinyl or wood presented in the windows of art spaces and museums. In the artist’s native Puerto Rico, these decorative architectural feature allow the island wind to circulate indoors without leaving one’s house open to the public. There, the iron fencing is most often found on working-class houses, which are themselves modeled after Yoruba-style housing built by African slaves brought from West Africa by the Spanish. Spainairs also brought the geometric patterning to the island when it was under their control from 1508 to 1898 as well as to other places they colonized in the Americas. Geometric patterning, the foundation of the Islamic religion’s aesthetic output, became an integral component of Spanish national aesthetic during the Arab occupation of the country from the seventh to the sixteenth century when secular and sacred Islamic buildings were constructed throughout southern Spain. In Chicago and other Brown neighborhoods throughout the United States, the *rejas* function on an aesthetic level rather than a practical one, given the difference in climate, and aid in the construction of a feeling for home for those who have immigrated to the United States from former Spanish colonies. Soto moves all these references — Spanish, North and West African, Puerto Rican, and U.S. American — into the museum where she asks that the mixed history of the aesthetics be given its due. ■

Risa Puleo is an independent curator living in Chicago. *GRAFT* was included in her exhibition: *Monarchs: Brown and Native artists in the Path of the Butterfly* at Bemis Arts in Omaha NE in 2018.

## Arquitecturas de Poder

El simbolismo y la repetición forman la base de *Graft*, un proyecto en curso de Edra Soto que considera la migración de ciertas arquitecturas de poder, específicamente las ornamentadas vallas de hierro, o rejas encontradas en las fachadas de muchas casas de escopetas de clase trabajadora, cabañas criollas y viviendas de clase en Puerto Rico. Desde 2013, Soto ha estado utilizando la forma de las rejas para crear diversas intervenciones en el espacio personal y público mediante la recreación de las pantallas decorativas de hierro y por lo tanto la identificación y deconstrucción de la historia cargada de la arquitectura colonial en el Caribe, estableciendo la vida posterior de estas lenguas vernáculas motivos que circulan a través del comercio y el intercambio.

Mucho está incrustado en estas arquitecturas de poder. Estos diseños bellamente ornamentados estetizan y confunden su verdadera intención de exclusión: mantener a ciertas personas dentro y a los demás. Las estructuras físicas se convierten en un vehículo a través del cual una conversación sobre la expansividad del colonialismo y el grado en que la apropiación cultural contemporánea puede sostenerse en su legado. Confiando en esta tensión para realizar las rejas, Soto critica sutilmente el mecanismo de la valla y el desarrollo más amplio de un sistema que podría perpetuar límites distintos, pero posiblemente fuera de lugar, entre el espacio público y privado.

Out of Easy Reach aborda de manera similar la permeabilidad del mundo del arte, al enfrentar la crisis de visibilidad de los artistas de color que identifican a las mujeres dentro de la narrativa de la historia de la abstracción. ■

Edra Soto’s *Manual GRAFT* is a series of ironwork fences that she has translated into a variety of materials, including metal, wood, and vinyl. The project is a continuation of her interest in the permeability of the art world, and the ways in which the art world has been used to exclude certain groups of people.

Allison M. Glenn es Curadora Asociada, Arte Contemporáneo en el Museo de Arte Americano Crystal Bridges, donde se enfoca en exhibiciones, arte público y el programa de residencia de artistas. Colabora regularmente en publicaciones de exposiciones, como Wanderlust: Actions, Traces, Journeys 1967-2017, MIT Press; Perspectiva.4: El loto a la deriva del pantano y Prospect 3: Notes for Now, Prospect New Orleans y DelMonico Prestel; Noah Purifoy; Junk Dada, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y DelMonico Prestel, como contribuyeron a Hyperallergic, ART21 Magazine, Pelican Bomb’s Art Review y Newcity.

## Translation in Edra Soto’s Graft

Since its first installation in 2013, the geometric forms of Edra Soto’s *Graft* have become increasingly recognizable throughout Chicago. The geometric forms of *Graft* are directly influenced by *rejas*, the iron screens that adorn residences across the island of Puerto Rico. Used as a barrier between public and private spaces, the screens are both ornamental and functional; visually compelling, they provide a measure of security and facilitate ventilation in the hot Caribbean climate. While their precise history is unknown, *rejas* most likely originated in Spain, influenced by West African and Islamic architecture.

Continuing to draw on this history, Soto’s most recent iteration of the project, *Manual GRAFT*, consists of metallic adhesive arranged in symmetric patterns across a series of windows. By physically altering the building, the work functions as an architectural intervention. One need only look at Soto’s 2017 installation of *Manual GRAFT* at Gallery 400 at the University of Illinois at Chicago to see the striking change her work can generate: here, the silver lines on the street-facing windows were beautifully incongruous with the cold, concrete structure of the old factory building that now houses the University’s art department. This architectural element, and the artist’s use of the form, can be seen as kind of translation.

In her essay “Migration of Words,” the scholar Esra Akcan asks: “What if we were to think about artworks through the longstanding and perpetually irresolvable question on the translatability and untranslatability between languages?”<sup>1</sup> This question is particularly generative when thinking about Soto’s *Manual GRAFT*, which—through its repetition—explores the changes that occur to architectural ornamentation as it travels across time and space, thereby mapping moments of cross-cultural contact. While the original geometric structures are themselves a form of this translation, Soto’s envisioning of the *rejas* serves to map Puerto Rican history and culture onto various cities in the continental United States. The work therefore reflects the long histories of contact between the island and its colonizers, addressing the ways in which the foreign has been absorbed and translated in Puerto Rico.

