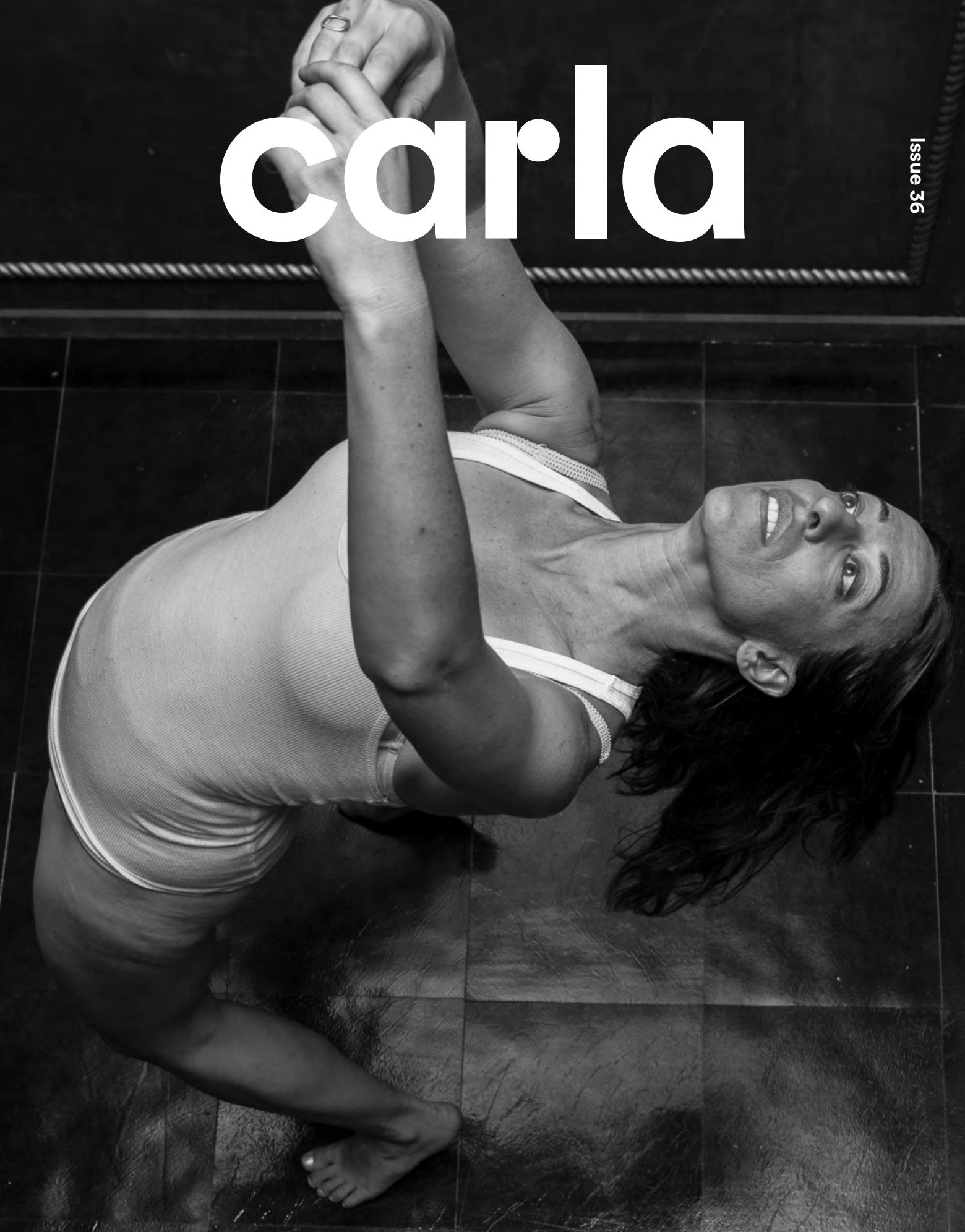


carla

Issue 36



An abstract artwork by Angel Otero. The central element is a red ladder, painted with thick, expressive brushstrokes, appearing to descend from the top of the frame. The background is a dark, textured black. To the left and bottom, there are vibrant green, wavy shapes that resemble a landscape or water. In the lower right, a small, white, stylized boat is visible. A single, realistic eye is painted on one of the red rungs of the ladder, looking out towards the viewer. The overall style is expressive and layered, with visible textures from paint and fabric collage.

HAUSER & WIRTH

ANGEL OTERO

29 MAY - 25 AUGUST 2024
WEST HOLLYWOOD

Slide (detail), 2024, oil paint and fabric collaged on canvas, 241.3 x 241.3 x 3.8 cm / 95 x 95 x 1 1/2 in © Angel Otero. Photo: Sarah Muchbauer

JB Blunk

Roberto Matta

pascALEjandro

Sebastian Silva

Ryan Sullivan

May 18–June 29, 2024

BLUM Los Angeles

B L U M

Letter from the Editor

I first wrote for *Carla* exactly nine years ago, for the publication's inaugural 2015 issue. I didn't realize how perfectly these dates would align when I agreed to step in while Editor-in-Chief Lindsay Preston Zappas was on parental leave. In a way, I agreed for the same reasons that first motivated me to write for the publication: I want to exist in a field in which we support each other and safeguard one another's work despite the precarity of our profession. When I gave birth to my twins last summer, I relied on the support of friends who were also employers as I navigated my dramatically altered workdays. We shouldn't have to rely *only* on each other, but, given the deep flaws in our systems, it is such a relief to know that we can care for one another in this fundamental way.

When Lindsay first approached me about writing for *Carla*, I said yes because I wanted to invest in her vision: an independent platform that prioritizes writers, artists, and criticism for its own sake. At the time, multiple publications I wrote for had just been sold or were about to be, and I knew that my commitment to my craft did not protect me from corporate takeovers and changing mastheads. Events of recent months have only confirmed the importance of alternative platforms. As Israel's genocidal war on Gaza continues, and its catastrophic death toll grows,¹ the smallest, most precariously-positioned publications and organizations have been the first to speak out against this U.S.-funded war and hold space for dissent.

This big picture reality is crucial, but it is the day-to-day reality of working on an editorial team dedicated to careful attention that most often reminds me of what a privilege it is to work at publications like this one. One of the great pleasures of editing this issue was doing so alongside *Carla's* Managing Editor Erin F. O'Leary, Editor Allison Noelle Conner, and Copyeditor Rachel Paprocki, and seeing the care with which the team communicated with each other and with writers, whether through phrasing in an email or a suggested reword. These small gestures are ultimately fundamental to building supportive, sustainable spaces.

The other great pleasure of editing this issue was, of course, the writers. In each of our three features, a writer invites us to join them on a journey they began long ago. Janelle Zara returns to a 2016 conversation she had with the late Robert Irwin, reflecting on how it has shaped her approach to looking at and writing about art. Emma Kemp, who herself co-founded the conservation-focused community coalition No Canyon Hills, considers the growing intersection between artists and landscape architecture, exploring the potentials of such collaborations to further ecological reparations. Maya Gurantz revisits her poignant performance and film project *Poem of E.L.*—for which she rehearsed for eight years—writing about the violence of imposed narratives, and about using ritual and movement to resist that violence. As these writers reflected back on their personal experiences, I found myself considering my own, and how fortunate I have been to find corners of the art world that are dedicated to fostering mutual support. It has been an honor to spend time with their writing, and it's an honor to share their work with you.

Catherine G. Wagley
Guest Editor-in-Chief

1. The death toll includes a staggering number of writers and journalists. As of April 30, at least 97 journalists and media workers have been killed. See "Journalist casualties in the Israel-Gaza war," Committee to Protect Journalists, April 30, 2024, <https://cpj.org/2024/04/journalist-casualties-in-the-israel-gaza-conflict/>.

8

Defying Narrative Containment, for E.L. and Others

Maya Gurantz

18

Does it Move You?

How to Look at Art,
According to
the Late Robert Irwin

Janelle Zara

26

From Earthwork to Test Plot

Transdisciplinary Approaches
to Ecological Reparation

Emma Kemp

36

Interview with Paulina Lara

Joseph Daniel Valencia

44

Works in Progress

Featuring: Soo Kim
Photos: Leah Rom

52–68

Reviews

*Teddy Sandoval and
the Butch Gardens*

School of Art
at the Vincent Price
Art Museum
–Philip Anderson

Lex Brown
at Bel Ami
–Isabella Miller

Hugh Hayden
at Lisson Gallery
–Alexander Schneider

Diana Yesenia Alvarado
at Jeffrey Deitch
–Eva Recinos

(L.A. in N.Y.)
Cauleen Smith
at 52 Walker
–Shameekia Shantel
Johnson

(L.A. in São Paulo)
Candice Lin
at Almeida & Dale
–Mateus Nunes

69–101

Carla en Español

Los Angeles Distribution

Central

301 PE
Anat Ebgi (La Cienega)
Anat Ebgi (Wilshire)
Arcana Books
Artbook @ Hauser & Wirth
as-is.la
Babst Gallery
Baert Gallery
Bel Ami
BLUM
Canary Test
Carlye Packer
Charlie James Gallery
Château Shatto
Chris Sharp Gallery
Cirrus Gallery
Clay ca
Commonwealth and Council
Craft Contemporary
D2 Art (Inglewood)
D2 Art (Westwood)
David Kordansky Gallery
David Zwirner
Diane Rosenstein
dublab
FOYER-LA
François Ghebaly
Gana Art Los Angeles
GAVLAK
George Billis Gallery
Giovanni's Room
Hannah Hoffman Gallery
Harkawik
Harper's Gallery
Hashimoto Contemporary
Heavy Manners Library
Helen J Gallery
Human Resources
Hunter Shaw Fine Art
ICA LA
in lieu
JOAN
KARMA
LACA
LaPau Gallery
Lisson Gallery
Louis Stern Fine Arts
Lowell Ryan Projects
Luis De Jesus Los Angeles
M+B
MAK Center for Art
and Architecture
Make Room
Matter Studio Gallery
Matthew Brown Los Angeles
MOCA Grand Avenue
Monte Vista Projects
Morán Morán
Moskowitz Bayse
Murmurs
Nazarian / Curcio
Night Gallery
Nino Mier Gallery
Nonaka-Hill
NOON Projects
O-Town House
OCHI
One Trick Pony
Pace
Paradise Framing

Park View / Paul Soto
Patricia Sweetow Gallery
Praz-Delavallade
Regen Projects
Reparations Club
r d f a
REDCAT (Roy and Edna Disney
CalArts Theater)
Roberts Projects
Royale Projects
Sean Kelly
Sebastian Gladstone
7811 Gallery
Shoshana Wayne Gallery
SHRINE
Smart Objects
SOLDES
Sprüth Magers
Steve Turner
Stroll Garden
Tanya Bonakdar Gallery
The Box
The Fulcrum
The Hole
The Landing
The LODGE
The Poetic Research Bureau
The Wende Museum
Thinkspace Projects
Tierra del Sol Gallery
Tiger Strikes Asteroid
Tomorrow Today
Track 16
Tyler Park Presents
USC Fisher Museum of Art
UTA Artist Space
Various Small Fires
Village Well Books & Coffee
Webber
Wönzimer

East

BOZOMAG
Feminist Center
for Creative Work
Gattopardo
GGLA
Junior High
la BEAST gallery
Lauren Powell Projects
Marta
Nicodim Gallery
OXY ARTS
Parrasch Heijnen Gallery
Philip Martin Gallery
Rusha & Co.
SEA VIEW
SELA Art Center
South Gate Museum
and Art Gallery
Sow & Tailor
The Armory Center for the Arts
Umico Printing and Framing
Vielmetter Los Angeles
Wilding Cran Gallery

North

albertz benda
ArtCenter College of Design
ArtCenter College of Design,
Graduate Art Complex
STARS

The Aster LA
The Pit Los Angeles

South

Angels Gate Cultural Center
Long Beach City College
Space Ten
Torrance Art Museum

West

18th Steet Arts
Beyond Baroque Literary
Arts Center
Five Car Garage
L.A. Louver
Laband Art Gallery at LMU
Marshall Gallery
ROSEGALLERY
Von Lintel
Zodiac Pictures

Outside L.A.

Art & Bodega (Claremont, CA)
 Bread & Salt (San Diego, CA)
 Bortolami Gallery (New York, NY)
 Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY)
 DOCUMENT (Chicago, IL)
 Et al. (San Francisco, CA)
 Fresno City College (Fresno, CA)
 Left Field (Los Osos, CA)
 Mandeville Art Gallery, UC San Diego (San Diego, CA)
 Mrs. (Queens, NY)
 Museum of Contemporary Art San Diego (La Jolla, CA)
 OCHI (Ketchum, ID)
 Pitzer College Art Galleries (Claremont, CA)
 Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
 Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)
 Vincent Price Art Museum (Monterey Park, CA)

Libraries/Collections

Baltimore Museum of Art (Baltimore, MD)
 Bard College, CCS Library (Annandale-on-Hudson, NY)
 Charlotte Street Foundation (Kansas City, MO)
 Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, MI)
 Getty Research Institute (Los Angeles, CA)
 Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA)
 Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, CA)
 Maryland Institute College of Art (Baltimore, MD)
 Midway Contemporary Art (Minneapolis, MN)
 Museum of Contemporary Art (Los Angeles, CA)
 NYS College of Ceramics at Alfred University (Alfred, NY)
 Pepperdine University (Malibu, CA)
 San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, CA)
 School of the Art Institute of Chicago (Chicago, IL)
 The Metropolitan Museum of Art (New York, NY)
 University of California Irvine, Langston IMCA (Irvine, CA)
 University of Pennsylvania (Philadelphia, PA)
 University of Washington (Seattle, WA)
 Walker Art Center (Minneapolis, MN)
 Whitney Museum of American Art (New York, NY)
 Yale University Library (New Haven, CT)



Scan to access a map of *Carla's L.A.*
 distribution locations.

Contemporary Art Review Los Angeles

is a quarterly magazine, online art journal, and podcast committed to being an active source of critical dialogue in and around Los Angeles' art community. *Carla* acts as a centralized space for art writing that is bold, honest, approachable, and focused on the here and now.

Founder & Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Guest Editor-in-Chief

Catherine G. Wagley

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Contributing Editor

Allison Noelle Conner

Graphic Designer

Satoru Nihei

Administrative Assistant

Montana Walworth

Copy Editor

Rachel Paprocki

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Printer

Solisco

Printed in Canada

Submissions

For submission guidelines, please visit contemporaryartreview.la/submissions.

Inquiries

For general inquiries, contact office@contemporaryartreview.la.

Advertising

For ad inquiries and rates, contact ads@contemporaryartreview.la.

W.A.G.E.

Carla pays writers' fees in accordance with the payment guidelines established by W.A.G.E. in its certification program.

Copyright

All content © the writers and Contemporary Art Review Los Angeles.

Social Media

Instagram: [@contemporaryartreview.la](https://www.instagram.com/contemporaryartreview.la)

Cover Image

Maya Gurantz rehearsing Elisa movement in an elevator set in her studio, Los Angeles, 2015. Image courtesy of the artist. Photo: Christopher Bordeaux.

Contributors

Lindsay Preston Zappas is an L.A.-based artist, writer, and the founder and editor-in-chief of *Carla*. She is an arts correspondent for KCRW. She received her MFA from Cranbrook Academy of Art and attended Skowhegan School of Painting and Sculpture in 2013. Recent solo exhibitions include those at the Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY), OCHI (Los Angeles), and City Limits (Oakland).

Catherine G. Wagley is a writer and editor based in Los Angeles. Her book *She Wanted Adventure*, about supporting each other while living through and around art, is forthcoming from FSG.

Erin F. O'Leary is a writer, editor, and photographer from the Midwest and raised in Maine. A graduate of Bard College, she has lived in Los Angeles since 2018, where she writes about photography and image culture. Her work has appeared in *Carla* and *Photograph*, among other publications.

Allison Noelle Conner is an arts and culture writer based in Los Angeles.

Satoru Nihei is a graphic designer.

Montana Walworth is from the unceded Tongva land also known as Los Angeles, where they support creative communities and practice energetic bodywork.

Rachel Paprocki is a writer, editor, and student of library science who lives and bikes in Los Angeles.

Membership

Carla is a free, grassroots, and artist-led publication. Club Carla members help us keep it that way. Become a member to support our work and gain access to special events and programming across Los Angeles.

Memberships are tax-deductible. To learn more, visit join.contemporaryartreview.la.

* Installation * Transportation * Storage * Fabrication *



213 275 1230
www.solidartservices.com
3030 S. Main St. Los Angeles, CA

SOLID



Maya Gurantz rehearsing Elisa movement in
an elevator set in her studio, Los Angeles, 2015.
Image courtesy of the artist.
Photo: Christopher Bordeaux.

Defying Narrative Containment, for E.L. and Others

In a poem, one line may
hide another line,
As at a crossing, one train
may hide another train.
—Kenneth Koch¹

Usually when I write, and often when I make work, I know where I'm going. That's not the case as I'm writing this. It was also most emphatically not the case in 2015 when I decided to go to Pieter, an East Los Angeles dance space, twice a week for the foreseeable future, compelled by the following task: I would learn the last known physical movements of a dead woman.