Translation is a useful framework to consider Soto’s project because it acknowledges that movement and exchange are not devoid of geopolitical considerations. Her project grafts not only the architectural ornamentation onto the landscape, but also acts as a visual reminder of Puerto Rican presence in the US. Indeed, Soto’s work feels particularly urgent in the wake of Hurricane Maria and the subsequent need for reminders of Puerto Rico’s relationship to the mainland. Understanding art, culture, and creative practices as acts of translation requires the acknowledgment that exchange is reliant on a system of hierarchical power structures. In other words, the movement of people, culture, and ideas is not the result of neutral exchanges that are devoid of political and social ideology. *Manual GRAFT* in turn emphasizes that transformation is a vital part of translation.

The aspect of transformation is important for Soto, not only in the creation of the work, but also in its reception. The artist often employs a cadre of workers to help with installation of *Manual GRAFT*. This element of collective spirit in both the making and reading of the work is indicative of Soto’s larger artistic practice. Embracing the multiple voices and viewpoints, she often publishes essays by multiple authors reflecting on her practice alongside her work. Because the movement and history of these objects has not been recorded, Soto is actively re-writing history by collecting essays that reflect on her work, and by extension, Puerto Rican and architectural history, migration, and more. It seems no accident that as the artist produces a kind of work that explores the migration and transformation of an architectural form through the very repetition of the form itself would introduce the same poetic gesture to the process of reception.

Jorge Luis Borges famously argued that “the original is unfaithful to the translation,” suggesting that the act of translation opens new avenues of understanding that may not have been fully realized in the original language.<sup>2</sup> Soto’s *Graft* series not only makes the translation visible, she enriches our reading of these forms by allowing them to be continually translated. ■

<sup>[1]</sup> Esra Akcan, “Migration of Words,” in Traduttore, Traditore, Karen Greenwalt and Katja Rivera, eds. (Chicago: Gallery 400), 35.

<sup>[2]</sup> Jorge Luis Borges, “En Valhek de William Beckford,” Selected Non-Fictions, ed. Eliot Weinberger, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine y Eliot Weinberger (Penguin Books, 1999), 239. Publicado por primera vez como “Sobre el Valhek de William Beckford”, La Nación 4 de abril de 1943, 1.

Edra Soto’s *Manual GRAFT* is a series of ironwork fences that she has translated into a variety of materials, including metal, wood, and vinyl. The project is a continuation of her interest in the permeability of the art world, and the ways in which the art world has been used to exclude certain groups of people.

Karen Greenwalt is a PhD candidate in art history at the University of Illinois at Chicago where her research focuses on global contemporary art with an emphasis on the art of South Asia.

Katja Rivera is a PhD candidate in art history at the University of Illinois at Chicago. Her research focuses on 20th century modern and contemporary art of the Americas, with an emphasis on issues of exile and migration. Together, they curated Traduttore, Traditore (Gallery 400, 2017), an exhibition that used translation as a means of exploring the changes—of language, customs, currency, and even memory—that occur when people cross borders.



Manual GRAFT by Edra Soto, 2017. Curated by Karen Greenwalt and Katja Rivera for Traduttore, Traditore, courtesy of the artist



Open 24 Hours (Home) by Edra Soto, 2018. Photo by Austin Radcliffe, courtesy of Luis De Jesus Los Angeles. To the left, Family Table by Lex Brown.

Edra Soto’s *Manual GRAFT* is a series of ironwork fences that she has translated into a variety of materials, including metal, wood, and vinyl. The project is a continuation of her interest in the permeability of the art world, and the ways in which the art world has been used to exclude certain groups of people.

### Traducción en el injerto de Edra Soto

Desde su primera instalación en 2013, las formas geométricas del injerto de Edra Soto se han vuelto cada vez más reconocibles en todo Chicago. Las formas geométricas de *Graft* están directamente influenciadas por las *rejas*, las pantallas de hierro que adornan las residencias de toda la isla de Puerto Rico. Utilizado como una barrera entre espacios públicos y privados, las pantallas son ornamentales y funcionales; visualmente convincentes, proporcionan una medida de seguridad y facilitan la ventilación en el clima cálido del Caribe. Si bien su historia precisa es desconocida, las *rejas* probablemente se originaron en España, influenciadas por la arquitectura occidental africana e islámica.

Continuando con esta historia, la iteración más reciente de Soto del proyecto, *GRAFT* manual, consiste en adhesivo metálico dispuesto en patrones simétricos a través de una serie de ventanas. Al alterar físicamente el edificio, el trabajo funciona como una intervención arquitectónica. Basta con mirar la instalación SOTO 2017 de *Manual GRAFT* en Gallery 400 en la Universidad de Illinois en Chicago para ver el cambio sorprendente que su trabajo puede generar: aquí, las líneas plateadas en las ventanas que daban a la calle eran maravillosamente incongruentes con el frío y el hormigón estructura del antiguo edificio de la fábrica que ahora alberga el departamento de arte de la Universidad. Este elemento arquitectónico, y el uso que hace el artista de la forma, puede verse como un tipo de traducción.

En su ensayo “Migración de palabras”, el erudito Esra Akcan pregunta: “¿Qué pasaría si pensáramos en obras de arte a través de la pregunta permanente y permanente sobre la traducibilidad e intraducibilidad entre lenguas?”<sup>1</sup> Esta pregunta es particularmente generativa cuando se piensa en el Manual de Soto. *GRAFT*, que, mediante su repetición, explora los cambios que se producen en la ornamentación arquitectónica a medida que viaja a través del tiempo y el espacio, y establece mapas de momentos de contacto intercultural. Si bien las estructuras geométricas originales son en sí mismas una forma de esta traducción, la visión de Soto de las *rejas* sirve para mapear la historia y la cultura puertorriqueñas en varias ciudades de los Estados Unidos continentales. El trabajo por lo tanto refleja las largas historias de contacto entre la isla y sus colonizadores, abordando las formas en que el extranjero ha sido absorbido y traducido en Puerto Rico.