Those movements had already become a global spectacle, public property. In January 2013, Elisa Lam, a 21-year-old Chinese Canadian woman on a trip up the West Coast, went missing in Los Angeles. To locate her, the LAPD publicly released video of her last known sighting, captured by elevator surveillance. Six days later, her naked body was found in the rooftop water tank of the Cecil Hotel, a Downtown L.A. flophouse. The footage then went viral—irresistible because of both the mysterious circumstances of her death and the uncanniness of her documented movement.

She enters and exits the elevator seemingly without purpose. Pushes the buttons all in a row. She's still, then lunges wildly. Appears shocked.

Relaxes. Holds both hands at her temples, draws her fingers through her hair. Gesticulates to someone who may or may not be there.

Watching the footage feels both unnerving and weirdly tantalizing. As soon as you begin to think you understand what her movement signifies, it changes. She resists narrative containment.

That did not keep people from trying to contain her, narratively. Thousands of online viewers reposted the video, inventing conspiracy theories: She was possessed by ghosts; pursued and murdered by felons living at the Cecil; schizophrenic; high; having a psychotic break. As soon as October 2015, an iteration of Elisa appeared in Ryan Murphy's *American Horror Story: Hotel*. Hollywood trade magazines reported stories of screenwriters with development deals to write scripts inspired by the footage.² In 2021, Netflix released the wildly popular *Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel*, a four-part true crime documentary series. Clickbait abounded.

Mystery, horror, and true-crime procedural—the narrative genres imposed on Elisa's story—all deploy the same structure: Patriarchal order, briefly threatened by monstrous chaos, ultimately gets restored. We are allowed to experience visual and visceral pleasure-in-horror only because power (usually in the form of a male hero—the detective, doctor, policeman, or exorcist) prevails. It's deeply reactionary.

Elisa's cause of death remains inconclusive. Void of resolution, the world frantically keeps trying to dominate her body into coherence through genre storytelling. At present, Listen Notes, an online podcast directory, lists over 1,900 separate Elisa Lam podcast episodes in multiple languages worldwide.³ She's become our generation's Elizabeth Short—our Black Dahlia, another legend of a woman coming to a violent, enigmatic end in Los Angeles.

When I began learning the movements in the surveillance video,

I really didn't know why I was doing it, only that there had to be another way of knowing. Over eight years, this practice evolved into a series of videos and dance works, *Poem of E.L.*,⁴ which critiques the capitalist, misogynist media machine that so entirely exploited and digested these original images. More poetically and personally, it suggests that Elisa had knowledge in her body, and that such knowledge, even if inchoate, remains real and important.

§

Around the time Elisa's story first hit the news, our cat Lou abandoned us for a personal trainer who lived around the corner.

We learned that Mandy was a celebrity fitness personality, both in that she trained celebrities, and that she also kind of *was* one. A gifted natural athlete, she'd been a competitive gymnast, dancer, and majorette as a child. As an adult, she'd won international bodybuilding competitions and been on dozens of magazine covers. She trained movie stars and porn stars and everyday schmucks like us. No wonder Lou left.

Mandy felt guilty about the cat and offered us her friends and family rate to train with her. My husband and I figured, why the hell not? It would be our L.A. story.

We quickly realized that Mandy was extraordinary, a master of her craft. Deep in my thirties and after my first child, I'd surrendered my body to an inevitable slow slide but was suddenly finding myself doing things of which I'd never imagined being capable.

The start of any arduous physical discipline invites a deep spiritual reckoning. After the initial thrill of possibility, you'll encounter your deep internal resistance to change. Push past that, and old anxieties about your body will surface as your new limits loom. It's a destabilizing long dark night of the soul, but if you keep going, it's possible to be transformed, to enter a new physical and psychic reality.

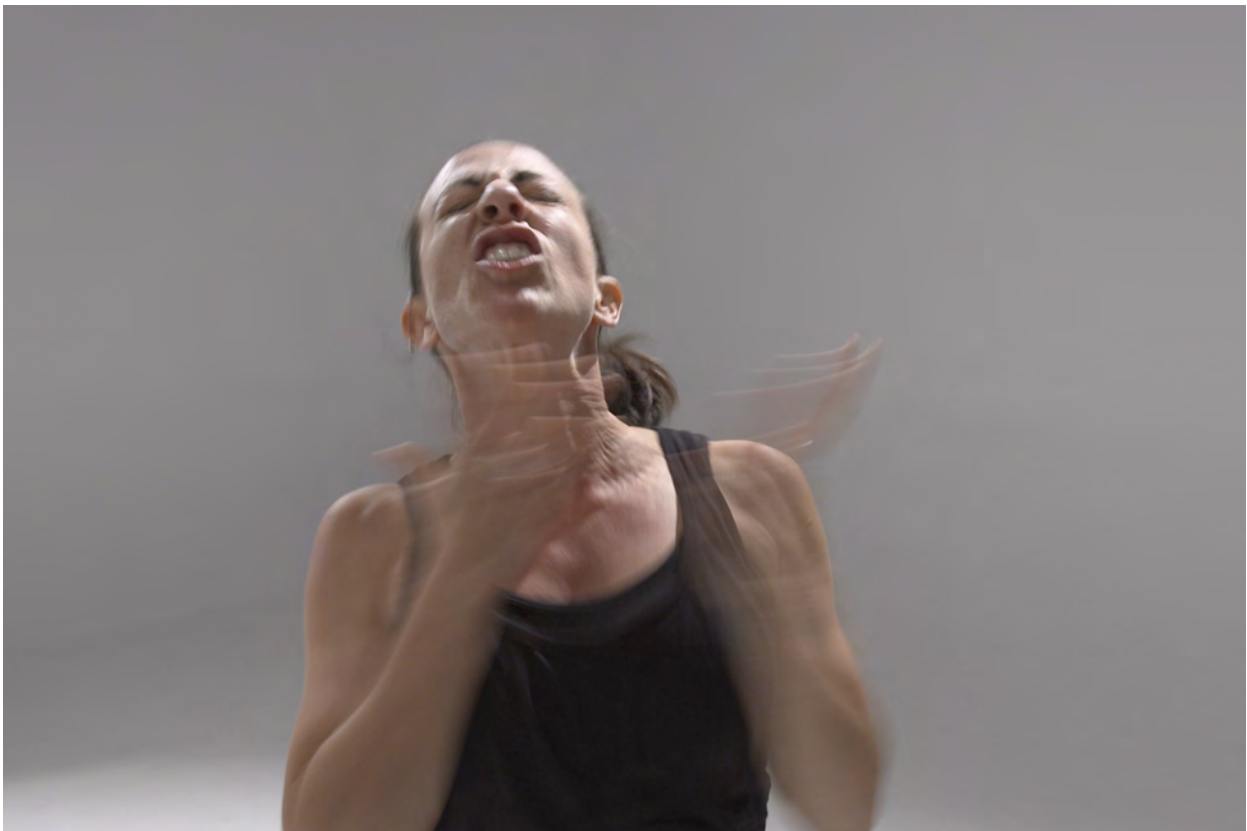
That was my experience, anyway. I doubt I could have been brave enough to hold space in the studio, alone and choreographing movement, without meeting Mandy. We became close. She was the first person at the hospital when our second child was born. She had a key to our house and came over every morning for coffee and to snuggle with our kids.

She also became my portal into an L.A. I'd never otherwise encounter: weekends at the Roosevelt Hotel pool and dinners at Craig's; industry people whose jobs you've never heard of but whose anonymous labor powers Hollywood; small business owners keeping the beautiful people beautiful with spray tans and lingerie and facials. Mandy's flamboyant charisma, cartoonishly muscled body—the otherworldly way the camera loved her—also drew in an alarming collection of vampires. Stalkers of every gender and sexuality. Women clients trying to win the social media serotonin sweepstakes. And of course, an endless parade of men who seemed to want to possess her without really knowing her. Unlike many of the starlets she'd come up with, Mandy refused to be devoured. This was her world, she was insightful about it without becoming hard or cynical, or letting it repress her essential joy and strength.

In October 2018, almost four years after I began going to the studio to learn Elisa's movement, Mandy's dead body was found in her bathtub.

The Los Altos, where she lived, is one of those glamorous old-fashioned Hollywood buildings with neon letters on the roof and a swank lobby full of dark leather chairs and carved stone fireplaces. We crowded there in shock, nervously waiting for the EMTs to bring her body downstairs.

The investigators from the coroner's office said that Mandy did not seem like she knew she would die. Her home was freshly tidied. No drugs or paraphernalia. To-do lists on her desk, nice candles burning. She was ready for tomorrow. They reassured us that it all looked like a good death



Top: Maya Gurantz, *Elisa Extractions* (video still) (2016). Video, 11 minutes and 24 seconds. Image courtesy of the artist.



Bottom: Maya Gurantz rehearsing Elisa movement at Pieter Performance Space, Los Angeles, 2015. Image courtesy of the artist.

—in the absence of further detail, this reassurance pointed grimly to the many bad death scenes they had witnessed.

But Mandy was only 42 and a perfect physical specimen—*professionally* perfect. And she was somehow, improbably, gone. In the nightmarish weeks that followed, people from Mandy’s life—friends, lovers, clients, neighbors—found one another, often for the first time. She’d kept us separate. Did becoming a different person in different contexts allow her to manage the tension between her outsized public persona and her everyday self?

Our disoriented new little community watched in horror as her death ripped across the tabloids—*TMZ*, *People*, *Daily Mail*. Her status as a niche sex symbol and the mystery of her dead body in a bathtub made for a tawdry, titillating story.

What quickly seemed most urgent—even more so than organizing her memorial—was influencing the press. We pooled our information. The initial autopsy revealed no clear cause, and we were terrified she had overdosed. Not because she was a user, but because she wasn’t, and it felt like fentanyl was suddenly *everywhere*. Word around the Los Altos was that another resident had died from it the week before. In my own extended circle of middle-class, middle-aged parents, a dad at a party had recently taken what he thought was a Xanax and OD’d.

Mandy carried chronic pain from years of extreme fitness, and she carried the burdens of a lifetime of hardships alone. It was very easy to imagine she’d been randomly handed a spare Vicodin from someone who’d gotten it from the wrong place.

But we all knew that wouldn’t be the story should the toxicology report come back positive. We released a quote to the tabloids to try and preempt any ugly “model overdose” clichés. We stressed how hard she worked, the demands on her body, her herniated discs—trying to shift the subtext from

one archetype (*sexy drug-user*) to another (*exhausted entrepreneur*).

I still feel regret about our panic because the toxicology report found nothing in her system, of course. No drugs or alcohol. No supplements. A good death. A mystery.

I think about Mandy every day. People still write me to ask, do you know what happened? I have my theories. I keep them to myself.

§

In 2021, artist and curator Jane O’Neill asked me to perform at the Other Places Art Fair (OPaF) around the theme of “parasocial,” a psychological term used to describe the one-sided emotional relationships audience members have with public figures.

I immediately thought about my *Endurance Performance Propositions*, performance scores I’d begun in graduate school, where I re-perform a cultural artifact under some condition of stress (duration, repetition) to investigate how the body holds and transmits cultural information. And I thought about Britney Spears on Instagram.

After a year of strange social media silences in 2019—a year in which she apparently refused to work and was, in retaliation, sent by her father to a mental institution⁵—Britney spent all of the Covid quarantine posting videos of herself dancing on social media.

She’s always in her giant living room in a sports bra or crop top and short shorts, enthusiastically performing for millions but alone, clearly reduced to being her own clumsily amateur choreographer, cinematographer, dancer, costumer, and editor. Stripped of the production value usually scaffolding her, straining against her aging body, the manicured pop princess is rendered almost hilariously incoherent. Major publications printed article after article about how strange these videos appeared.⁶

Some viewers found them disturbing on another level, seeing a cry for help from a woman who had

spent more than a decade held hostage in a conservatorship that made her, for all legal purposes, a child.

Britney's adult life can be read as a series of punishments for not remaining the childish persona that made her famous: the Sexy Baby, virginal yet erotically available, not a girl but not yet a woman. When she was revealed to be an *actual* woman—when she quickly had two children with a corny backup dancer, gained weight, shaved her head, exploded in anger at tabloid intrusion—she was deemed incapable of managing her own life. Her father, who'd never previously engaged with his daughter's career, seemed thrilled to take charge of her chaos, her body, and of course, her money, of which he spent a great deal to maintain his status as conservator and her status as incompetent.⁷

Under her father's new regime, Britney produced hits, lost weight, toured, made millions. But something changed in her body. Britney had been a preternaturally talented mover. She'd trained as a dancer and participated in Olympic coach Béla Károlyi's competitive gymnastic camp.⁸ She'd been an undeniable performer, loose and confident at the same time as she hit moves hard. (Search "Britney Boys Dance Break Live" on YouTube. You're welcome.)

After the conservatorship, she looked increasingly wrong onstage. It wasn't only that she was tottering clumsily on heels, marking far simpler choreography than what she used to do "full-out." The shift seemed internal. She used to inhabit every inch of her body—now her essential being appeared deeply bound within herself.

In her Instagram videos, Britney roars back to life. She's pushing herself wildly, half-naked, hair slipping out of her ponytail, seemingly driven by the propulsive need to express herself, attempting to take back some measure of control over her means of production.

You would think the movement itself would be freer or more interesting.

Instead, even at her most improvisatory, Britney's lifelong training has restricted her to a sadly limited choreographic palette. She twirls compulsively, flips her hair, illustrates lyrics with literal gestures, poses, and pouts in constant eye contact with the camera.

When you watch the movement, it's one thing. When you do the movement over and over, as I did in multiple performances of Britney's choreography, it's different. You experience both the profound technical demands of playing a Sexy Baby, and the ridiculousness of it; you step into the container in which she's been allowed to move her whole life and it's tiny. It's sobering. It can make us think about our own training, our own containers.

§

I have to acknowledge that part of what draws me to the Elisa footage—part of what I think draws *everyone* to it—is her lack of physical inhibition. It's the polar opposite of Britney. Elisa is captured by surveillance but does not know she is being watched. She's in the strangeness of pure movement directed by unclear, constantly shifting instincts.

By this time in my life, in general, I have become so well-managed. I sleep and exercise and eat healthy foods. I know when to call my therapist. I self-medicate only with black tea but know what to ask for when my usual strategies aren't working.

On the one hand, these tools are great because I'm not dead. I am here, generally uncorroded, a stable mother, wife, friend, daughter, teacher, and artist.

Late in making *Poem of E.L.*, I went through Elisa's still-online Tumblr with a fine-toothed comb, sorting her own writing from GIFs and reposts. When I read her direct voice, I am brought back to myself at 21 with a startling immediacy (she describes herself as "so self-confident in my opinions and yet so critical and aware of my own faults"). She does not seem mentally ill, no more so than I am or



Maya Gurantz, *Endurance Performance Proposition*
#4 (#FREEBRITNEY) (performance view) (2020–21).
Other Places Art Fair, San Pedro, California, 2021.
Image courtesy of the artist. Photo: Denise Torres.

was at that age. She knows she's too jangly, too loud, too unwilling to be tactful ("I don't tone it down when I meet someone new either so it's just....getting slapped with too much at once"). She's discovering that so many heroes are fools or monsters ("lost all respect for [Gandhi] after reading how he treated sub-saharan africans [sic]"). She's angry, horny, sharply observant. She yearns to be seen.

I wonder sometimes, what's lost in my management? What road to insight gets blocked? Where does my considerable rage go? In attempting to create solid ground for my children in a profoundly horrifying time in this world, what am I avoiding? In my teens and twenties, my struggles often paralyzed my ability to make work. Is that what makes my self-management valuable? That I'm more "productive" now?

Either way, this is the compromise I've made—a part of myself missing, forever, in the need to exist within a secure container. Some call this compromise "maturity." I'm ambivalent about it for myself but every day pray my children will safely cross the Rubicon of the brains they inherited from me to experience such stability.

§

I often feel like the real work of *Poem of E.L.* was the thing no one could have seen: months by myself, golden light streaming in through Pieter's industrial windows as I repeated Elisa's movement second-by-second, as precisely and carefully and directly as I could, with no end goal in sight.

As I learned and re-performed her movement, I tried to be completely present. This notion of presence, a radically heightened now-ness, forms the basis of so many somatic and performance practices—meditation, yoga, dance, music. It's why I watch sports: Pro athletes operate at such a superior level of fitness that the body strangely ceases to matter and it becomes about witnessing something else—the spirit fully present in a body.

An exercise I think about all the time comes from my directing mentor James Luse. You come to presence by describing physical sensations or emotions as pictures located within your body. Is there a wad of pink flabby gum under your shoulder blade? Do you have a wire brush slowly grinding burnt oil off the internal surface of your stomach? Is there a blue bead vibrating on a string in your right temple?

James would have us describe the image in minute detail, then, in our mind's eye, walk up to it, reach our hand out, and push through it. He'd tell us that at any point the image would and could change and encouraged us to continue describing what we saw as it shifted from one picture to another, one sensation to another.

Learning the surveillance footage, I would ask—where were the shifts in the center of gravity? What parts of the body initiated every gesture? What pictures revealed themselves? I began playing with dynamics, turning the "volume" up and down on those discoveries. I started finding movement underneath the movement.