La traducción es un marco útil para considerar el proyecto de Soto porque reconoce que el movimiento y el intercambio no están desprovistos de consideraciones geopolíticas. Su proyecto injerta no solo la ornamentación arquitectónica en el paisaje, sino que también actúa como un recordatorio visual de la presencia puertorriqueña en los Estados Unidos. De hecho, el trabajo de Soto se siente particularmente urgente a raíz del huracán María y la necesidad subsiguiente de recordar la relación de Puerto Rico con el continente. Comprender el arte, la cultura y las prácticas creativas como actos de traducción requiere el reconocimiento de que el intercambio depende de un sistema de estructuras jerárquicas de poder. En otras palabras, el movimiento de personas, cultura e ideas no es el resultado de intercambios neutrales que están desprovistos de ideología política y social. *Manual GRAFT* a su vez enfatiza que la transformación es una parte vital de la traducción.

El aspecto de la transformación es importante para Soto, no solo en la creación del trabajo, sino también en su recepción. El artista a menudo emplea un cuadro de trabajadores para ayudar con la instalación de *Manual GRAFT*. Este elemento de espíritu colectivo tanto en la elaboración como en la lectura de la obra es indicativo de la práctica artística más amplia de Soto. Abrazando múltiples voces y puntos de vista, a menudo publica ensayos de múltiples autores que reflejan su práctica junto con su trabajo. Debido a que el movimiento y la historia de estos objetos no se ha registrado, Soto está reescribiendo activamente la historia mediante la recopilación de ensayos que reflejan su trabajo y, por extensión, la historia arquitectónica y puertorriqueña, la migración y más. No parece accidental que a medida que el artista produce un tipo de trabajo que explora la migración y la transformación de una forma arquitectónica a través de la misma repetición de la forma misma, introduzca el mismo gesto poético en el proceso de recepción.

Jorge Luis Borges argumentó de manera famosa que “el original es infiel a la traducción”, lo que sugiere que el acto de traducción abre nuevas vías de comprensión que pueden no haberse realizado plenamente en el idioma original.<sup>2</sup> La serie *Graft* de Soto no solo hace que la traducción sea visible, sino que también enriquece nuestra lectura de estas formas al permitir que se traduzcan continuamente. ■

<sup>[1]</sup> Esra Akcan, “Migración de palabras”, en Traduttore, Traditore, Karen Greenwalt y Katja Rivera, eds. (Chicago: Galería 400), 35.

<sup>[2]</sup> Jorge Luis Borges, “En Valhek de William Beckford”, Selected Non-Fictions, ed. Eliot Weinberger, trad. Esther Allen, Suzanne Jill Levine y Eliot Weinberger (Penguin Books, 1999), 239. Publicado por primera vez como “Sobre el Valhek de William Beckford”, La Nación 4 de abril de 1943, 1.

Edra Soto’s *Manual GRAFT* is a series of ironwork fences that she has translated into a variety of materials, including metal, wood, and vinyl. The project is a continuation of her interest in the permeability of the art world, and the ways in which the art world has been used to exclude certain groups of people.

Karen Greenwalt es candidata a doctorado en historia del arte en la Universidad de Illinois en Chicago, donde su investigación se centra en el arte contemporáneo global con énfasis en el arte del sur de Asia.

Katja Rivera es candidata a doctorado en historia del arte en la Universidad de Illinois en Chicago. Su investigación se centra en el arte moderno y contemporáneo de las Américas del siglo XX, con énfasis en cuestiones de exilio y migración. Juntos, curaron Traduttore, Traditore (Galería 400, 2017), una exposición que utilizó la traducción como un medio para explorar los cambios (de idioma, costumbres, moneda e incluso memoria) que ocurren cuando las personas cruzan las fronteras.

## TO OCCUPY THE SPACE OF ONE'S HABITAT: Edra Soto and Kendra Paitz in Conversation

*Kendra Paitz: Your first iteration of GRAFT was in 2013 for the Terrain Biennial in Oak Park, Illinois. You have since done versions of the project in locations including Sector 2337 in Chicago and Cuchifritos Gallery + Project Space in New York. Has your approach or thinking about it changed in the intervening five years?*

Edra Soto: After the first iteration of *GRAFT*, I start considering the various forms it could take, including the inclusive version titled *Manual GRAFT*. Perhaps the most adventurous transformation of *GRAFT* has been Screenhouse, a freestanding immersive structure that allows the decorative pattern to respond to its surroundings rather than being fully integrated into an architectural structure. Screenhouse has pushed me to think about structures that have the ability to welcome viewers and capture the totality of the space without literally covering the entire space. Retaining the pattern's proportions, particularly on a large scale that allows for them to be experienced as a piece of architecture, is perhaps is what I consider to be the most integral part of this project. And, for this pattern to retain its integrity, I also restrain myself from turning it into a product. This can become a grey area in the art market.

*KP: Could you talk a little bit about the patterns you use—both in terms of their historical context and your aesthetic choices?*

ES: Edwin R. Quiles Rodríguez's book *La Ciudad de Los Balcones* clearly describes how a rejas (wrought iron fence) complements the layout of working-class residences made of concrete. As Albert Stabler pointed out in a recent essay about *GRAFT*, "these residences were adapted from the Yoruba dwellings of African slaves, which were developed in Haiti and then migrated abroad with hacienda owners after the slaves revolted." The rejas decorative patterns are considered to be vernacular architecture. There's no popular recognition of the authors or designers of these patterns in Puerto Rico. Nevertheless, Puerto Ricans learn about colonial architecture beginning in elementary school. I started to question the lack of understanding about something that almost defines the island's visual culture. Almost every Puerto Rican artist I know addresses the rejas, but again, with a lack of information. Bringing this issue into a contemporary art context allows me to be creative in the ways I can collect and generate information. All *GRAFT* iterations are complemented by literary contributions that address the rejas directly or peripherally. To me, *GRAFT* is a symbolic gesture of conquest. It's a transplant from Puerto Rico to any other territory of the United States that tries to occupy the space of one's habitat. As for the aesthetic choices I make with the rejas, I describe *GRAFT* as an architectural intervention but also as a representation. It is always a representation of an existing pattern. The dimensions and proportions change according to the place, space, or audience they will be complementing.