Each movement became a container for another movement. Every gesture a world of potential other gestures. As I excavated, re-performance became a ritual of other ways things could have been, unwinding the notion that everything Elisa did was only another step towards the inevitability of her terrible death, elevating the ongoing potential of what she was in every moment, opposing the violence of imposed narratives.

Early on, I knew the final piece of *Poem of E.L.* would be called *Last Walk*. In a speculative surrealist film shot entirely in POV (point of view), the viewer would travel from the elevator to the rooftop, cutting associatively between memory, dream, reality, and hallucination—these states of being all existing simultaneously, all equally real. Even though I knew the film's structure, actual ideas for the scenes refused to come until I went into the dance studio, got present, and started

“walking down the hall.” I moved my body, and the pictures poured out.

I was not trying to solve a mystery, but to be inside of it, present, honoring its chaos, open to its discomforts, its dangers, its pain. It is a strange utopia, but it is a utopia nonetheless.

Maya Gurantz is an L.A.-based artist. In video, performance, installation, and writing, she interrogates American social imaginaries and how constructions of gender, race, class, and progress operate in our shared myths, public rituals, and private desires. You can learn more about her work at mayagurantz.com.

1. Kenneth Koch, “One Train May Hide Another,” from *One Train* (New York City: Alfred A. Knopf, 1994), 3.
2. Mike Fleming Jr., “Sony Pictures Wins Fright Spec ‘The Bringing’; Mystery Revolving Around L.A.’s Cecil Hotel,” *Deadline*, February 27, 2014, <https://deadline.com/2014/02/sony-pictures-wins-fright-spec-the-bringing-mystery-revolving-around-l-a-s-cecil-hotel-690590/>.
3. “# Elisa Lam Top podcast episodes,” ListenNotes, accessed April 9, 2024, <https://www.listennotes.com/top-podcasts/elisa-lam/>.
4. A solo show of this work presented by Prospect Art at LA Artcore in November 2023 included eight videos, a wall drawing, and multiple performances.
5. Bridget Read, “Britney Spears Responds to Fans Concerned About Her Well-Being in Instagram Video,” *Vogue*, April 24, 2019, <https://www.vogue.com/article/britney-spears-instagram-video-mental-health-response>.
6. See, for example, Rachel McRady, “Britney Spears Says Her Dance Posts ‘Aren’t Perfect’: ‘I’m Doing This For Fun!’” *Entertainment Tonight*, February 2, 2021, <https://www.etonline.com/britney-spears-says-her-dance-posts-arent-perfect-im-doing-this-for-fun-159925>.
7. *Framing Britney Spears*, directed by Samantha Stark. (Century City: FX Networks, 2021).
8. Kerry Howley, “The Curse of Kentwood,” *Vulture*, November 7, 2022, <https://www.vulture.com/2022/11/jamie-spears-britney-spears-conservatorship.html>.



Maya Gurantz, *Last Walk* (video stills) (2023).
 Video, 13 minutes and 48 seconds.
 Images courtesy of the artist.



Top: Robert Irwin with *Light and Space* (2007).
Primaries and Secondaries, Museum of Contemporary
 Art San Diego, 2007. 115 fluorescent lights,
 271.25 × 620 inches. Museum purchase with funds
 from the Annenberg Foundation. Image courtesy of
 the Museum of Contemporary Art San Diego.

Bottom: Robert Irwin with *untitled* (1969–70).
Primaries and Secondaries, Museum of
 Contemporary Art San Diego, 2007. Cast acrylic
 column. Image courtesy of the Museum of
 Contemporary Art San Diego.

Does it Move You?

How to Look at Art, According to the Late Robert Irwin

In January 2016, I had the extreme and surreal pleasure of interviewing the late Robert Irwin, the groundbreaking Southern California artist who died last year at the age of 95. He chose the location—an ordinary McDonald’s in San Diego—and over the course of 90 minutes recounted the trajectory of his career. In 1970, he had abandoned his Venice Beach studio to pursue “site conditional art,” an itinerant practice of his own invention. For half a century, he traveled from place to place “to make work in response,” as he put it, devising often-temporary installations that highlighted the particular and overlooked beauty of the site. These works often deployed the simplest materials to render maximal effect, like a square incision into a window to bring the sea into a museum, or a diaphanous textile hung from the ceiling to give light a physical body. Irwin was associated with the Light and Space movement, a name that none of its exponents ever truly liked,¹ but his lifelong contemplation of light’s ineffable qualities always struck me as a pious devotion to the sublime. Irwin put it more simply: “Part of my shtick is to make you aware of how fucking beautiful the world is.”

Irwin fundamentally redefined the possibilities of art, not only for me, but in the greater course of art history. I left our conversation convinced that artists must possess some super-human gift of vision. But very recently, as I reread our transcription following news of his death, I had two major realizations: First, what I thought

was a conversation was actually his standard art school lecture (many great examples of which are available on YouTube),² and second, as a younger critic, I had such a superficial grasp on what he was saying that I missed the vast majority of the underlying meaning. In the most disarmingly simple terms, as he sketched on a McDonald’s napkin,³ Irwin presented all the mysteries that he had painstakingly unlocked: the truth of art as an incremental, open-ended endeavor, a lifelong process of following one’s curiosity into the unknown. He had constructed a philosophy that totally demystifies art criticism, cutting through the fog of artspeak, hype, and other distractions. His rubric for critically assessing art essentially came down to one question: Does the work move you or not?

§

Irwin’s McDonald’s lecture began with a brief and heroic account of modern art, wherein he described Kazimir Malevich unveiling his paintings of white squares in the early twentieth century: “His friends, not his enemies, said ‘My God Malevich, everything we know and love is gone.’” The underlying lesson here was that, once in a great while, when you find you can no longer move forward from where you are, the course of human progress necessitates a factory reset—“to begin again at the beginning,” Irwin wrote in *Artforum* in 2012, “which is the essential history of modern art.”⁴

Irwin’s practice began in 1950s Los Angeles with abstract expressionist painting, which by the following decade had evolved into the total dismantling of its constituent parts. “I took the pieces apart and examined every one,” he said, which began with stripping his canvases down to pairs of parallel lines. Irwin spent much of the early ’60s in a state of quiet contemplation, studying the fluctuating tension between these lines, testing what kind of energy ordinary paint could produce. His 1963 dot paintings remarkably capture his emphasis on physicality over imagery: Comprising

an almost imperceptible haze of red and green dots, they read as blank canvases from afar, yet up close radiate a strange, seductive light. With these dot paintings, Irwin had disproven the necessity of mark-making, and his later disc paintings breached the conventions of the frame. This successive dismantling of painterly convention “took ten, fifteen years, but I finally dismantled the whole thing,” Irwin said, “not knowing what the result was, or where I would go.” And so in 1970, having *actually* dismantled his entire studio, “I put myself on the road.”

At this point in our conversation, the artist took a moment to recall unboxing a piece of Japanese ceramic raku ware, a seemingly tedious process of untying a bow, opening a box, and reaching into a drawstring sack. The underlying function, he found, was that by the end, “you’ve been brought down to a scale where suddenly a thumbprint becomes meaningful.” Although this aside felt insignificant at the time, it’s how I understand the trajectory of Irwin’s practice: the numerous but necessary steps of retraining one’s ability to see. Irwin had a remarkably straightforward description of his process. “You look at a thing and spend time with it,” he said, and after parsing out the overlooked minutiae that make it beautiful, you find ways to draw them out. He loved the translucence of scrim for the way it traces the contours of light as if it were a physical object, and in 1997, he hung a sheet halfway down from the ceiling of the Whitney Museum of American Art. It was, unfortunately, not well received. In the absence of traditional indicators of art—no images, no marks, no frames—visitors would enter, see a seemingly empty gallery, and immediately walk back out.⁵

The amazing thing I’ve found, however, is that the less conditioned you are to artistic conventions, the easier it is to read Irwin’s work. In 2016, I brought a friend to see *All the Rules Will Change*, Irwin’s survey at the Hirshhorn Museum in Washington, D.C. My friend had nothing to do with the art world and had never heard

of Irwin, yet he had a remarkably easy time parsing the artist’s conceptual intent and clever jokes. My friend looked at *Square the Circle* (2016), a vast swath of scrim stretched across the curve of the museum’s circular architecture, and said, “The wall is there but it’s not.” As he stood before a dot painting, he rubbed his eyes in disbelief. To him, the energy radiating from it felt like “staring into a lightbulb.”

§

In both Irwin’s worldview and in mine, anything could be art, and anyone can be an artist. His students at the Chouinard Art Institute (now CalArts), UCLA, and UC Irvine included Ed Ruscha, Larry Bell, Chris Burden, and Vija Celmins, all of whom became groundbreaking artists whose works resembled neither his nor one another’s.⁶ He marveled at their range. “I never taught anyone to be this kind of artist or that kind of artist,” he told me, “but over a period of time, I taught them to understand where their strength lies.” That understanding is seemingly what he meant by his frequent references to “sensibility”—constants that define our singular engagement with and perception of the world. “We all have an intellect, but we also have a sensibility, and your sensibility is why you’re here.”

This is what I mean by a work moving you: Through the artist’s sensibility, you can feel their presence in their work. Sensibility has both psychic and visceral registers. There’s aesthetic signature, as in the high-precision, meditative realism of a Celmins painting, or the gestural paint handling of an artist like Ed Clark or Willem de Kooning. (“I could never do a stroke as good as de Kooning,” Irwin said. “His splatter was as accurate as the lace of a Vermeer.”) There’s also the conceptual sensibility of a distinct worldview, as in Burden’s lifelong exploration of masculine anxiety and pleasure. The litmus test of successfully expressing a sensibility—whether the work moves you—functions across all types of art, fashion, television,

cinema, and beyond. Irwin admired car customization as a Southern California folk art: a functional object that bore the sensibilities of its owner. “It can be a whole description of a personality and an aesthetic,” Irwin said in *The New Yorker* in 1982. “You enhance it with your life.”⁷

The irony of Irwin’s approach to broadening art’s horizons is that it also narrowed my definitions of what art is. Often, when I see work in a gallery, I feel the acute absence of its sensibility. In those cases, I don’t question whether the work is good or bad, but whether it’s actually art at all. Setting Irwin as the bar for maximal artistic ambition offers a point of reference that clarifies what other works may lack. We can start with physicality. In his pursuit of the perpetually elusive qualities of energy and light, Irwin developed the quiet patience of a hunter. This is why he hated the photography of his work: “You read it too quickly.” Strangely, I see a lot of work that aspires to quick readings, likely meant to compete for attention in a world of digital pictures; these may look great on social media, but they feel underdeveloped in terms of technical handling, material understanding, or texture in real life. And where conceptual strength often expresses itself as psychic or emotional tension, art market forces—especially in our art fair-dominated era—tend to prefer the frictionlessness of the purely decorative. Conceptual gravitas is then outsourced to the contrived fiction of the press release, and artists are less likely to venture into the unknown, instead working within the limits of the comfortably familiar. All of this seems like a regression in artistic progress, and not the kind represented by modernism’s measured dismantling. Ad Reinhardt once said: “Art is art. Everything else is everything else.”⁸ Irwin estimated that 90 percent is everything else, and I tend to agree. “When you look around the art world today,” he told me, “it’s like they don’t know the rules of their own game.”

§

Contrary to my initial takeaway in 2016, artists are not those born with superhuman vision: “It’s just that an artist takes time tuning into their sensibility,” as Irwin put it. Tuning in means following one’s curiosity where it breaches the walls of all we know and love. What we call avant-garde comprises all the strange proposals that result from those breaches, and art history is all the contributions that withstood the canon’s repeated rejections, as well as the test of time. Indeed, time is an excellent filter, through which unmemorable work is inevitably forgotten. Recently, when I asked my friend if he remembered seeing Irwin’s show at the Hirshhorn almost a decade ago, his answer surprised me: “I think about it often,” he said, recalling his feelings of awe at the artist’s clarity and precision, and his simultaneous confusion as to what he was looking at.

Life is so long, and its possibilities are so vast. At the time of our interview, Irwin was 87 years old and was just finishing his magnum opus—*untitled (dawn to dusk)* (2016)—a project already sixteen years in the making. (Delays were related to fundraising and the artist’s desire to get it just right.⁹) Commissioned by the Chinati Foundation in Marfa, Texas, *dawn to dusk* is Irwin’s only permanent, free-standing installation, and perhaps the best work I’ve ever seen: a horseshoe of a building with two parallel hallways, one black and the other white, each with double sheets of scrim and long rows of eye-level windows running the entire length. The black hallway is a long and meditative descent into the depths of night, where the eye-level windows cut the landscape into a thin line, primarily framing the infinite sky. The sun travels alongside, periodically stretching its arms through the windows and nestling its rays on the surface of the scrim. At the end of the hallway is a short passage through a series of scrims that, depending on which side you begin, get progressively lighter, lifting you out of the darkness,





Robert Irwin, *Five x Five* (installation view) (2007). Tergal voile, light construction, and framing materials. Collection of the Museum of Contemporary Art San Diego. Museum purchase with funds from the Annenberg Foundation. Image courtesy of the Museum of Contemporary Art San Diego.
Photo: © Philipp Scholz Rittermann.

or progressively darker, plunging you into it. At a certain point, they trigger the overwhelming, primal elation of greeting the first morning light, or profound, elusive memories of exiting the womb and arriving on Earth. When I visited in 2018 on a trustee field trip hosted by the Nasher Sculpture Center, the small contingent of Berlin-based artists and dealers called the work “good,” which was their way of saying they were deeply moved. At least two people cried.

If artistic practice is a road—or a black hallway, or the packaging of a raku cup—both destination and distance are unknown, but all the rewards lie on the road itself, and they often exceed the possibilities of the imagination. It’s taken six years for me to realize that Irwin’s Chinati installation was his rendering of the sunrise, free from the constraints of representation. Each rereading of our conversation illuminates a new lesson, and undoubtedly I will find more tomorrow. What a beautiful idea—that all the mysteries of life are already there in front of you, slowly revealing themselves as you approach. This is the greatest thing I learned from Robert Irwin: The only difference between the known and unknown is time, and there is always more to see.

Janelle Zara is a Los Angeles-based freelance journalist and the author of *Becoming an Architect*, a title in Simon & Schuster’s *Masters at Work* series. You can find her work in a variety of publications focusing on art, design, and architecture, including *The Guardian*, *T Magazine*, *Artnet*, and many others. Her favorite In-N-Out location is the one outside LAX.

1. See, for instance: “Oral history interview with Mary Corse,” interview by Hunter Drohojowska-Philp, August 10–December 14, 2013, Smithsonian Archives of American Art, <https://www.si.edu/object/archives/sova-aaa-corse13>; “Oral history interview Doug Wheeler, 2017 April 4,” interview by Hunter Drohojowska-Philp, Smithsonian Archives of American Art, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-doug-wheeler-17468>.
2. Stanford, “Robert Irwin: Why Art? - The 2016 Burt and Deedee McMurtry Lecture,” YouTube, March 29, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5Ac-m3W9fGY>.
3. Unfortunately, I did not save the napkin.
4. Robert Irwin, “Robert Irwin,” *Artforum*, vol. 51, no. 1 (September 2012), <https://www.artforum.com/events/robert-irwin-4-193318/>.
5. Randy Kennedy, “Back at the Whitney, Tinkering with Perception,” *The New York Times*, June 16, 2013, <https://www.nytimes.com/2013/06/17/arts/design/robert-irwin-work-tinkers-again-with-perception-at-whitney.html>.
6. Michael Govan, “Robert Irwin Helped Us See the Light,” *The New York Times*, October 30, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/10/30/arts/design/robert-irwin-michael-govan-appreciation-lacma.html>.
7. Lawrence Weschler, “I: Taking Art to Point Zero,” *The New Yorker*, February 28, 1982, <https://www.newyorker.com/magazine/1982/03/08/i-taking-art-to-point-zero>.
8. “Ad Reinhardt,” David Zwirner, accessed April 12, 2024, <https://www.davidzwirner.com/artists/ad-reinhardt>.
9. Randy Kennedy, “Robert Irwin’s Big Visions, Barely Seen,” *The New York Times*, January 1, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/03/arts/design/robert-irwins-big-visions-barely-seen.html>.



Test Plot in Elysian Park, Los Angeles, 2023.
Image courtesy of Terremoto.
Photo: Nina Weithorn.

From Earthwork to Test Plot

Transdisciplinary Approaches to Ecological Reparation

1.

A garden is a garden is a garden
is a garden...

In 2020, artist David Horvitz, in collaboration with landscape architecture office Terremoto, began transforming the neglected lot adjacent to his studio in Arlington Heights, Los Angeles, into 7th Ave Garden (2020–present). The project is a space, a site, an experience, and a “plant-based [art]work,” according to *Artillery*.¹ But more compelling than the trivial qualification of a “garden” as “art” is the utility of this transdisciplinary fusion. In what measure does it inform or enhance the work’s capacity to mediate plausible and meaningful ecological reparation? To what extent is contemporary art obligated toward efficacious ecological outcomes in the context of land-based practice? These are the crucial questions that 7th Ave Garden and adjacent artworks posit, challenging us to discern where artistic innovation and environmental remediation coalesce towards tangible, ethical action.