*KP: The window in which you're installing GRAFT at the DePaul Art Museum is quite large and curved. Did this present a new challenge in terms of design, construction, and installation? I remember that you were considering a different pattern at one point.*

ES: I'm so lucky to be working with the team at Navillus Woodworks, my husband's fabrication business. They are amazing team players. Their technical expertise allows me to really materialize my vision. It is a challenging installation because of its large scale, arched composition, and the structural problems those present for installing. I did change the pattern during the process, mainly because I have already used the pattern that I had planned to use for this project in other projects. There are so many patterns to choose from, so it was not hard to find another one. I had to dig in old files to find the right rejas pattern for this project though. I actually found a pattern that came from a Puerto Rican balcony that holds the rejas in various arched shapes. After several attempts, I found the right proportions and composition to adapt the pattern. As I mentioned before, I create representations of the rejas pattern, so I can take liberties with the proportions and the composition while still keeping its relationship to the architecture as close as possible.

*KP: Manual GRAFT is rooted in the same concept as GRAFT, but it stems from a collaborative performance and utilizes metallic adhesive as the primary physical material instead of wood. What is the relationship between the two projects?*

ES: Both *GRAFT* and *Manual GRAFT* behave similarly and have the same mission of complementing an architectural space, but *Manual GRAFT* ends up being an extension of *GRAFT*. Both are planned before they are installed; however, *Manual GRAFT* arrives as a process-based experience via performative gestures. Through my adoption of the role of a collaborator, preparator, and worker, *Manual GRAFT* evidences both the artistic process and the labor of the artwork's making. Metallic adhesive is used to create representations based on the iron rejas. The materiality tends to look more like wrought iron fences for the most part.

*KP: When you were at University Galleries to realize Manual GRAFT (in February 2017), I used the participatory nature of the environment you created. People were truly invited in—from the partnership with students and community members for your performance, to the provision of a space to play dominoes and have conversations, to the materials for visitors to create their own "seashell" encrusted artworks for inclusion. I'm also thinking about the democratic nature of installing GRAFT—and the related projects—in windows and outdoor locations that ensure their visibility and presence for all. Has this emphasis on connection and openness always been a part of your artistic practice?*

ES: As a young undergraduate student, I had a successful commercial artistic career. I sold paintings and traveled the world through that experience. At some point, I needed to create something else but I didn't understand those instinctive urges to make something other than paintings. Once I joined the School of the Art Institute of Chicago, their interdisciplinary nature helped me validate my need to make something else. I also felt that painting was always going to exist in a place in the real world that had nothing to do with my upbringing. During grad school, I started making work that allowed me to be as inclusive as possible. My goal at that time was to create work that questioned constructed social hierarchies. I was also focused on creating spaces that welcomed all disciplines. This focus carries through with The Franklin. At this point, I think I try to integrate my art with my life as much as possible.

*KP: The Franklin seems like the perfect example. Not only do you have an outdoor structure for exhibiting artwork and hosting events right in your own backyard, you generously collaborate with other artists and curators to develop the programming. The Franklin has also engaged in philanthropy. For example, The Franklin hosted a yard sale as a fundraiser for the Maria Fund. Getting back to GRAFT—do you feel like this work, which addresses the visual culture and history of Puerto Rico, has an increased urgency in light of Hurricane Maria and its devastating aftermath?*

ES: Absolutely. Anything that reminds us of Puerto Rico and its relationship to the United States is completely relevant to me. Anything that reminds us of what is important in life or at least what makes life worth living. As artists, we have a lot of power to create and address issues that are much bigger than us and capture others' sense of awareness. ■

Kendra Paitz is Senior Curator at University Galleries of Illinois State University. She organized Edra Soto's *Manual GRAFT* at University Galleries in 2017. Her curatorial projects include the group exhibitions *Strange Oscillations and Vibrations of Sympathy*, *The House of the Seven Gables*, and *Orison for the Forest*. She has also organized solo exhibitions featuring Terry Adkins, Carrie Schneider, Dianna Frid, Juan Angel Chávez, Elony G. Patterson, Stephanie Brooks, and Oliver Herring, among others. Paitz's essays and interviews have been published by University Galleries of Illinois State University; Tisch School of the Arts at New York University; Hyde Park Art Center, Chicago; Golden Parachutes, Berlin; and Daylight Books.



(Re)Housing the American Dream by Kirsten Lenaars, 2017, courtesy of the artist.

## About (Re)Housing the American Dream

(Re)Housing the American Dream; a community based, performative documentary project artist Kirsten Lenaars started in January 2016, working with a group of 24 middle-school students from Milwaukee and the Haggerty Museum of Art at Marquette University. It provides a collective forum for refugee and American born children to engage critically with the intersecting issues of immigration, segregation, and housing, and to reimagine and envision the American Dream. The project raises questions about the notions of home, belonging and happiness that inform our collective understanding of the American Dream, a concept alluring in its simplicity and ambiguity. At a time when personal and cultural divides in America are extremely heightened, Lenaars feels a sense of urgency to delve into this complex territory. The project creates a premise around which individuals from these different communities were brought together towards a common goal: the creation of collaborative video work titled (Re)Housing the American Dream. During a 3-week video shoot - structured as a summer camp - personal histories and experiences from the participating students serve every year as metaphors to explore the real and imagined reality of the American Dream. ■

Kirsten Lenaars is an experimental documentary maker and engages with individuals and communities to create participatory video and performance work. Recent projects include (Re)Housing the American Dream - a multi-year performative documentary project with American born and refugee youth commissioned by the Haggerty Museum of Art in Milwaukee, and Notes on Empty Chairs, a series of three performances about loss, community, and empathy, produced for the Museum of Contemporary Art, Chicago in response to the work of Doris Salcedo. She currently is an Associate Professor in the Department of Contemporary Practices and the Performance Department at the School of the Art Institute of Chicago.