Art’s present entanglement with design and the environmental humanities reflects an expanding public consciousness of colonial anthropogenic climate and biodiversity crises. Today, as efforts to reduce carbon emissions flail and unpredictable weather patterns increasingly threaten life on Earth, it is understood that addressing these matters requires tactical coordination across political,

spatial, and disciplinary borders.

Terremoto, whose gardens are remarkable studies in both form and intention, is but one example of a contemporary practice that torques the traditional boundaries of its field. “Our primary goal [is] *to do right by the land*,”

Terremoto’s co-founder and principal David Godshall writes in a project statement for 7th Ave Garden.²

“To repair it, to restore it, to be kind to it, to respect it,” he continues.

Within commercial landscape architecture, it remains rare for projects to transcend client-driven imperatives and achieve visionary status, yet this is precisely what Terremoto endeavors: “It is our goal to build gardens and landscapes not for this civilization,” Godshall says, “but rather, the next.”³

I like the idea of a landscape, or a garden, as nothing less than a host for future life. In Los Angeles, where the extremes of organic and human-built environments chafe against a backdrop of colonial violence, migration, and fantasy, transdisciplinary artistic practices are uniquely poised to navigate this infirm terrain. In my work as a writer, as a teacher, and with my project No Canyon Hills (2023–present)—a community coalition seeking land back conservation in the Verdugo Mountains—I increasingly encounter practitioners operating in this manner, zipping across disciplinary vectors. Studio Moonya, for instance, led by Hyunch Sung, crafts California gardens that weave together material history and cultural nuances, connecting people, place, and memory. Hyunch also co-founded Ssi Ya Gi (Seed Story), a collective that elevates the narratives of senior immigrants through food, cultivating Korean heritage crops, hosting meals, and publishing zines that extend and record intergenerational diasporic experiences. Active Cultures, an organization dedicated to examining foodways, stages events that intersect food, ecology, and contemporary art. Clockshop, Metabolic Studio, and Friends of the Los Angeles River (FoLAR) focus on public programming that supports environmental education, highlighting riparian habitat and the

health of the L.A. River. Then there's Crenshaw Dairy Mart, which conceptualizes garden operations as abolitionist pods; Living Earth, an arts organization that connects soundscape and landscape; Meztli Projects, an Indigenous arts and culture collaborative; and the Ron Finley Project (RFP), which transforms urban food deserts into vibrant food sanctuaries.

These are but a few examples of the innovative creative forces, spanning contiguous fields of art, environmental science, urban planning, and anti-colonial activism, that point towards a multifaceted, contemporary eco-critical movement where art actively participates in environmental sustainability and social equity at a scale *beyond* the representational. The complex challenges of our time, rooted in a history of settler violence and amplified by the urgency of potentially non-remediable climate change, require innovative, cross-disciplinary collaborations that, in their manifoldness, resist easy ontological classification. In some instances, it may even be difficult to discern a gesture as art, the work having cleanly hopped its representational enclosure altogether: art on the run, wreaking havoc in the real.

Among the many noteworthy projects in L.A. that embody this philosophy, 7th Ave Garden, which bolsters biodiversity and supports native pollinators, and Metabolic Studio's *Bending the River* (2012–present), which employs bioremediation to irrigate a public park, are exemplary case studies through which to scrutinize the processes, limitations, and transformative potential of these interdisciplinary efforts.

2.

7th Ave Garden is modest, about 5,000 square feet, dotted with mounds of fragrant sage, clumps of yarrow, dozens of Sycamore starters, and piles of rubble and rebar—gifts from the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) following its contentious demolition. Reconstituting institutional rubble (ruins) into new, ecologically inflected artwork resonates as a tidy

metaphor for an ongoing reappraisal of art's heritage and future value. But it is the shaggy, habitat-dense pollinator planting, the chaparral shrubbery, and its self-mulching understory that asserts the work's identity as more than merely symbolic. The transformation of the formerly untended lot into a “lush garden of native plants”⁴ indicates a broader paradigm shift, in which collapsing divisions between artists (such as Horvitz) and commercial design offices (such as Terremoto) opens doors for actually-generative ecological interventions that exceed the symbolic transgressions typical of contemporary art. Framing 7th Ave Garden as both a garden and an artwork poses an interesting question: If the intrinsic ecological value of the garden persists independent of its artistic designation, what other potentialities does “art” enable—or preclude?

Test Plot (2019–present), Terremoto's ongoing “guerilla”⁵ experiment in community land care, predates their joint venture with Horvitz, setting their precedent for the communal and ecologically reparative use of public space. What began as a novel exploit in Elysian Park has grown into a program, seeding multiple “test plots”—modestly-sized plots around the city and throughout the state that are weeded and planted primarily with California native plants.⁶ By inviting community volunteers to support the long-term maintenance of these restoration zones, Terremoto has successfully produced an integrated stewardship model that can be replicated and scaled. Like 7th Ave Garden, Test Plot is a crucible. Both projects echo the concept of “usership” proposed by theorist Stephen Wright, who writes on art's potential beyond aesthetic-conceptual function. Extending a postmodern lineage, Wright assigns equal value to the user's role in art, promoting a shared responsibility for ecological stewardship and community engagement.⁷

A major distinction between the two projects, however, is in their contexts. When Horvitz and Terremoto



29



Top: Volta Collective, *Eva and Julian have a conversation* (performance view) (2024). Performance in *David Hammons*, 7th Ave Garden, Los Angeles, March 2, 2024. Organized by JOAN and David Horvitz. Image courtesy of the artists and JOAN. Photo: Olivia Fougeirol.

Bottom: *David Hammons* (installation view) (2024). 7th Ave Garden, Los Angeles, February–March 2024. Organized by JOAN and David Horvitz. Image courtesy of the artists and JOAN. Photo: Olivia Fougeirol.



Tour of Lauren Bon and Metabolic Studio's
Bending the River (2012–present) during the
construction phase in the Los Angeles River, 2023.
© Metabolic Studio, LLC.
Image courtesy of Metabolic Studio.

repurposed the neglected lot into a rejuvenated ecosystem, the synergy of their collaboration secured institutional acknowledgment from cultural heavyweights, including the commercial gallery Vielmetter Los Angeles, nonprofit exhibition space JOAN, and publication *Triple Canopy*.⁸ Such recognition cemented Horvitz's dual identity as an artist and environmental steward while bestowing on Terremoto the attention of an artworld audience. As a bona fide artwork and nexus of collaborative artistic production, 7th Ave Garden is upheld by what Wright terms "an institutionally guaranteed framing device"⁹—the network of museums, galleries, critics, and academic institutions that sanctions certain objects, spaces, or performances as "art."

As an artwork, then, 7th Ave Garden is endowed with a rarefied cultural currency. During Frieze week in March, scores of cultural actors gathered on its mulchy grounds for luncheons and readings. In May, Mexico City-based writer and curator Yasmine Ostendorf-Rodríguez will host "a regenerative community barbecue" in the garden, co-programmed with Artbook at Hauser & Wirth LA and Active Cultures.¹⁰ 7th Ave Garden's status renders it a medium and platform for ecological discourse intended to mobilize community engagement and shape ideological narratives that address our planet's pressing ecological challenges. But the twinning of cultural and ecological values should also prompt a certain scrutiny, given the art world's bent towards commodification and exclusivity. "How can I get a coyote to live here?"¹¹ Horvitz ponders in his project statement. I can't help but wonder whether the coyotes may have been more abundant before the artists rolled in.

At the local level, the double bind of retooling art's symbolic agency to realize ecological reparation occurs at the risk of such projects becoming vehicles of cultural commodification and gentrification, ultimately spurring development that prioritizes profitability rather than community or ecological

(other-than-human) benefits. The trend is evident in L.A. neighborhoods where an influx of galleries, like those that participate in the annual Frieze fair, drives up property value, precipitating a cascade of effects for residents.¹² L.A.'s Indigenous practitioners know all too well that any serious ecological movement, no matter how creatively or rhetorically invigorating, will fail its justice-oriented goal without an integrated anti-colonial ethic that honors reciprocity, interdependence, and the mutual flourishing of all living beings.¹³ Although 7th Ave Garden does not claim to provide a panacea for the deeply entrenched social structures under which we live and make art—or gardens—it does herald a redirection of artistic action away from purely phenomenological experience and instead toward a more functional framework that can approach to the societal and environmental needs of our time.

In essence, 7th Ave Garden is a contemporary manifestation of a long-reaching dialogue between art and environment, one that has evolved significantly over the years. While the garden channels the radical spirit and conceptual provocation of the mid-twentieth century "land art" (or "earthwork") movement, it diverts from its predecessors' paths by foregoing the massive structural interventions in the landscape conceived by artists like Robert Smithson and Michael Heizer, who reshaped vast tracts of earth into monumental artworks. While they may have hinted at the potential for art's engagement with ecological themes, their work was primarily symbolic, frequently spectacular, and reveled in nature's sublimity. It was also willfully oblivious to the violent colonial mechanisms and ecological exploitations reproduced in the formation of the work itself. Examining 7th Ave Garden's historical precedent, we see that the trajectory of art's engagement with land-based practice reflects not only shifting cultural and environmental sensibilities—capitulating to a more nuanced interplay between artistic expression

and ecological consciousness—but tensions within art’s very ontology, its peculiar and particular mode of existence.

3.

Last summer, amid a terrible heatwave, I clambered into the back of a multi-passenger minivan in the parking lot of a repurposed tow yard in Lincoln Heights to tour an art project on the Los Angeles River. It was my first encounter with Metabolic Studio, an interdisciplinary art and research laboratory founded by environmental artist Lauren Bon that aims to explore “critical social and environmental issues through art interventions and innovative projects aimed at reparation.”¹⁴ Over the years, activists and organizers alike have made various attempts to uncage the river from its concrete cladding: Metabolic Studio’s major project, *Bending the River*, is an ambitious attempt at intervention. The studio aims to redirect a low-flow portion of the river into an onsite filtration area before flushing it into the irrigation grid of Los Angeles State Historic Park (LASHP), utilizing the river as a sustainable water source for an urban green space. Headed by Bon, *Bending the River* is simultaneously presented as art and as a broad-reaching civic intervention with significant real-world effect.

Bon’s foray into environmental reparation in L.A. commenced with *Not A Cornfield* (2005–6), an industrious work that reimagined an unused brownfield rail yard in Chinatown as a thriving thirty-two-acre cornfield for a single agricultural cycle. This gesture echoes the visionary work of Hungarian American artist Agnes Denes, who, in the summer of 1982, cultivated a two-acre wheat field on the Battery Park landfill in Manhattan, meticulously planting and harvesting it by hand (*Wheatfield — A Confrontation*). Denes’ wheatfield and, later, Bon’s cornfield, evidence a shift toward art that grapples with anthropogenic disaster. The following year, in his book *Art in the Landscape: A Critical*

Anthology (1983), environmental artist Alan Sonfist asked a question that had become ever more pertinent: “It may be important at the end of the twentieth century to ask ‘In what direction are artists leading our society?’”¹⁵

Bon’s practice heralds a pivotal moment in the evolving continuum of contemporary art—where the demarcations between art, ecological stewardship, and community engagement dissolve, becoming more fluid and permeable. The neon proclamation borrowed from Sherrie Rabinowitz pictured on Metabolic Studio’s homepage, “Artists Need to Create On the Same Scale that Society Has the Capacity to Destroy,” frames a provocative dialectic: It pits the scale of individual artistic agency against the broader scale of societal impact, advocating for a balance of creative power that harnesses the collective’s capacity for change. In doing so, it veers artists away from the spectacle of enormity (no more Levitating Masses!). Wright’s ethos of art with a factor of one envisions art harmonized with the world at a 1:1 scale, rendering it potentially indistinguishable from day-to-day functionality.¹⁶

Within a 1:1 framework, art transcends its traditional guise, integrating with life’s infrastructure and acting as a lever for social and infrastructural transformation—as *Bending the River*’s literal reconfiguration of urban anatomy (through acts as tangible as cutting concrete or rerouting pipelines) vividly exemplifies. This register of activity entails maneuvering within legislative and bureaucratic systems, wrestling space between science, art, and policy, where questions of ethical governance and oversight remain essential. As initiatives like Test-Plot, 7th Ave Garden, and *Bending the River* continue to advocate for a transition from private ownership to collective stewardship, harnessing art to redefine land use, the framing devices through which we come to comprehend such gestures must keep pace with an ethics of accountability. At this critical ecological juncture, the impetus to envision a



The Fifty-One Miles team walking
along a stretch of the Los Angeles River
in Burbank, California, August 2023.
Image courtesy of Friends of the Los Angeles
River (FoLAR) and Nova Community Arts.
Photo: Rio Asch Phoenix.

restructured future in the aftermath of colonial land appropriation must translate into tangible reparation and restitution. Only through such transformative pursuits can the art community play an instrumental role in the larger journey toward equitable land stewardship practices.

Emma Kemp is a writer and researcher working across disciplines. Emma is an Assistant Professor at Otis College of Art & Design with an extensive history in publishing and arts organizing. She is represented by Frances Goldin Literary Agency.

1. Kate Caruso, "Secret Garden: David Horvitz," *Artillery*, May 13, 2021, <https://artillerymag.com/secret-garden-david-horvitz/>.
2. "7th Ave Garden with David Horvitz," Terremoto, accessed April 1, 2024, emphasis original, <https://terremoto.la/project/7th-ave-garden-with-david-horvitz>.
3. Audrey Wachs, "TERREMOTO rejects convention in pursuit of a more just practice," *The Architect's Newspaper*, April 27, 2023, https://www.archpaper.com/2023/04/terremoto-rejects-convention-pursuit-of-a-more-just-practice/#google_vignette.
4. Tina Barouti, "Absurd, Mischievous, and Hoaxy: Horvitz, Cadere, and Artist Estates," *Carla*, August 30, 2023, <https://contemporaryartreview.la/absurd-mischievous-and-hoaxy/>.
5. "Editor's Choice: Test Plot," Landezine, January 24, 2022, <https://landezine.com/test-plot-by-terremoto/>.
6. Test Plot began as a collaborative project with Saturate (<http://www.saturatecalifornia.com/about>) and Citizens Committee to Save Elysian Park (<https://www.facebook.com/groups/ccsep/>).
7. *Toward a Lexicon of Usership*, eds. Stephen Wright and Nick Aikens (The Netherlands: Museum of Arte Útil, 2013), <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>.
8. JOAN, "DAVID HAMMONS," press release, 2024, <https://joanlosangeles.org/david-hammons/>; Vielmetter Los Angeles, "A Compost Performance with Cassandra Marketos, David Horvitz, and Terremoto," press release, 2022, <https://vielmetter.com/events/a-compost-performance-with-cassandra-marketos-david-horvitz-and-terremoto/>.
9. Stephen Wright, "'Use the country itself, as its own map': operating on the 1:1 scale," *n.e.w.s.*, October 23, 2012, <https://northeastwestsouth.net/use-country-itself-its-own-map-operating-11-scale/>.
10. "Let's Become Fungal in The Garden," Active Cultures, accessed April 16, 2024, <https://active-cultures.org/project/lets-become-fungal-at-the-garden/>.
11. "7th Ave Garden with David Horvitz," Terremoto.
12. Matt Stromberg, "Art Galleries Are Not Reviving a 'Desolate' LA Neighborhood," *Hyperallergic*, July 25, 2023, <https://hyperallergic.com/834526/art-galleries-are-not-reviving-a-desolate-la-neighborhood/>.
13. "Guides / Guías," Meztli Projects, accessed April 29, 2024, <https://www.meztliprojects.org/guides>.
14. Metabolic Studio, accessed April 2, 2024, <https://www.metabolicstudio.org/about>.
15. Alan Sonfist, "Introduction," *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, ed. Alan Sonfist (New York: E.P. Dutton, 1983), xii.
16. Stephen Wright, "After Third Text," *n.e.w.s.*, December 14, 2012, <https://northeastwestsouth.net/after-third-text/>.



Photo: Monica Orozco.

Interview with Paulina Lara

Carving one's own space in the art world can be daunting. For Paulina Lara, it was a necessity. The curator and producer-turned-gallery director founded LaPau Gallery in 2021 to develop and express her curatorial voice. She had previously organized exhibitions and programming independently with ONE Archives at the USC Libraries, OXY ARTS, and other venues, though she never held a formal curatorial role at an institution.

In a relatively short amount of time—just three years—Lara has established her Koreatown gallery as a vibrant community space and platform that spotlights some of the city's most cutting-edge talent. She has presented ten exhibitions of artists from Los Angeles and abroad, and also organized music programming and pop-up events at the gallery and elsewhere in collaboration with Nike, Jarritos, and the music collective Mas Exitos.