*GRAFT* by Edra Soto, 2017. Curated by Rita Pulio for Moaruchs, courtesy of Bemis Center for Contemporary Arts, Omaha. Photo by Colin Conces

## OCCUPAR EL ESPACIO DEL HÁBITAT DE UNO: Edra Soto y Kendra Paitz en Conversación

*Kendra Paitz: Su primera iteración de GRAFT fue en 2013 para la Terrain Biennial en Oak Park, Illinois. Desde entonces, ha realizado versiones del proyecto en ubicaciones que incluyen el Sector 2337 en Chicago y la Galería Cuchifritos + Project Space en Nueva York. ¿Su enfoque o pensamiento cambió en los cinco años transcurridos?*

Edra Soto: Después de la primera repetición de *GRAFT*, empiezo a considerar las diversas formas que podría tomar, incluida la versión inclusiva titulada *Manual GRAFT*. Tal vez la transformación más aventurera de *GRAFT* haya sido Screenhouse, una estructura inmersiva independiente que permite que el patrón decorativo responda a su entorno en lugar de estar completamente integrado en una estructura arquitectónica. Screenhouse me ha llevado a pensar en estructuras que tienen la capacidad de dar la bienvenida a los espectadores y capturar la totalidad del espacio sin literalmente cubrir todo el espacio. Retener las proporciones del patrón, particularmente a gran escala, que les permita ser experimentados como una pieza de arquitectura, es tal vez lo que considero que es la parte más integral de este proyecto. Y, para que este patrón conserve su integridad, también me contengo de convertirlo en un producto. Esto puede convertirse en un área gris en el mercado del arte.

*KP: ¿Podría hablar un poco sobre los patrones que usa, tanto en términos de su contexto histórico como de sus elecciones estéticas?*

ES: El libro de Edwin R. Quiles Rodríguez *La Ciudad de Los Balcones* describe claramente cómo una rejas (valla de hierro forjado) complementa el diseño de las residencias de la clase trabajadora hechas de concreto. Como Albert Stabler señaló en un ensayo reciente sobre *GRAFT*, "estas residencias fueron adaptadas de las viviendas Yoruba de esclavos africanos, que se desarrollaron en Haití y luego emigraron al extranjero con hacendados después de que los esclavos se rebelaron". Se considera que los patrones decorativos de las rejas ser arquitectura vernácula. No existe un reconocimiento popular de los autores o diseñadores de estos patrones en Puerto Rico. Sin embargo, los puertorriqueños aprenden sobre la arquitectura colonial comenzando en la escuela primaria. Empecé a cuestionar la falta de comprensión sobre algo que casi define la cultura visual de la isla. Casi todos los artistas puertorriqueños que conozco se dirigen a las rejas, pero nuevamente, con falta de información. Llevar este tema al contexto del arte contemporáneo me permite ser creativo en la forma en que puedo recopilar y generar información. Todas las iteraciones de *GRAFT* se complementan con contribuciones literarias que aforan las rejas directa o periféricamente. Para mí, *GRAFT* es un gesto simbólico de conquista. Es un trasplante de Puerto Rico a cualquier otro territorio de los Estados Unidos que trate de ocupar el espacio de su hábitat. En cuanto a las elecciones estéticas que hago con las rejas, describo el *GRAFT* como una intervención arquitectónica, pero también como una representación. Siempre es una representación de un patrón existente. Las dimensiones y las proporciones cambian según el lugar, el espacio o la audiencia que complementan.

*KP: La ventana en la que está instalado GRAFT en el Museo de Arte DePaul es bastante grande y curva. ¿Presentó este un nuevo desafío en términos de diseño, construcción e instalación? Recuerda que estabas considerando un patrón diferente en un punto.*

ES: Tengo mucha suerte de estar trabajando con el equipo de Navillus Woodworks, el negocio de fabricación de mi esposo. Son increíbles jugadores de equipo. Su experiencia técnica me permite materializar realmente mi visión. Es una instalación desafiante debido a su gran escala, composición arquitectónica y los problemas estructurales que presentan para su instalación. Cambié el patrón durante el proceso, principalmente porque ya usé el patrón que había planeado usar para este proyecto en otros proyectos. Hay tantos patrones para elegir, por lo que no fue difícil encontrar otro. Sin embargo, tuve que excavar en archivos antiguos para encontrar el patrón de rejas adecuado para este proyecto. De hecho, encontré un patrón que venía de un balcón puertorriqueño que sostiene las rejas en varias formas arqueadas. Después de varios intentos, encontré las proporciones y la composición correctas para adaptar el patrón. Como mencioné anteriormente, creo representaciones del patrón de rejas, por lo que puedo tomar libertades con las proporciones y la composición, manteniendo su relación con la arquitectura lo más cerca posible.

*KP: Manual GRAFT está enraizado en el mismo concepto que GRAFT, pero se deriva de un rendimiento colaborativo y utiliza adhesivo metálico como material físico primario en lugar de madera. ¿Cuál es la relación entre los dos proyectos?*

ES: Tanto *GRAFT* como *Manual GRAFT* se comportan de manera similar y tienen la misma misión de complementar un espacio arquitectónico, pero *Manual GRAFT* termina siendo una extensión de *GRAFT*. Ambos se planean antes de que se instalen; sin embargo, sin embargo, el *Manual GRAFT* llega como una experiencia basada en procesos a través de gestos performativos. A través de mi adopción del rol de colaborador, preparador y trabajador, *Manual GRAFT* evidencia tanto el proceso artístico como el trabajo de la obra de arte. El adhesivo metálico se usa para crear representaciones basadas en las rejas de hierro. La materialidad tiende a parecerse más a vallas de hierro forjado en su mayor parte.

*KP: Cuando estuviste en las Galerías de la Universidad para realizar el Manual GRAFT (en febrero de 2017), me encantó la naturaleza participativa del entorno que creaste. Las personas fueron realmente invitadas a participar, desde la asociación con estudiantes y miembros de la comunidad para su activación, a la provisión de un espacio para jugar dominó y mantener conversaciones, hasta los materiales para que los visitantes crearan sus propios obras de arte con incrustaciones de "conchas". También estoy pensando en la naturaleza democrática de instalar GRAFT y los proyectos relacionados en ventanas y lugares al aire libre que garantizan su visibilidad y presencia para todos. ¿Este énfasis en la conexión y la apertura siempre ha sido parte de su práctica artística?*

ES: Como joven estudiante de pregrado, tuve una exitosa carrera artística comercial. Vendí pinturas y viajé por el mundo a través de esa experiencia. En algún momento, necesité crear algo más pero no entendí esos instintos deseados de hacer algo más que pinturas. Una vez que ingresé al Instituto de la Escuela de Arte de Chicago, su naturaleza interdisciplinaria me ayudó a validar mi necesidad de hacer algo más. También sentí que la pintura siempre existiría en un lugar del mundo real que no tenía nada que ver con mi educación. Durante la escuela de posgrado, comencé a hacer un trabajo que me permitiera ser lo más inclusivo posible. Mi objetivo en ese momento era crear trabajo que cuestionara las jerarquías sociales construidas. También me enfoqué en crear espacios que acogieran todas las disciplinas. Este enfoque se mantiene con The Franklin. En este punto, creo que trato de integrar mi arte con mi vida tanto como sea posible.

*KP: El Franklin parece ser el ejemplo perfecto. No solo tiene una estructura exterior para exhibir obras de arte y eventos de alojamiento en su propio patio trasero, sino que también colabora generosamente con otros artistas y comisarios para desarrollar la programación. El Franklin también se ha dedicado a la filantropía. Por ejemplo, El Franklin organizó una venta de garaje como una recaudación de fondos para el Fondo María. Volviendo a GRAFT, ¿cómo se siente sobre este trabajo, que aborda la cultura visual y la historia de Puerto Rico, tiene una mayor urgencia a la luz del huracán María y sus devastadoras repercusiones?*

ES: Absolutamente. Cualquier cosa que nos recuerde a Puerto Rico y su relación con los Estados Unidos es completamente relevante para mí. Cualquier cosa que nos recuerde lo que es importante en la vida o al menos lo que hace que valga la pena vivir. Como artistas, tenemos mucho poder para crear y abordar problemas que son mucho más grandes que nosotros y capturar el sentido de conciencia de los demás. ■

Kendra Paitz es Curadora Senior en las Galerías Universitarias de la Universidad Estatal de Illinois. Organizó el *Manual GRAFT* de Edra Soto en University Galleries en 2017. Sus proyectos curatoriales incluyen las exposiciones grupales *Strange Oscillations and Vibrations of Sympathy*, *The House of the Seven Gables* y *Orison for the Forest*. También ha organizado exhibiciones individuales con Terry Adkins, Carrie Schneider, Dianna Frid, Juan Angel Chávez, Elony G. Patterson, Stephanie Brooks y Oliver Herring, entre otros. Los ensayos y entrevistas de Paitz han sido publicados por University Galleries of Illinois State University; Tisch School of the Arts en la Universidad de Nueva York; Hyde Park Art Center, Chicago; Golden Parachutes, Berlin; y Daylight Books.



*GRAFT* by Edra Soto, 2017. Project Row Houses. Courtesy of the artist

"Graft" evokes Puerto Rico's rich history—and its uncertain future.

Hurricane María prompted an exodus from an island that had already been struggling to retain its residents. Their homes in splinters, their economy moribund, more than 100,000 Puerto Ricans have moved to the U.S. mainland since María made landfall in September 2017, according to Hunter College's Center for Puerto Rican Studies.

Adrift in motels, on relatives' floors, in homeless shelters, many conditions are still desperate back home—even six months later, some parts of Puerto Rico still lack electricity and drinkable water.

It's not clear how many refugees plan to return. Already, more Puerto Ricans live in the continental United States than on the island itself.

Even before María, the island was emptying out. Congress allowed a tax break that encouraged U.S. businesses to set up shop in Puerto Rico to expire in 2020, plunging the territory into a deep recession and kicking off a fiscal crisis that forced leaders to raise taxes and cut services.

Spiraling crime, prompted in part by PR's growing status as a drug trafficking hub, provided a further incentive to leave.