Lara's interests are as dynamic and varied as the artists she has shown. Her debut exhibition, Gabriela Ruiz's *Grounding, Prevent from Flying* (2021), addressed the idea of grounding oneself amidst an existential crisis. Ruiz's immersive blue installation invited viewers into her mind, simulating emotional regulation through color-saturated paintings, a sandbox that covered the gallery's entire floor, and an original soundscape. Lara's most recent project with Guatemala-based brothers Ángel and Fernando Poyón encapsulates her interests in global cultural exchange and the role of art in preserving ancestral and collective memory. As Tina Barouti wrote, Fernando Poyón's maize

sculpture, carved from yellow pencils, honors Mayan Kaqchikel ancestral knowledge and agricultural practices—the pencils transform the corn stalk into an “instrument of remembrance” and reflect the artists' efforts to record, preserve, and promote Kaqchikel rituals and beliefs.¹

History and memory serve as throughlines across several other exhibitions, including Jazzy Romero's *Servicios Express* (2022), which featured a forty-seven-minute film structured around an intimate oral history that highlighted how Romero's mother's migration story intersected with histories of labor and food service industries across Mexico and the United States. Similarly, Lara's project with Jorge G. Balleza of the group Sabotaje Media (2022), revealed the historical moment when Colombian cumbia music hit Monterrey, Mexico in the 1980s and '90s through the display of rare photographs, footage, and ephemera belonging to cumbia aficionado Toño Estrada. This project is notable in that it engaged Lara's deep interest in Latin American music histories, offering an excellent example of how her gallery's program has bridged the visual art and music worlds.

Over a series of phone calls, Lara and I spoke about her curatorial practice, discussing the importance of art, archives, music, and human connection in her work. Our conversation began by reflecting on how we first met in 2014 at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) as part of the inaugural group of fellows in the Mellon Summer Academy. We stayed connected after the program, frequently checking in as we progressed through our undergraduate education, and eventually, we teamed up to curate our first exhibition together, *Liberate the Bar! Queer Nightlife, Activism, and Spacemaking*, with ONE Archives in 2019.

Joseph Daniel Valencia: What did you study in school?

Paulina Lara: I went to a community college in Oakland called Laney College. I was deeply interested in sociology, political science, and philosophy. It was very transformative because a lot of the professors were from different places. A lot of the students were international students. I was exposed to a lot of different cultures at once. I really didn't consider art history. I took one art history class, but I didn't take many art history classes until I transferred [schools].

Right before I transferred, I met my dear friend, San Cha. She was the only person I'd ever known who worked at a museum, at the Yerba Buena Center for the Arts (YBCA), at the box office. I ended up getting a job there, and I just made the decision—I was like, “this is what I always wanted to do.” I've always been into art. It just made sense to me, working at a museum. I just love the environment. I love everything about it.

JDV: How did working at YBCA shape your trajectory?

PL: I transferred as an art history major. I went to University of California, San Diego (UCSD). I did Art History, Theory, and Criticism and Ethnic Studies. I remember the first art history class that I took, and being like, “what did I get myself into?” because it was a whole different language! But I learned quickly, and the rest was really history. I did a lot of Latin American art history classes, specifically thinking about these different movements within Mexico, Brazil, and Peru. I felt like, in ways, I had to supplement things I didn't get in art history with ethnic studies. I took a lot of Native American art history classes as well as theory classes—decolonial theory. Being interested, looking at things from a perspective that's so broad, with different viewpoints, has shaped where I'm at now, specifically the work that I'm doing right now with my [gallery] program and my curatorial framework.

JDV: Let's talk about your first exhibition, which we worked on together, *Liberate the Bar!* The project explored queer nightlife's role in both activism and community building.

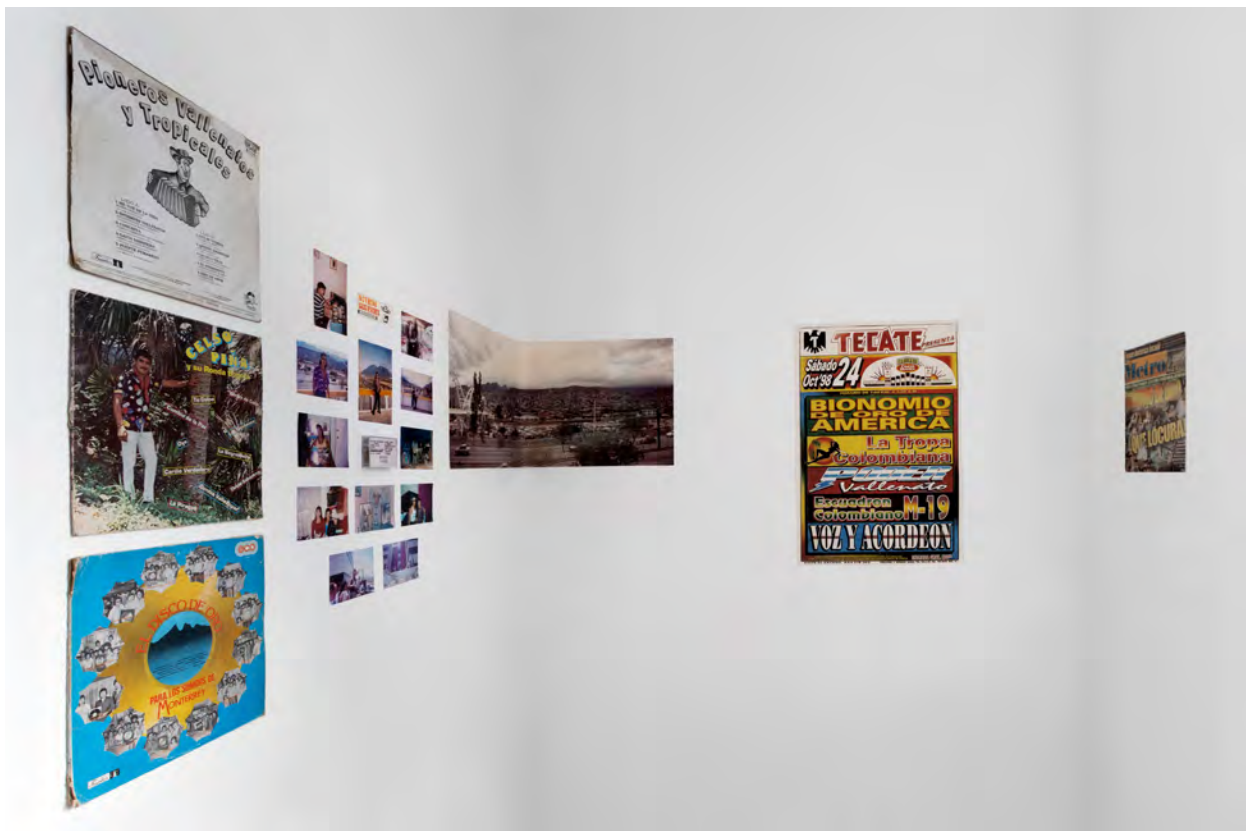
PL: *Liberate the Bar!* was a very important show. It was honestly the start of thinking about what my program is as a person that's invested in art, and artists, and archives, and history. I think that show really put [together] the framework for what I was gonna do in the future.

JDV: What did you enjoy about the show?

PL: I enjoyed telling the stories of people who lived that experience. The exhibition came because it was the fiftieth anniversary of Stonewall, and you asked me if I wanted to co-curate this exhibition. We both agreed that we wanted to include L.A. history as well as honor Stonewall and its legacy. It was about nightlife, and I've always connected with nightlife—it was a place that I could be myself, and all my closest friends, we met in queer nightlife. [In the exhibition,] I was able to talk about this legacy of spaces that would discriminate against people who were Black and Brown. And from that, these new venues and spaces started to exist. I organized the archives, and the ephemera was from lived experience. A lot of people shared their stories with me. I was very happy and grateful that you gave me the opportunity to co-curate, because we always said that we would one day. [Laughs.]

JDV: What are some of the factors that led you to create LaPau Gallery?

PL: I wanted to continue to keep curating and be in conversation with artists. And I just wasn't seeing the opportunities. I wanted to see the work that I wanted to see in the world, and I felt like I had to create a space for that. I couldn't wait around for those opportunities to come. I just had to create them for myself, or I would be waiting forever.



39



Top: Sabotaje Media, *Pioneros Vallenatos y Tropicales*;
The Story of Toño Estrada (installation view) (2022).
 Image courtesy of the artist and LaPau Gallery.
 Photo: Monica Orozco.

Bottom: *Liberate the Bar! Queer Nightlife, Activism, and Spacemaking* (installation view) (2019). Image courtesy of the artists and ONE Gallery, West Hollywood.
 Photo: Monica Orozco.



Gary Garay, *Rotaciones* (installation view) (2022).
Image courtesy of the artist and LaPau Gallery.
Photo: Monica Orozco.

JDV: Tell me about your program at LaPau Gallery. How does it reflect your interests and experiences?

PL: My program is thinking about my experience being born here in the U.S., my parents being born in Latin America. I constantly think about my exchanges between these countries—my home and my parent's home countries—but also through a lens of music, film, and art, actively remembering and constantly preserving. I do it by thinking about materials that are common or familiar to the artist—I think about how we relate to something that's familiar.

JDV: I have noticed that many of your shows have a multidisciplinary focus. They include art, archives, music, and more. Can you talk about where that comes from?

PL: I come from a family of musicians on both sides. My grandpa plays the marimba—I actually had a marimba band play for this last show [featuring the work of the Poyón brothers]—but also, my uncle played in a couple of bands. So I come from deep roots of music. I will always include that, as well as film. That's how I see the world, in all those different mediums. And the more I think about archives and the way I'm reimagining them—I'm working on several projects this year really thinking about the archive—I feel like it's important for me and my family because my family moved from their countries to the U.S., and in that, you lose a lot of material, you lose a lot of things. The photos, archives, and videos are really important.

JDV: How does music shape your curatorial practice?

PL: I didn't realize until later that I've actually programmed music for every show that I've had, or incorporated original sound. It's so natural to me. And I feel like that's what throws people off. Usually, if you're into something, you're in one scene, you just focus on that. I focus on a lot of things—different

types of music, and different types of people, at the same time. I can exist in all those realms and spaces. We don't have to confine ourselves to certain molds, stereotypes, or tropes. I'm all about breaking those, because they don't really exist to me.

JDV: I have seen how dedicated you are to the artists you work with. For example, Gary "Ganas" Garay is someone you have known for a long time. You have supported him from his days in graduate school, exhibited his work at LaPau, and more recently helped stage his work for *Made in L.A. 2023*. Tell me about how you met, and how you have collaborated.

PL: Gary and I met at UCSD. He was a grad student on his way out of the MFA program, but we connected over music. I told him that I liked this one DJ [who] at the time was super underground. Once I said that, we just knew that we would stay in touch, that we were homies. We just rocked with each other in that way. Gary had collaborated with [some of] my good friends from the Bay Area, and it just grew from that. We've all been in conversation and supported each other and have created this little network of music nerds [laughs]. It's been a beautiful thing to unfold. Gary has a label called Discos Rolas, and he art directs it with Alexandra Lippman. We are all involved in music, concerts, and producing.

JDV: What have been the main themes of your projects at LaPau, such as with your first show by Gabriela Ruiz?

PL: That [show] was the future, past, and present all at the same time. You're looking at yourself in the future, and then you're looking at your past with the sound. The sandbox was about thinking about memory and childhood. It's in this liminal space. And then Jorge [G. Balleza] was working in archives, starting with archival material about these histories of working-class people—our histories. I pushed to have

everything digitized so that it could be shown, [preserving] the story of how that [cumbia] music scene in Monterrey became what it is now.

JDV: I like how you are describing these projects in terms of thinking about interrelated ideas over a longer period of time.

PL: Yeah, because it's all of the themes in the shows. [The themes of LaPau shows] still connect to our past, but also contemplate and acknowledge our position of being born here, and still try to honor histories that we forgot. I hold space for people too. I'm proud of that. I'm proud of all those things because it goes back to the core of why I opened the gallery. It was to have a space to exist, but also to have a space to relate to the art in different ways. I feel like people like my space because they're able to do that. There's no right or wrong way to engage with art.

42

JDV: It is amazing to think that you have nearly single-handedly organized ten exhibitions in the past three years. That's almost one show for every season of the year. How did you do it?

PL: I'm very fortunate to have a lot of people who believe in the gallery but also supported me along the way. Those ten shows have been incredible, but also very difficult. And I'm not shy to say that. It's the reality, and it's the truth.

JDV: You have shared with me privately that this conversation comes at a significant time for you and LaPau Gallery. You have organized so many meaningful projects and refined your voice, but you are also at a point of reflection. What is on your mind?

PL: Well, when I think about it, when you and I curated [*Liberate the Bar!*], that was a moment for me when things changed because I didn't believe that I could be a curator. I didn't see it within me even though others had seen it.

And I think at that moment, I had lost loved ones, and I just was like, "life is too short to just be scared." It propelled me to do all those shows, to not really have fear and just keep going. But, realistically, the amount of work that goes into the shows is not sustainable for anybody, not just me, you know? For everybody in the art world. I am taking a moment to think about that and also ground myself in what is really important to me or what fills my soul. What's my spirit tapped into, with my ancestors, what is that guiding me to? It's guiding me to music, and it's an incredible realization and path that I'm on. So I'm excited.

Joseph Daniel Valencia is a curator and writer working across Los Angeles and Orange County, California. His writing often addresses the importance of artist networks, alternative spaces, and issues of historical erasure and collective memory in contemporary art. In addition to *Carla*, he has contributed to *Aperture*, *KCET Artbound*, *OC Register*, and the U.S. Latinx Art Forum, as well as numerous exhibition catalogs. He is Curator at the Vincent Price Art Museum at East Los Angeles College.

Paulina Lara is an independent curator, event producer, and art and music consultant born and based in Los Angeles. LaPau Gallery, which she opened in 2021, has been featured in *Artforum*, *ArtNews*, *Aperture*, *Los Angeles Times*, and *Latina Magazine*. She is the co-curator of *We Live! Memories of Resistance* (Oxy Arts, 2021); *Liberate the Bar! Queer Nightlife, Activism, and Spacemaking* (ONE Archives at USC Libraries, 2019); and is serving on the curatorial team of *Make Amerika Red Again*, the first complete survey of James Luna (MOCA Tucson, forthcoming 2026). She holds a BA in Art History Theory, Criticism and Ethnic Studies from UC San Diego.

1. Tina Barouti, "Sik'inik chukojol cholaj, chukojol nim taq jay/ Gritos, voces entre surcos, entre edificios at LaPau Gallery," *Carla*, October 25, 2023, <https://contemporaryartreview.la/sikinik-chukojol-cholaj-chukojol-nim-taq-jay-gritos-voces-entre-surcos-entre-edificios-at-lapau-gallery/>.



43



Opening reception of exhibition celebrating
the 50th anniversary of the Nike Cortez,
LaPau Gallery, Los Angeles, 2022.
Photos: Monica Orozco.



Soo Kim's West Adams studio of a decade doesn't have WiFi or hot water, and since the pandemic, she has preferred to work alone on her labor-intensive cut photographic works. But her practice isn't ascetic, and her approach is less precious or meticulous than the finished works suggest. The strands remaining after the swipe of Kim's X-acto blade form intricate, topographic lattices—the absences in the photographic images as important as what remains.