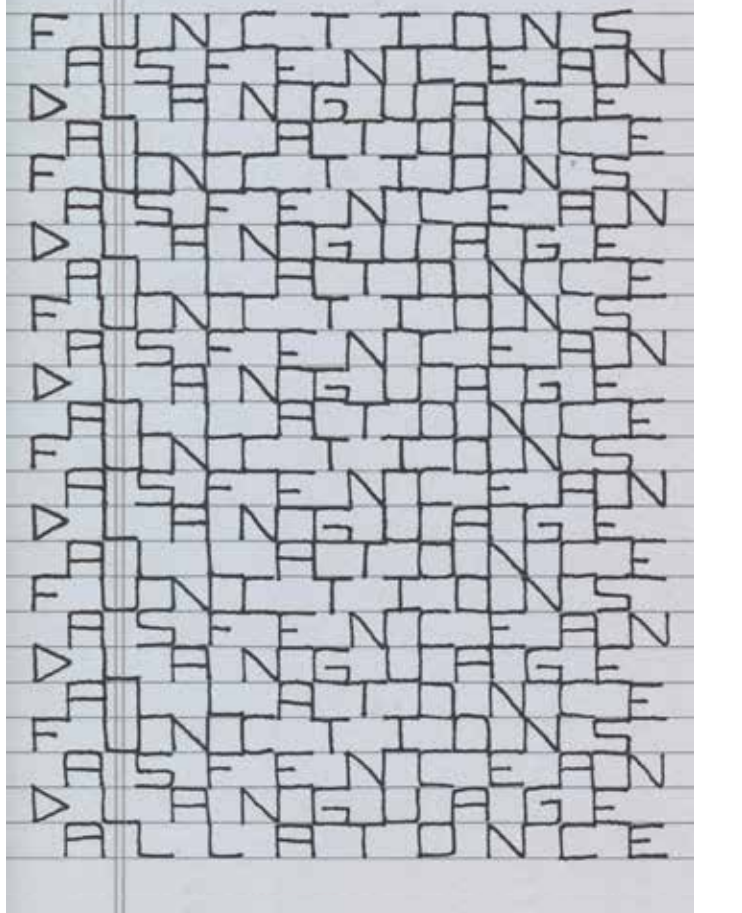
The population shrank by 14 percent to 3.4 million in the decade before María made landfall, and it is expected to continue to plummet. The U.S. Census Bureau predicts the population will fall by one-third more by 2050.

Like 4.8 million of her fellow Puerto Ricans, Edra Soto lives on the mainland now. ■

Andy Sullivan is a correspondent for Reuters News. He lives in Washington, D.C.

I will write this biography using 141 words but I will not discover this number until I'm finished writing it. From this point forward he will speak in third person. Alberto Aguilar is a Chicago-based \_\_\_ist that uses whatever material is at hand to commemorate his interactions and document his moves. Aguilar's work has been exhibited at the National Museum of Mexican \_\_\_ Museum of Contemporary \_\_\_ Chicago, Crystal Bridges Museum of American \_\_\_ the Queens Museum, Nelson-Atkins Museum of \_\_\_ Minneapolis Institute of \_\_\_ and the \_\_\_ Institute of Chicago. He currently teaches studio \_\_\_ at Harold Washington College where he also coordinates Pedestrian Project, a program dedicated to making contemporary practice more accessible and available to his students. In order to create slight confusion, he omitted the word art wherever it appears in this bio with one exception.

Voy a escribir esta biografía con 141 palabras, pero no voy a descubrir este número hasta que termine de escribirlo. A partir de este punto, lo hará hablar en tercera persona. Alberto Aguilar es un \_\_\_ist con base en Chicago que usa cualquier material que tenga a mano para conmemorar sus interacciones y documentar sus movimientos. La obra de Aguilar ha sido expuesta en el Museo Nacional de México \_\_\_ el Museo de Contemporáneo \_\_\_ Chicago, el Museo de Puentes de Cristal de Estados Unidos \_\_\_ el Museo de Queens, el Museo Nelson-Atkins de \_\_\_ el Instituto Minceapolis de \_\_\_ y el \_\_\_ Instituto de Chicago. Actualmente enseña studio \_\_\_ en Harold Washington College, donde también coordina Pedestrian Project, un programa dedicado a hacer que la práctica contemporánea sea más accesible y esté disponible para sus alumnos. Para crear una ligera confusión, omitió la palabra arte donde aparecía en esta biografía con una excepción.



Alberto Aguilar 03.21.18, (Drawing in Passing), 2018, Pen on mini legal pad paper

Alberto Aguilar 03.21.18, (Dibujo al pasar), 2018, Pluma on piplet mini pad legal



Mirror by Jacyln Jacuski, 2018, courtesy of the artist.

Here in my neighborhood buildings, homes, and lots guarded by chain-link fences.

The fence keeps out wind collecting menus flamin' Chetto bags plastic grocery bags cigarrillo wrappers green, brown and clear glass bottles.

It is a crude security system deterring little shits jumping the rose twisted wall and stealing your bike.

Walking my block, I squirt Take in the warm West Side sunset cars play music too loud the base shakes my hood earrings the bangles on my wrist My body vibrates.

My neighbor pushes a snack cart coming from the baseball field in the park. It jiggles and has a bike horn decorated with dangling stuffed bags of bright orange chicerone.

She calls to tell me She is here I get cherry flavored ice She turns and murmurs something in Spanish To the boys playing soccer in the street the man sitting on the stoop.

Then she says back to me "Come buy my tamales I have bean and chicken." We pass the chain link fence woven with yellow red pink roses I am invited in.

Smiling faces in the kitchen hugs and I stumble through kisses on both cheeks Aunt's Uncles a grandmother cousins are all there. I like their home.

She explained to me her husband bought the property when no one would even drive through the neighborhood

She points to her neighbor who has video cameras dotted all over his house that wasn't very long ago.

Her husband planted the roses for her when they moved in. "And now, look at you here"

More of their family moved in they saved to expand the kitchen and now she has four grandchildren has things to protect here each adding to the dream.

## Fences

The chain-link fence is devoid of color, scaled down, and abstracted by repetition. It is a gritty and sobering architectural object surrounding private property and vacant lots. The fence becomes especially charged when taken out of context and brought into the gallery. Its geometry builds a frame, a viewfinder for an artist to observe the landscape and determine a composition. Its steel is a warp and weft to be woven with surfaces that mimic ancient geometric patterns and abstract maps.