Works in Progress

Soo Kim

Photos by Leah Rom



**“I don’t keep track of how long it takes
to make a work. I’m not concerned
with the time or labor involved in making it.
I know it takes a long time, and I enjoy it.”**





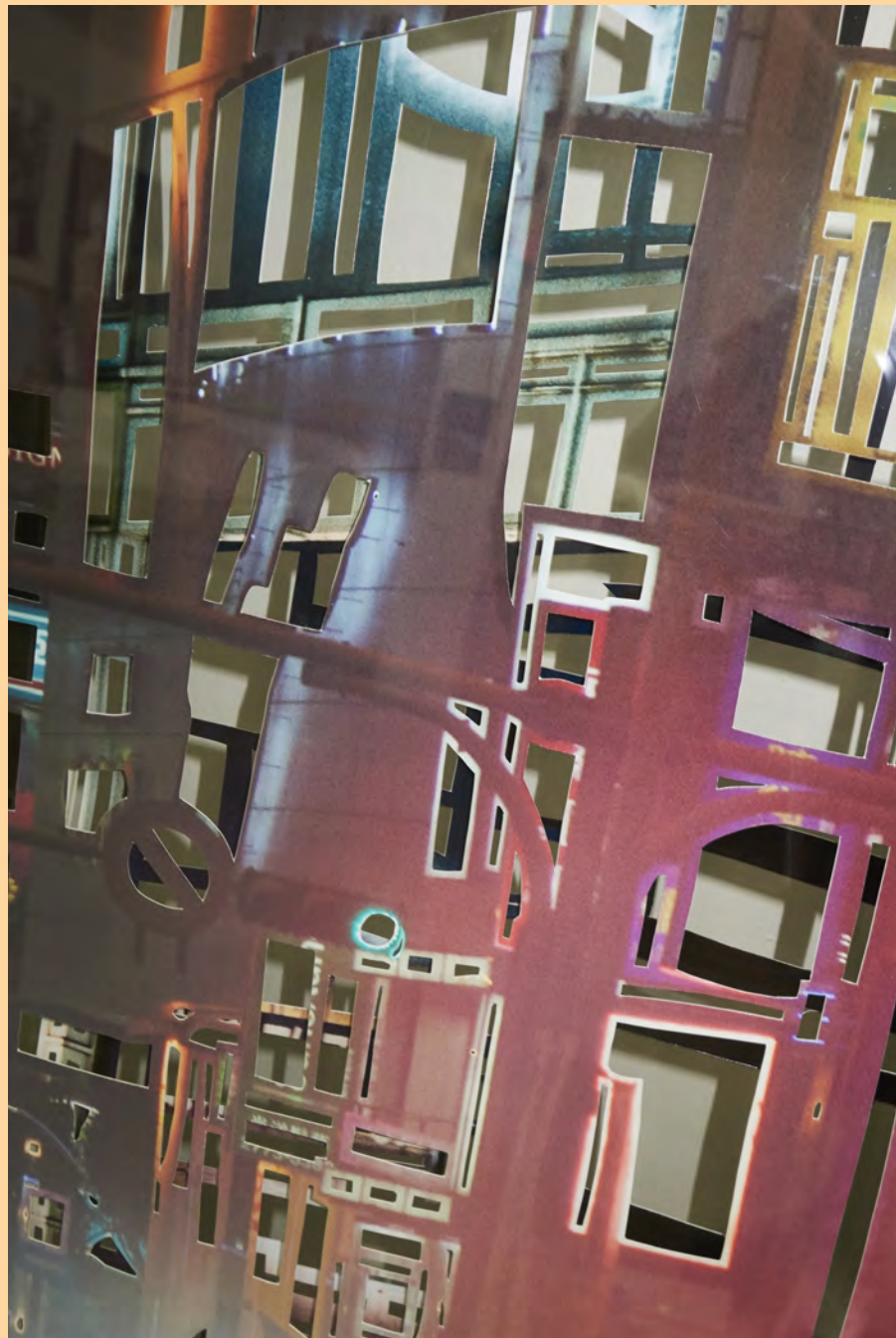


**“Usually, if I make a mistake in cutting,
I throw it away and start again.
Sometimes, a mistake leads me somewhere
else. Having a plan and following it isn’t
that interesting to me.”**





**“I had to overcome
the preciousness
of the perfect
print in order
to find comfort
in cutting into
the photograph.
Cautiousness
or timidity
wouldn’t work
in the kind
of photographs
I wanted to make.”**



Teddy Sandoval and the Butch Gardens School of Art at the Vincent Price Art Museum

October 21, 2023–
March 2, 2024

From its title, *Teddy Sandoval and the Butch Gardens School of Art*, which recently closed at the Vincent Price Art Museum (VPAM), sounds like the retrospective of a collective, centered around one prominent member. But the “Butch Gardens School of Art” was a fictional entity created by Teddy Sandoval, the school’s sole member. The school’s name, derived from a ’70s gay bar in Silver Lake, is rooted in irony and satire, like much of Sandoval’s work. Butch? Sandoval’s art was unapologetically queer in the way that it played with tropes of masculinity. Gardens? He rarely featured a bucolic setting. Instead, he used graffiti, cityscapes, and decorative designs as backdrops for his “butch” gay figures. The show featured 25 years of ceramics, prints, drawings, paintings, mail art, and Xeroxes, and evident in all these works is Sandoval’s consistent challenge to the symbols of late twentieth-century masculinity he found in the post-liberation gay scene and Chicanx culture.

The curators of the VPAM exhibition, Dr. C. Ondine Chavoya and David Evans Frantz, combined Sandoval’s mixed-media works with art by others who *could* have been members of the Butch

Gardens School. The choice to show Sandoval’s work alongside other artists—contemporaries, friends, and those he never knew (artist Moises Salazar Tlatenchi was born in 1996, the year after Sandoval’s death)—shows both his influence and a common style. The most frequent motif in Sandoval’s queer portraiture is a face defined solely by hair. Sandoval isn’t alone in depicting anonymous queer figures, as work by other artists in the exhibition attests. Colombian artist Ever Astudillo’s two large pencil-on-paper drawings show near-naked men with sculpted abs and blurry heads dancing tightly together (*Untitled*, c. 1980s), and three men spaced out on the same street cruising one another (*Sábado*, 1988). Nothing is more anonymous than cruising, and Astudillo’s angles, shadow, and distance hide these men’s faces. Ginger Brooks Takahashi reinterpreted an unattributed 1970s drawing of men sitting nakedly at Julius, a historic gay bar in Manhattan, by placing stickers—an intersex/unisex symbol, “An ENBY was here,” and “A lesbian was here”—over the already faceless heads of several naked gay male subjects (*Julius Bootleg [We are here; still seeking Lowry]*, 1978/2007/2023). Joey Terrill’s silkscreen, *Brothers* (1975), shows two identical men in sunglasses, handlebar ’staches, jeans, and tees. Pages from Terrill’s zine *Homeboy Beautiful* (1978–79)—a satirical lifestyle magazine for “Homo-Homeboys” that features sexual drawings, collages,

and an advice column with questions answered by “Lil Loca”—include mail art contributed by Sandoval, showing these friends’ shared style and tongue-in-cheek playfulness that needled the machismo prevalent in their community.

The mustaches on the anonymous men in Sandoval and Terrill’s work define them as “Castro clones,” a term coined in the 1970s to label the uniform ersatz-butch aesthetic that queered dress associated with working-class masculinity. Clones wore flannels, too-tight Levis and leather boots, and they all had facial hair. Sandoval recognized and lampooned this butch drag in more abstract works like *Chili Chaps* (1978), a pair of cardboard fringed chaps decorated with dried beans and clay chilis, playing on the image of the Mexican vaquero and the queer culture of leather bars. Sandoval’s more direct depictions of hustlers, cowboys, daddies, and homeboys are almost all faceless and only recognizable through fetishized clothes. The lithograph *Chili Colorado* (c. late 1970s) depicts a faceless man naked except for white, chili-printed briefs. His cocked hip says come-hither—no bedroom eyes needed. Meanwhile, in *Untitled (Cowboy)* (c. late 1970s–80s), a cowboy in a 10-gallon hat with a bushy mustache and an open shirt puffs out his chest as if to push away anyone who might approach him. These figural works, like many others by Sandoval, feature graphic patterns in the background: *Chili Colorado* is printed on black with white pinstripes, while



Teddy Sandoval, *Chili Colorado* (c. late 1970s).
Lithograph with collage, 13 × 10 inches.
Image courtesy of Paul Polubinskas,
Teddy Sandoval Estate.
Photo: Ian Byers-Gamber.



Lex Brown, *Communication* (video stills) (2021).
Video, 29 minutes and 8 seconds. Images courtesy
of the artist and Bel Ami, Los Angeles.

Cowboy is framed by a golden geometric art deco motif, juxtaposing the rural vaquero with a design associated with urban edifices.

Gender identity was Sandoval's constant preoccupation. He balanced his hyper-butch clones with his own feminine drag. In the photo series *La Historia de Frida Kahlo* (1978), Sandoval dresses as Kahlo, while Gronk, a founding member of the collective Asco and regular at the Butch Gardens bar,¹ plays Diego Rivera. Sandoval's drag persona, Rosa de la Montaña (the name a nod to Marcel Duchamp's drag alter ego, Rrose Sélavy),² is depicted in the exhibition through several color photocopies, postcards, and a black-and-white print called *Rosa* (1976). In this print, Rosa is faceless except for a small line that could be a thin mustache or a full lip. She poses with her shoulder forward and head flirtingly tipped back, parted curls flowing. The background features what look like dried chilis from a distance, but upon a closer look, they are more clearly labia. Another drawing by Sandoval—rare for its large size—shows a bald femme figure surrounded by halved peaches that also resemble anuses (*Untitled*, 1976). As with the gender of his figures, Sandoval seems to imply that it does not matter which it is—why not both?

Sandoval's humor served as a necessary balm to the self-serious butchness of the 1970s gay scene. And while there is an ever-evolving understanding of gender in our queer community, art like Sandoval's, which satirized the inherent patriarchal

fetishes and the obsession with masculinity, is still important in 2024. I went to the closing of the show at VPAM on a Saturday afternoon, and, later that night, I went to the Eagle. I saw someone in a T-shirt with a graphic of a near-naked man in leather chaps and a face defined solely by a mustache, and I asked him if it was a Teddy Sandoval image. The shirt was a gift, he said, so he didn't know, but the image, whether Sandoval's or not, was of the ether of the Butch Gardens School of Art: a great sexy parody of an aesthetic we can recognize, even fetishize, while also recognizing and laughing at the artifice.

1. "Butch Gardens," *Queer Maps*, accessed March 29, 2024, <https://www.queermaps.org/place/butch-gardens>.

2. Carolina Miranda, "Two exhibitions — at VPAM and the Cheech — put Chicana bodies front and center," *Los Angeles Times*, January 2, 2024, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2024-01-02/two-exhibitions-at-vpam-and-the-cheech-put-the-chicana-body-front-and-center>.

Lex Brown at Bel Ami

**December 16, 2023–
February 10, 2024**

In Henri Bergson's 1900 book *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, the philosopher describes the humor of the body's failures—its slips, falls, tumbles—as a phenomenon of the industrial era. As human labor was delegated to efficient machines, the body's follies became ever more comic.¹ Linguistic and narrative clumsiness match that of the body in Lex Brown's absurdist

video *Communication* (2021), recently on view at Bel Ami, as the artist imagines a world much like our own, where the physical plane is rendered increasingly immaterial. In the video, dystopic communications company Omnesia offers insurance policies against cancellation, trademarks new terms for "talking about not talking," and induces collective paramnesia about urban displacements. Such concern with language and narrative manifests at the formal level, too, as Brown—the sole actor in her video—modulates her speech to reflect the fast pace of our hypermediated world and opts for self-consciously deskilled art direction and editing. If slapstick imagines our embodied experience as broken or failing, Brown updates the genre to capture the brokenness of how we think, speak, and feel. She clowns, and thus resists, the machinations of big data, corporate PR, and real estate profiteering, all key features of our age.

Brown trained as a clown in various workshops from 2014 to 2019 and drew on those experiences to imbue a buffoonish comedy in all her performances for *Communication*. The video begins with a black screen and some old-fashioned humor, as we hear audience members gracelessly struggling to traverse a planetarium, crashing into each other in a dark room. Then a professor appears onscreen to introduce a presentation about urban dwellers, addressing the viewer. The rest of the video comprises the professor's story, following

Aspen Van Der Baas and Jordie, who work for Omnesia. Split screens and shot/reverse shots are employed heavily throughout the video, as Brown creates a cinematic space that feels almost entirely untethered from the physical plane. With the help of Silvie—an AI reminiscent of a juiced-up Siri who is only heard, never seen—Aspen and Jordie conspire to build a housing development in a town called New Greater Framingham for viewing purposes only, not for living in. Their strategy relies on messaging: By manufacturing plot holes in the thoughts of the town's current inhabitants via powerful algorithmic forces, they will be able to displace them without upset, therefore making space for their speculative development.

In early twentieth-century slapstick, pianos slide down staircases and bandits jump out of moving trains. But Brown suggests that in a world increasingly structured by digital, artificial, and disembodied experience, the contours of this comedic mode have shifted to encompass how we shape and relate information. Rather than originating in anxiety about the means of production, Brown's slapstick registers anxiety about the means of communication. A plot hole, in *Communication*, induces fissures in people's ability to make sense of the world and understand local changes as contingent on larger economic and political forces. Plot holes are not mistakes or "gotcha" moments of authorial failure but rather deliberate strategies to manipulate citizens—"blanket loving, prime time streaming,

emotionally...hmm...animals," as the professor introducing the story put it—into complacency and compliance.

Much of the video's humor issues from Brown's flickering paroxysms of word soup, a linguistic transference of slapstick and clowning's physical comedy. Early in the video, Aspen paces around a theatrical set, talking over the phone: "Didn't you hear? Something about an 'aggravation,' or 'acquisition,' or 'attrition'? I don't know. Something with an 'a,' it was just scrolling so fast. It's this word, it's just all I can hear." She jolts from word to word like a stuttering car engine, stopping, starting, and repeating phrases nonsensically. Her speech reflects the speed and conceptual disjuncture that characterize the feed, now the primary mechanism through which we digest the world around us. At the same time, these frenetic argots undercut the goal of complete manipulation expressed by the developers-cum-communications specialists seeking to displace residents of New Greater Framingham. The expressive body of clowning and the disobedient body of slapstick made light of physical precarity in a newly mechanized world, while here, we laugh at the ridiculous failures of a narrative mode that also threatens to overwhelm us. Our laughter becomes a form of critical distance.

Likewise, Brown's stylistic grammar, characterized by sloppiness, elevates the viewer to heightened criticality. *Communication* engages in a comic form of self-reference, with its slipshod costuming and sets, awkward

frames, and deliberately clumsy editing style. When Aspen and Jordie video chat with B. Marbles, a Hollywood director called upon to construct the requisite plot holes, his face glitches as the camera surrealistically cuts to bizarre close-ups. Rather than presenting viewers with the sleek ease of telecommunication methods already available to us, Brown humorously doubles down on aesthetic estrangement via glitch.

While Bergson's slapstick emerged in the wake of the Industrial Revolution, Brown works in the extended afterlife of the information age. As AI encroaches on our everyday experience, and as dizzying gluts of disinformation become increasingly challenging to disentangle, our capacity to formulate, communicate, and critically engage with ideas hangs in the balance. Justice is reached in *Communication*'s narrative, as a character named Marie foils Omnesia's plan and rescues her fellow citizens of New Greater Framingham by appealing to Jordie's empathy and righteousness over profit-driven self-interest. The real thwarting of what Omnesia represents, however, lies in Brown's comedic mode. Like the comic innovators of the twentieth century, who were attempting to make sense of a changing world and their place within it, Brown sheds light on the machinations of our era and sensitizes viewers to the failures of algorithms, feeds, and corporate doublespeak. By making light of dialogic and narrative ruptures, she uses humor not only as a tool for letting off

steam but also for resisting the threat of mass misinformation.

1. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London: Macmillan, 1900; Eastford, CT: Martino Fine Books, 2014).

Hugh Hayden at Lisson Gallery

November 18, 2023–
January 13, 2024

Lisson Gallery’s Los Angeles building was previously home to a gay sex club called The Zone, a history Hugh Hayden employed in both the form and content of his exhibition *Hughman*. Hayden, a trained architect who primarily works in sculpture, often constructs strange, somewhat menacing environments that prompt interrogation of the perils of American life. For *Hughman*, his first solo exhibition in Los Angeles, the artist transformed the gallery into a public bathroom, a gesture that reinvigorated the space with the spirit of its former life and turned the gallery into something of a cruising ground, complete with custom urinals. (According to Hayden, he revived the old plumbing of The Zone to install them.) By signaling the building’s recent past, the exhibition made it difficult to ignore the ongoing development of the surrounding neighborhood, which unavoidably wraps Lisson into the larger history of gentrification in L.A. By deploying symbols of masculinity, sexuality, and violence, Hayden also emphasized that even our most ostensibly intimate moments are subject to surveillance and exist

under the influence of the political and state powers that shape our urban life and public spaces.

The first thing you saw when entering *Hughman* was a bathroom sink and mirror, your reflection implicating you in this body of work. Each wall of the gallery was occupied by uniform rows of metal bathroom stalls. Only by opening their doors were you able to view the artworks, mainly sculptures that incorporated both natural and synthetic materials like tree branches and nylon brush bristles. The gallery worker, assuming the role of a restroom attendant, told you the urinals behind some doors were fully functional. Whether or not you used them, as some visitors allegedly did, you had to take an active role to navigate the exhibition. The stalls meant that each work could only be encountered in isolation, and stepping inside brought on feelings of claustrophobia and self-consciousness. Peeking into and entering each stall, you felt both like you were intruding and as if someone might intrude on you. This mix of uncertainty and intimate discovery approached a sanitized version of the cruising experience you might have experienced at The Zone.

The Zone was a clothing-optional two-story maze of stalls and private booths that welcomed men on Sycamore Avenue for almost 30 years before closing in 2020 during the Covid-19 pandemic. Like other queer spaces in L.A. and elsewhere, it was targeted by local police from day one. “I opened The Zone on July 19, 1991,”

wrote Peter Deep, the club’s original owner. “LAPD came to the opening and threw me in jail overnight. No charges filed, it’s just I had the audacity to open a gay club in LA.”¹ In *Hughman*, this history of police surveillance and entrapment felt palpable. *First Date* (all works 2023), a sculpture with uneven, handmade-looking dual urinals that faced one another, seemed to encourage an erotic encounter, even if at risk of being caught. In another stall, *Freedom*, a framed collage of an American flag made of red, white, and blue Propecia, Zyrtec, and Descovy pills hung above *Brainwash*, a school desk blanketed in toilet brush bristles. While *First Date* suggested that potential risk is all part of the fun, the next installation—conjuring the American school environment, the focus of recent debates around “bathroom bills” targeting trans and gender-nonconforming students—spoke to how the state’s administrative control of bodies can make even a trip to the restroom uncomfortable, if not downright dangerous, for queer people. Meanwhile, the flag in *Freedom* invited two competing reads, indicating the new liberties afforded to gay hookup culture with the inclusion of HIV-fighting Descovy while simultaneously reducing an entire national mythos to a handful of branded pills developed by profit-driven conglomerates.

A number of Hayden’s other sculptures more blatantly grappled with power in relation to masculinity and sexuality. Attached to a wall of one stall, *Stick ’Em Up* comprised a white silicone cast of a male





Hugh Hayden, *Hughman* (installation view)
(2023–24). Lisson Gallery, Los Angeles, 2023–24.
© Hugh Hayden. Image courtesy of
the artist and Lisson Gallery.

torso covered in human hair with a cast pistol emerging from its crotch. *Peacemaker*, a nude midsection painted white, sported a strap-on revolver. *Pathology*, meanwhile, was a cutaway anatomical model of the male human reproductive system, the kind you might find in a classroom, except this one had blue police trousers covering the leg, with handcuffs and a gun dangling from the waist. It demonstrated both dominance and fragility, exposing a representative of state power and masculine bravado to the scrutiny he might typically inflict on others. Conflating firearms and phalluses with an almost cartoonish vulgarity, these looming specters of law enforcement combined humor and erotic charge in a way that complicated but did not diminish the aura of menace. Rather, *Hughman* seemed to suggest that danger is an unavoidable part of American codes of masculinity, wrapped up as they are in both homoerotic intimacy and violence.

According to Hayden, the starting point for *Hughman* was *The Audition*, a director's chair with a tangle of threatening wooden phalluses protruding from it.² The work gestures toward the uneven power dynamics embedded within a dominant L.A. industry, which reflect inequity in the city at large, including in the rapidly developing Hollywood neighborhood where Lisson is located. Here, as sites like The Zone continue to disappear from an area recently dubbed "L.A.'s coolest new hangout"³ for its luxury shops and

galleries, developers have eagerly rebranded it the "Sycamore District," as if to sever it from its identity as part of a dense, diverse urban ecosystem. Hayden resists this rebranding by reviving the obscured eroticism and anxiety of the site, tapping into a history shared by countless other queer spaces at risk of being wiped out. In *Hughman*, the story of The Zone played out as a reminder that our most private moments may never actually be fully ours—that even stepping into a bathroom stall isn't enough to shield us from the gentrifying, policing, and bio-politicking forces that infringe on our spaces and bodies.

1. Paulo Morillo, "Lisson Gallery to Open at Former Gay Men's Club THE ZONE LA," *WEHO TIMES*, March 22, 2022, <https://wehotimes.com/lisson-gallery-to-open-at-former-gay-mens-club-the-zone-la>.

2. Lisson Gallery, "Watch Now: Hugh Hayden in conversation with Kelly Baum in Los Angeles," December 8, 2023, <https://www.lissongallery.com/news/watch-now-hugh-hayden-in-conversation-with-kelly-baum-in-los-angeles>, 8:00.

3. Max Berlinger, "12 reasons why Sycamore Avenue is L.A.'s coolest new hangout," *Los Angeles Times*, February 14, 2023, <https://www.latimes.com/lifestyle/list/sycamore-avenue-la-coolest-new-neighborhood>.

Diana Yesenia Alvarado at Jeffrey Deitch November 18, 2023– January 27, 2024

There's a photograph on Diana Yesenia Alvarado's Instagram that shows her standing on a stool to reach inside a large, cream-colored ceramic vessel.¹ It looks like she's mid-dive—her upper body could be easily engulfed by the unfinished

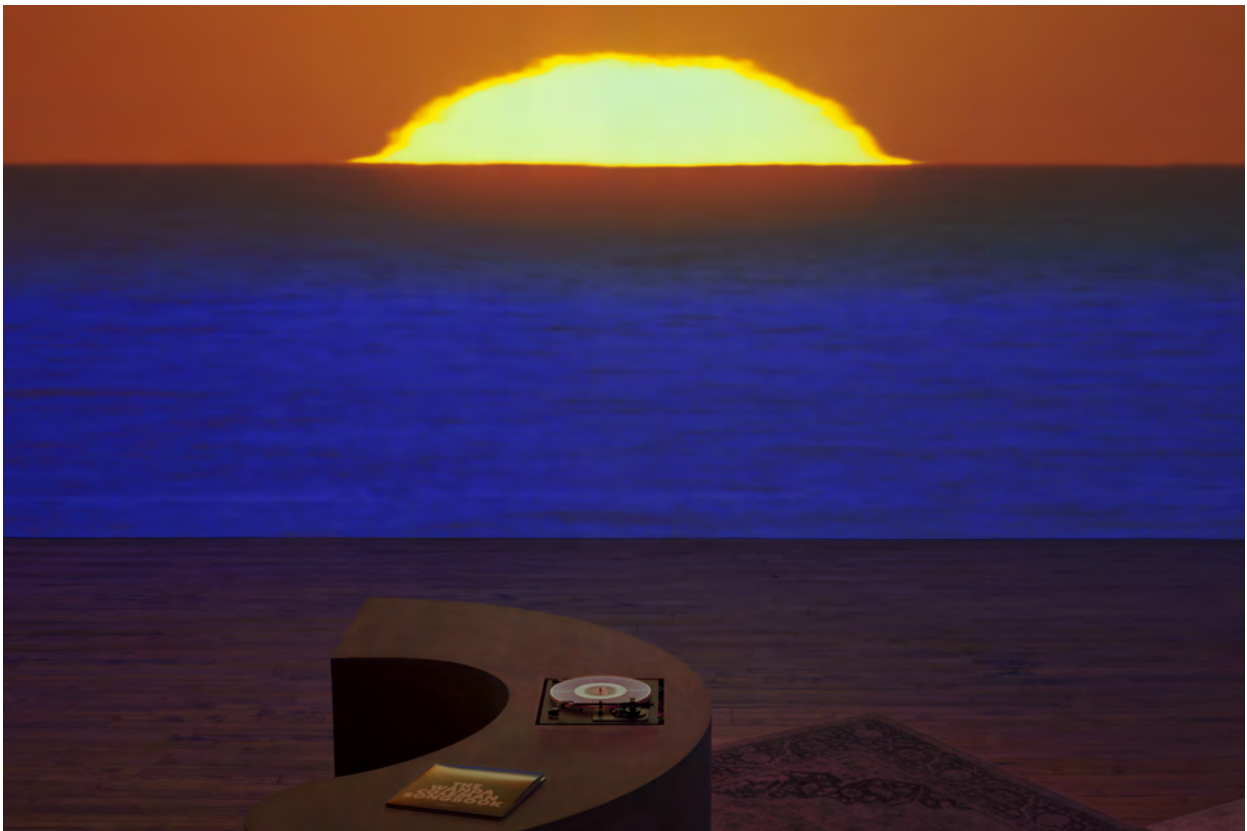
ceramic, it's that large. This significant sense of scale came through in Alvarado's exhibition *EARTH WISH*, drawing viewers into the universes of the artist's sculptures, which alternately resemble ancient artifacts dug up from the earth, weathered trinkets, and objects from outer space. Alvarado's work evoked a palpable tension between our nostalgic connections to our planet and the possibilities of other worlds.

Much of Alvarado's inspiration comes from her childhood in South and East Los Angeles, during which she absorbed cartoons and treasured the handmade objects her father brought from trips to Mexico.² The ceramic figures at Jeffrey Deitch had large, expressive eyes and sprightly postures that bring to mind *Looney Tunes* characters like Tweety Bird. Alvarado draws on most of her characters' faces with underglaze pencils or airbrush, and her loose and whimsical style recalls hand-painted signs at barber shops, party supply stores, and ice cream trucks around Los Angeles (she often posts photographs of these signs on Instagram).³ The Sharpie drawings of cartoon animals on the surface of *BLU HUE EARTH WASH* (2023), a wide vessel, nod to childlike wonder and locate the sculpture in our urban, pop-culture-infused moment. At the same time, the sculpture's blue, black, and beige tones make it seem like a handmade vessel from an earlier era, rooting us on Earth but suggesting a flexible line between past and present.

Earth Wish I (2023) is a five-foot-tall cylindrical sculpture akin to an oversized



Diana Yesenia Alvarado, *Earth Wish I* (2023)
Glazed ceramic, 64 x 40 x 42 inches.
Image courtesy of the artist and
Jeffrey Deitch, Los Angeles.
Photo: Joshua White.



Cauleen Smith, *The Wanda Coleman Songbook* (installation views) (2024). Installation of four-channel video (27 minutes and 13 seconds), 12-inch vinyl record, record player, console table, scent, cucolorises, couches, and rugs, overall dimensions variable. Images courtesy of the artist and 52 Walker, New York.

vase. Beige rabbits and cats with dark brown and orange ears and red cheeks wind around the large vessel, their bodies skipping and dancing across the surface. That their claws protrude from the surface makes them less like decorative elements and more like sentient beings. With its limited color palette and sense of motion, *Earth Wish I* looks primordial. Yet the illustrative nature of the creatures' faces betrays a contemporary hand. As with *BLU HUE*, its appearance does not align with our understanding of time, inspiring the question: Was this piece discovered on earth, as evidence of an earlier civilization? Or did it crash-land on our planet from somewhere up above?

Alvarado recently completed a residency at Cerámica Suro in Guadalajara, Mexico, which was founded in the 1950s as a factory that produced dinnerware and décor and began offering artist residencies in the 1990s.⁴ The artist was inspired by functional ceramics while there, engaging with the tradition of the factory. When she brought the works back to Los Angeles and prepared to include them in this exhibition, she continued to glaze and draw on them. In this way, her different experiences of two very real locations—Los Angeles and Guadalajara—came together in these ceramics, which seem to originate from a world influenced by, but more porous than, the one we inhabit. *SPACESTONE* (2023), which suggests a galactic origin in its name alone, features a vessel-like bottom half that morphs into an unruly, oozing mass of unfamiliar green,

black, and brown protrusions. These details imbue the piece with a sense of otherworldliness, or magical properties, the likes of which we don't understand just yet.

By using animals that feel like they came out of a children's book or a bedtime song, Alvarado combines nostalgia with nods to the mythical and otherworldly. *CONEJO ESPACIAL* (2023), whose title roughly translates to "space rabbit," shows a creature with pointy ears that resembles something from a science fiction comic. Standing confidently on its hind legs, the creature has a silver sheen that recalls astronaut and alien outfits as imagined in pop culture. Its eyes are guarded, and its mouth is drawn into a pout. In *PERRISCORPIO* (2023), a dog-like creature cranes its neck back, looking behind its shoulder. It wears a spiked collar and has a scorpion standing in for its tail, details that conjure another reality in which mythical creatures have adopted punk aesthetics.

These creatures are most successful in large-scale formats—*PERRISCORPIO* measures almost two feet on its longest side—especially when they show off thick nails and arching backs. They take up space and stare right back at the viewer, as if we are the ones entering their worlds, not the other way around. While the exhibition also included a group of smaller works that recall the handcrafted trinkets of the artist's childhood, it was through these larger creatures and vessels, informed as they are by the artist's past and present relationships to Los Angeles and Mexico, that Alvarado

most effectively constructed nostalgia-infused alternate realities. *EARTH WISH* ultimately imagined what other worlds might be out there while paying homage to what keeps us tethered here.

1. Diana Yesenia Alvarado (@deearvarado), Instagram photo, August 3, 2023, https://www.instagram.com/p/CvfDJl2rLAv/?hl=en&img_index=1.
2. Yves B. Golden, "Learning From Los Angeles," Carhartt, August 10, 2023, <https://us.carhartt-wip.com/blogs/journal/dee-alvarado>.
3. Diana Yesenia Alvarado (@deearvarado), Instagram photo, April 25, 2020, https://www.instagram.com/p/B_a2SV4FKKo/?hl=en.
4. Emma S. Ahmad, "Cerámica Suro: An Unorthodox Journey to Collecting," *Ceramics Now*, September 3, 2023, <https://www.ceramicsnow.org/articles/ceramica-suro-an-unorthodox-journey-to-collecting/>.

(L.A. in N.Y.) Cauleen Smith at 52 Walker

January 19–
March 16, 2024

Cauleen Smith's multisensory installation *The Wanda Coleman Songbook*, staged at 52 Walker in New York City, was a synesthetic revival of Wanda Coleman's legacy and relationship to California. Regarded as the unofficial poet laureate of Los Angeles, Coleman wrote poems—ripe with witty candor—that magnified the precarity of her life and society at large with a salient anger akin to that of a blues singer. Smith's presentation of *Songbook* honors Coleman's work and propels her essence from Los Angeles to New York through a sensory reproduction of L.A. The exhibition took design cues from various Angeleno signs and regions in the form of projected

Shameekia Shantel
Johnson

iconography, a zig-zag trail of Persian rugs, gray loveseats, and a DJ booth inspired by recording studios.¹ A panoramic four-channel video of L.A. cityscapes panned the gallery's walls, while traffic and helicopter noises blended with songs played from a vinyl record produced to accompany the exhibition. For this record, Smith invited an intergenerational cohort of experimental musicians to reinterpret Coleman's poems through song. *Songbook* is thus an atmospheric project that bridges many decades: The record transforms the work of Black avant-garde artists into an index of oral histories, chronicling Black L.A. and prolonging its life amid threats of its erasure. However, in limiting the accessibility of the auditory document at its center, the exhibition didn't completely embrace its rich social potential.

The separate, looping video channels projected on each wall coalesced into shots of nostalgic California vistas. Romantic images of Coleman's books dissolved into nighttime scenes of working-class people catching the bus; daylit scenes of graffitied shipping containers married a shot of an "I Buy Houses / Fast Ca\$h" sign; a crow's stationary silhouette haunted the steady movements of classic Cadillacs gliding on the pavement. A crisp scent meant to conjure L.A.'s spacious Griffith Park, which Smith enlisted a perfumer to develop, filled the gallery as scenes of scorning sunsets turned the whole room red. The tenderness of Smith's cinematography mixed with the

audible musical renditions of Coleman's vibrant verses perfectly captured the tensions of each L.A. environment and its impact on both the poet's and artist's work.

In 2017, when Smith returned to L.A. after a 16-year absence, Coleman's poems were a catalyst for her reconnection with the city.² Coleman's lush and honest poems exposed her bitter entanglement with poverty, rejecting a glossy delivery style that would convert hard truths into beautiful images. Coleman's vulgarity prompts readers to experience how race, gender, and class imposed value systems on her life and daily environment. In "Wanda Why Aren't You Dead," we read: "wanda. that's a whore's name / wanda why aren't you rich / ... why don't you lose weight / ... can't you afford to move out of this hell hole."³ As if quoting an anonymous critic, each line pokes at the poet's conceptual appearance and economic standing, which put her outside the lines of desirability even as she refuses to contort herself to fit inside these lines. Like Coleman, Smith's sensitivity toward the environments she inhabits shapes her practice, particularly her awareness of how racism, classism, and sexism inform the social architecture of Black communities. Each L.A. scene that overlapped with iterations of Coleman's words underscored the highs and lows of Black life within a city systematically designed to displace Black communities.

The exhibition's soundtrack included revered icons such as Meshell Ndegeocello

and Alice Smith alongside cult favorites like Kelsey Lu and Jamila Woods & Standing on the Corner. Each musician took liberties in reinterpreting Coleman's witchy sonnets, causing the final product to play out as both a tribute album and a (re)telling. Alice Smith expels, "Will we live forever / We will never ever go," and during my last visit, these lines paired seamlessly with scenes of flying birds and idyllic sun-kissed parks but became disharmonious when Smith's video shifted to show congested freeways or hovering helicopters. In this moment, Alice Smith's interpretation of Coleman's words felt stifled by the realities of gentrification and surveillance, and the disconnect between the music and footage reminded visitors of a never-ending tension between freedom and fugitivity. Lu, known for their ethereal voice and chamber-pop symphonies, perfectly meshed Coleman's satirical performance style with their own, switching from soulful to angelic tonal ranges. In an exhibition that bore her name but not her physical presence, Coleman was most alive in the space through Lu's resurrection. Lu's singing reenacted elements of the poet's beloved recitation style, in which Coleman would exaggerate lines with an amber voice and eyes widened. The record reinforced Coleman's acclaim as a dynamic lyricist and established Smith as a decorated musical producer for the first time.

The most important thing about *Songbook* is the music. The EP is a perfect device for Smith to (re)fabricate Coleman's oral history

of Black L.A. as it faces erasure. It's the only aspect of the show that can live outside of 52 Walker and in the homes of many. However, the limited-edition vinyl costs \$150, far from the average price of a new record. Inside the cover was a bootleg QR code to a digital copy of the EP, but the link I tried was defunct. Beyond the memory of art and space, a key component of combating erasure is how we're able to share and (re)tell stories that are significant to our histories. So, with limited access to key source material, should Smith's presentation only live on through the select few who experienced the exhibition, or who can afford to purchase the album and can exchange whispers from one to another?

1. The Brooklyn Rail, "NSE #989 | Cauleen Smith and Zoë Hopkins," YouTube, January 26, 2024, 1:06:48, <https://www.youtube.com/watch?v=zklQGwTltPI&t=1s>, 18:30.

2. Cauleen Smith, "If you want to journey into the Deep West, you'll need a guide like Wanda Coleman," *Los Angeles Times*, April 19, 2023, <https://www.latimes.com/lifestyle/image/story/2023-04-19/cauleen-smith-george-evans-find-communion-with-wanda-coleman-black-west-coast-culture>.

3. Wanda Coleman, "Wanda Why Aren't You Dead," in *Wicked Enchantment: Selected Poems*, ed. Terrance Hayes (Boston: Black Sparrow Press, 2020), 53.