This chain-link fence maps the atmosphere of Chicago's socioeconomic gaps and segregation. It is imbued with narratives of the city's landscape in a trip from home to school. The fence encompasses multiple meanings that exceed gentrification—into capitalist property, and, themes of spatial justice. It tells of the prison-industrial complex and restricted borders. It speaks to our public life where we commune in parks, sporting events, gardens, and vacant lots. ■

Jacyln Jacuski is a Chicago-based artist. Her works takes on various formats from printmaking, installation, and sculpture that are tied around themes of community and its boundaries. She has M.F.A. from the School of the Art Institute of Chicago (SAIC) and B.F.A. from the University of Wisconsin, Madison. She currently works at the School of the Art Institute of Chicago at the Earl and Brenda Shapiro Center for Research and Collaboration, working to promote artist led research and culture.



Screenhouse by Edra Soto, 2017, The Arts Club of Chicago. Photo by Daniel Hojnacki

Aquí en mi vecindario edificios hogares y lotes custodiado por vallas de eslabones de cadena.

La valla impide que entre el viento recolectar menús bolsas de flamin' Chetto bolsas de plástico para comestibles envolturas de cigarrillo botellas de vidrio verde, marrón y claro.

Es un sistema de seguridad crudo disuadiendo a las pequeñas mierda saliendo la rosa pared retorcida y robando tu bicicleta.

Caminando mi bloque, entreceré los ojos Disfrute de la cálida puesta de sol del West Side los autos tocan música tan fuerte la base sacude mis pendientes de aro los brazaletes en mi muñeca Mi cuerpo vibra

Mi vecino empuja un carrito de aperitivos viniendo de los campos de béisbol en el parque. Se agita y tiene un cuerno de bicicleta decorado con colgantes bolsas de chicerone naranja brillante.

Ella llama para decirme Ella está aquí Me da hielo con sabor a cereza Ella se da vuelta y murmura algo en español Para los chicos jugando al fútbol en la calle el hombre sentado en el porche.

Entonces ella me responde "Ven a comprar mis tamales Tengo frijol y pollo ". Pasamos la valla de enlace de cadena tejida con amarillo rojo rosas rosadas Estoy invitado a participar

Caras sonrientes en la cocina Abrazos y tropiezo con besos en ambas mejillas Tías Tíos una abuela primos están todos allí. Me gusta su casa.

Ella me explicó su esposo compró la propiedad cuando nadie lo haría servicio al carro el vecindario

Ella señala a su vecino que tiene cámaras de video repartidas por toda su casa eso no fue hace mucho tiempo.

Su esposo plantó las rosas para ella cuando se mudaron "Y ahora, mírate aquí"

Más de su familia se mudó ellos salvaron para expandir la cocina y ahora ella tiene cuatro nietos tiene cosas que proteger aquí cada uno añadiendo al sueño.

## Cercas

La valla de malla está desprovista de color, se la reducido y se la abstraído por repetición. Es un objeto arquitectónico arenoso y leccionador que rodea la propiedad privada y lotes baldíos. La cerca se carga especialmente cuando se saca de contexto y se lleva a la galería. Su geometría construye un marco, un visor para que un artista observe el paisaje y determine una composición. Su acero es una urdimbre y una trama para tejer con superficies que imitan patrones geométricos antiguos y mapas abstractos.

Esta valla de malla representa la atmósfera de las brechas socioeconómicas y la segregación de Chicago. Está imbuido de narrativas del paisaje de la ciudad en un viaje de casa a la escuela. La valla abarca múltiples significados, que exceden la gentrificación en propiedad capitalista y temas de justicia espacial. Habla del complejo penitenciario y las fronteras restringidas. Habla de nuestra vida pública donde vivimos en parques, eventos deportivos, jardines y lotes baldíos. ■

Jacyln Jacuski es una artista basada en Chicago. Sus trabajos toman diversos formatos, desde el grabado, la instalación y la escultura, que están relacionados con los temas de la comunidad y sus límites. Ella obtuvo su M.F.A. en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago (SAIC) y un B.F. A. de la Universidad de Wisconsin, Madison. Actualmente trabaja en el Instituto de la Escuela del Arte de Chicago en el Earl y el Centro de Investigación y Colaboración Brenda Shapiro, trabajando para promover la investigación y la cultura dirigidas por artistas.

Cover Image: Architectural drawing by Wyatt Mitchell  
courtesy of Navillus Woodworks

This iteration of *GRAFT* was made for the exhibition *Out of Easy Reach*, co-organized by DePaul Art Museum, Gallery 400 at UIC, and the Rebuild Foundation, guest curated by Allison Glenn, Associate Curator, Contemporary Art at Crystal Bridges Museum of American Art.

[www.outofeasyreach.com](http://www.outofeasyreach.com)

Catalogue design by Chad Kouri  
[www.chadkouri.com](http://www.chadkouri.com)

Fabrication of *GRAFT* at the DePaul Art Museum by Navillus Woodworks  
[www.navilluswoodworks.com](http://www.navilluswoodworks.com)

Contributors:

Alberto Aguilar, Allison Glenn, Karen Greenwalt, Jaclyn Jacunski, Kirsten Leenaars, Mia Lopez, Kendra Paitz, Risa Puleo, Katja Rivera, and Andy Sullivan.

DePaul Art Museum Team:

Julie Rodrigues Widholm  
Director and Chief Curator

Mia Lopez  
Assistant Curator

Laura-Caroline Johnson  
Collection & Exhibition Manager

Kaylee Wyant  
Administrative Assistant

[museums.depaul.edu](http://museums.depaul.edu)

Printed by Linco Printing