(L.A. in São Paulo) Candice Lin at Almeida & Dale

October 28–
December 16, 2023

In the nineteenth and twentieth centuries, thousands of Chinese immigrants were forcibly brought to the Caribbean and Latin America to work as laborers following the abolition of Black slavery, the first of many waves of Asian immigration. In *Hospitality for Ghosts*, Candice Lin's first solo show in Brazil, the L.A.-based artist explores subjects pertinent to the legacies of this colonial history, such as sugar production by enslaved laborers and the "diasporic figure of the coolie."¹ The show, hosted by Almeida & Dale in São Paulo, combines porcelain and fiberglass sculptures with audio, videos, and an immersive and interactive installation. Through this varied production, Lin gestures to larger histories of the Asian diaspora in places like Cuba and Brazil, highlighting stories of resistance and hybridity. Lin challenges Eurocentric epistemologies that aim to standardize bodies, cultures, beliefs, and ways of living, in which anyone deemed "other" is categorized as a threat. This path counters colonial logic and leads to broader visions of Brazilian society and its colonial history, bringing the Asian diaspora into relationship with the country's Indigenous and Afro-diasporic ways of thinking.

Since Brazil has one of the world's largest communities

of Asian immigrants and descendants, Lin's exhibition invites Brazilian audiences into an urgent and necessary dialogue. Her show is part of *Transoceanic Perspectives*, launched by Almeida & Dale and curated by Yudi Rafael, the most prominent researcher of Asian diasporic art in Brazil. The research and exhibition project explores the migrant movements and cultural exchanges between the Atlantic and the Pacific. Lin's show inaugurated the program along with Mario N. Ishikawa's *Archaeological Site*, a simultaneous adjacent exhibition.

Hospitality for Ghosts took up four rooms at Almeida & Dale. The first room show-cased *Refined by Fire* (2018/2021), an installation in which Lin juxtaposed two antagonistic images: a diagram of a sugar refinery process and an excerpt from "The Cuba Commission Report," an 1873 petition that reported the abusive conditions endured by Chinese workers in Cuba. Painted on a black wall, white barrels filled with purifying charcoal granules were shown turning "brown" sugar into "white" as part of the refining process, mirroring colonial efforts to culturally whiten invaded countries. The diagram also hints at various chemical procedures performed by the laborers: filtering, decanting, disinfecting, sterilizing, purifying. Across the room, a fragment of the petition, which denounced ruthless working conditions, was printed on a white wall. This portion of the document described deceased workers who were denied the dignity of a coffin or grave. Their bodies were tossed in a pit

and their bones were burnt to make lime used to refine sugar. Taken together, these contrasting images tell a striking and unnerving story: Sugar, changed from brown to white, was more valuable than the Chinese workers. Even when they were dead, their mortal remains were violated, their ashes “refined by fire” (as the work’s title illuminates) and reinserted into the production chain. Provocatively, Lin cited these dynamics by mixing a black pigment produced from charred animal bones into the mural paint.

The installation *La Charada China* (2018) occupied another room, where reflective film covered pink-lit walls. Visitors were invited to play a dice game on a central clay sculpture while ethereal footage played across the reflective walls. The work’s title nods to a gambling game popular in Cuba, introduced by nineteenth-century Chinese enslaved laborers. According to a booklet about the game included in the installation, visitors can play *La Charada China* “for money” or “for dreams and spirits.”² Dice could fall through carved indentations in the clay table, which together evoked the shape of an absent human body. Its form recalled the figure printed on the lottery tickets used in this Cuban game, a derogative image of an Asian immigrant with an opium pipe wearing clothing typical of the Qing dynasty.³ By highlighting this game, Lin underscores the blending of Asian influences with Latin American ones, resulting in a contaminated epistemology that resists the European sense of purity.

In a smaller room, lit only by the artwork, *Decomposition* (2020) comprised porcelain-crafted skeletons of fabulated beings arranged in zoological glass cases and bathed in white laboratory LEDs. These mimetic vertebrae were coated in meat paste, moldering because of the *Dermestidae* larvae Lin placed inside the cases. In this way, the artist transformed the scientific lab experiment, a symbol of colonial logic and control, into a spontaneous ecosystem of fake bones and larvae that was fascinating to watch. I visited the exhibition twice, and what I remember most was the smell. At the opening, I could see larvae discreetly crawling in the wood chips, and the work emitted a scent that reminded me of wet dog food. Two weeks later, the artwork had metamorphized almost completely. It now had a stinging acidic odor and countless beetles were dwelling inside the porcelain skeletons as if in a natural topography.

The title *Hospitality for Ghosts* implies a receptiveness to typically feared phenomena.⁴ In embracing hybridity and syncretism, Lin’s exhibition viscerally refused the colonial practices of categorizing, segregating, and purifying. It honored impurity, exploring harmonic possibilities of contamination, and welcoming the haunted as enriching matter.

1. To offset the enslaved labor crisis caused by the abolition of African and Indigenous slavery, Asian and South Asian people were “brought to the Caribbean since the early 19th century to harvest sugar cane, tobacco and batshit; to make bricks from clay and cement; to mine minerals and metals.” They became known by the derogatory term “coolie.” Candice Lin,

“La Charada China,” in *Candice Lin: Hospitalidade aos fantasmas*; Mario N. Ishikawa: *Sítio arqueológico*, exhibition catalog, org. Yudi Rafael (São Paulo: Almeida & Dale, 2023), 43, 48; Yudi Rafael, “Candice Lin’s Haunted Matters,” in *Candice Lin*, 43.

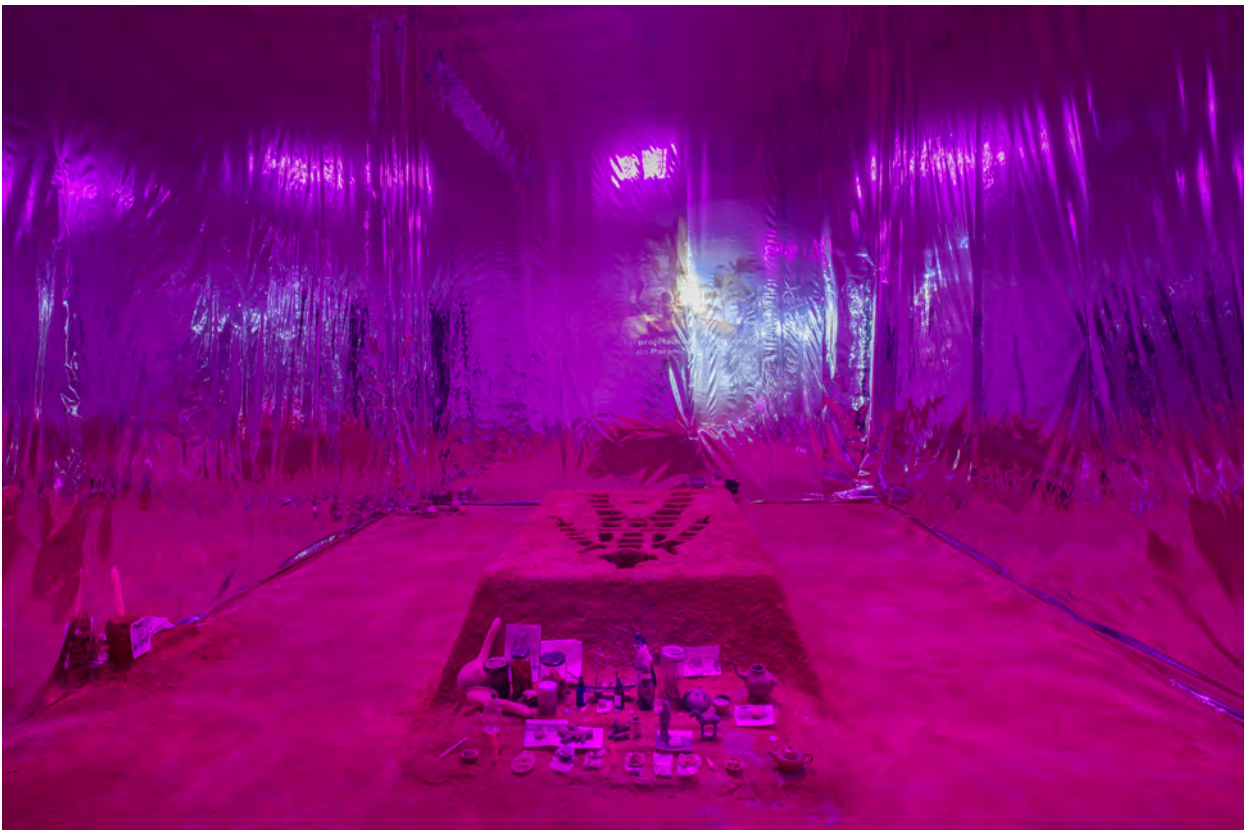
2. Yudi Rafael, “Candice Lin’s Haunted Matters,” in *Candice Lin*, 43.

3. La charada china is a “creolized version of zihua,” a gambling game introduced by Cantonese immigrants. Similar games were popular in Latin America, such as whe-whe in Trinidad and Tobago, chifatay in Peru. See Yudi Rafael, “Candice Lin’s Haunted Matters,” 42.

4. It can also relate to the reading of America by Chinese immigrants and travelers as a “land without ghosts,” defined by its shallow traditions and lack of fear, as described in *Land Without Ghosts: Chinese Impressions of America from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, trans. and eds. R. David Arkush and Leo O. Lee (Berkeley: University of California Press, 1989), 171–82.



67



Top: Candice Lin, *Decomposition* (installation view) (2020). Glass, metal, LED light, porcelain, meat paste, and dermestid beetles, 57 × 83 × 10.5 inches.
Almeida & Dale, São Paulo, Brazil, 2023.
Image courtesy of the artist and Almeida & Dale.

Bottom: Candice Lin, *La Charada China* (installation view) (2018). Earth, clay, LED panels, wood, metal, ceramic, various objects, and video (13 minutes and 45 seconds) projected on mylar, dimensions variable.
Almeida & Dale, São Paulo, Brazil, 2023.
Image courtesy of the artist and Almeida & Dale.

Photo Essay Contributor and Featured Artist

Leah Rom is a Los Angeles-based photographer.

Soo Kim's works employ techniques of cutting and layering the photographic image in order to introduce areas of absence and disruption. The parts of the photograph that are cut away and removed are as important as what remains intact and depicted in the photograph, shifting the focus away from the image and object to consider what is excluded, silent, and removed. Kim's work has been exhibited internationally, including at the Getty Center and the Gwangju Biennale.

Review Contributors

Philip Anderson writes fiction and criticism. He lives in Los Angeles with his husband, an artist, and their two cats, Sherwood and Blue Ivan.

Isabella Miller lives and works in Los Angeles.

Alexander Schneider is a writer and editor currently based in Los Angeles. He holds an MA in Contemporary Art Theory from Goldsmiths, University of London.

Eva Recinos is a writer and editor based in Los Angeles. Her arts and culture journalism has appeared in the *Los Angeles Times*, *The Guardian*, *Hyperallergic*, *Artsy*, *Art21*, and more. Her creative nonfiction writing can be found in *Electric Literature*, *PANK*, *Blood Orange Review*, and more. She is currently working on a memoir in essays.

Shameekia Shantel Johnson is a writer, curator, and researcher of Afro-Caribbean descent from New York City. Currently, Johnson is perfecting her nomenclature *Red Notes*, a body of work that meditates upon the color's psycho-spiritual relationship to black being and how it conceptualizes in social space.

Mateus Nunes, PhD is a São Paulo-based writer, curator, and postdoctoral researcher from the Brazilian Amazon.

Carta de la editora

La primera vez que escribí para *Carla* fue hace exactamente nueve años, para el número inaugural de primavera de 2015. No sabía lo perfectamente que coincidirían estas fechas cuando acepté ser editora invitada de este número mientras la redactora jefe Lindsay Preston Zappas estaba de baja por maternidad. En cierto modo, acepté por las mismas razones que me motivaron por primera vez a escribir para esta publicación: quiero existir en un campo en el que nos apoyamos mutuamente y salvaguardamos el trabajo de los demás a pesar de la precariedad de nuestra profesión. Cuando di a luz a mis gemelos el verano pasado, conté con el apoyo de amigos que también eran empleadores mientras navegaba por mis jornadas laborales alteradas dramáticamente. No deberíamos tener que depender solo los unos de los otros, pero, dadas las profundas deficiencias de nuestros sistemas, es un alivio saber que podemos cuidarnos mutuamente de esta forma tan fundamental.

A principios de 2015, cuando Lindsay me propuso por primera vez escribir para *Carla*, dije que sí porque quería invertir en su visión: una plataforma independiente que da prioridad a los escritores, los artistas y la crítica por sí

misma. En aquel momento, muchas de las publicaciones para las que escribía acababan de ser vendidas o estaban a punto de serlo y sabía que mi compromiso con mi oficio no me protegía de las adquisiciones corporativas y los cambios de cabecera. Los acontecimientos de los últimos meses no han hecho sino confirmar la importancia de las plataformas alternativas. Mientras la guerra genocida de Israel contra Gaza continúa y su catastrófico número de muertos aumenta¹, las publicaciones y organizaciones más pequeñas y en una posición más precaria han sido las primeras en alzar la voz contra esta guerra financiada por Estados Unidos y en crear un espacio para la disidencia.

Esta realidad a gran escala es crucial, pero es la realidad cotidiana de trabajar en un equipo editorial dedicado a la atención esmerada lo que más a menudo me recuerda el privilegio que supone trabajar en publicaciones como esta. Uno de los grandes placeres de editar este número fue hacerlo junto con la editora ejecutiva de *Carla* Erin F. O'Leary, la editora Allison Noelle Conner y la correctora Rachel Paprocki y ver el cuidado con el que el equipo se comunicaba entre sí y con los escritores, ya fuera a través de la redacción de un correo electrónico o de una sugerencia de nueva redacción. Estos pequeños gestos son, en última instancia, fundamentales para construir espacios sostenibles y solidarios.

El otro gran placer de editar este número ha sido, por supuesto, los escritores. En cada uno de nuestros tres artículos principales, un colaborador nos invita a acompañarle en un viaje que comenzó hace mucho tiempo. Janelle Zara

retoma una conversación que mantuvo en 2016 con el difunto Robert Irwin y reflexiona sobre el modo en que las ideas de Irwin han determinado su forma de ver y escribir sobre el arte. Emma Kemp, cofundadora de la coalición comunitaria No Canyon Hills, centrada en la conservación, analiza la creciente intersección entre los artistas y la arquitectura paisajista, y explora el potencial de estas colaboraciones para promover la reparación ecológica. Maya Gurantz revisa su conmovedor proyecto de performance y cine *Poem of E.L.*, para el que ensayó durante ocho años, y escribe sobre la violencia de las narrativas impuestas y sobre el uso del ritual y el movimiento para resistirse dicha violencia. Mientras estos escritores reflexionaban sobre sus propias experiencias personales, me encontré pensando en las mías y en lo afortunada que he sido al encontrar rincones del mundo del arte dedicados a fomentar el apoyo mutuo. Ha sido un honor pasar tiempo con sus escritos, y es un honor compartir su trabajo con ustedes.

Consulte la página 99 para ver la nota a pie de página.

Catherine G. Wagley
Redactora Jefe invitada

Desafiando la contención narrativa, para E. L. y otros

En un poema, un verso
puede ocultar otro verso,
Como en un cruce, un tren
puede ocultar otro tren.
—Kenneth Koch¹

Normalmente, cuando escribo,
y a menudo cuando realizo

trabajos, sé adónde voy. No es el caso mientras escribo esto. Desde luego, tampoco era el caso en 2015, cuando decidí ir a Pieter, un espacio de danza de East Los Angeles, dos veces por semana durante un tiempo indefinido, impulsada por la siguiente tarea: aprendería los últimos movimientos físicos conocidos de una mujer muerta.

Aquellos movimientos ya se habían convertido en un espectáculo mundial, en propiedad pública. En enero de 2013, Elisa Lam, una joven chino-canadiense de 21 años que se encontraba de viaje por la costa oeste, desapareció en Los Angeles. Para localizarla, el LAPD (Los Angeles Police Department) hizo público un video de su último avistamiento conocido, captado por la cámara de seguridad de un ascensor. Seis días después, su cuerpo desnudo fue encontrado en el depósito de agua de la azotea del Cecil Hotel, una pensión de mala muerte del downtown de Los Angeles. Las imágenes se hicieron virales, irresistibles tanto por las misteriosas circunstancias de su muerte como por lo extraño de su movimiento documentado.

Entra y sale del ascensor aparentemente sin ningún propósito. Pulsa todos los botones

seguidos. Se queda quieta, luego arremete salvajemente. Parece conmocionada. Se relaja. Se lleva ambas manos a las sienes y se pasa los dedos por el cabello. Hace gestos a alguien que puede o no estar allí.

Ver las imágenes resulta desconcertante y extrañamente cautivador. En cuanto empiezas a creer que entiendes lo que significan sus movimientos, la cosa cambia. Se resiste a la contención narrativa.

Eso no impidió que la gente intentara contenerla narrativamente. Miles de espectadores en línea volvieron a publicar el video, inventando teorías conspirativas: estaba poseída por fantasmas; perseguida y asesinada por delincuentes que vivían en el Cecil; esquizofrénica; drogada; sufriendo un brote psicótico. Ya en octubre de 2015, una iteración de Elisa apareció en la serie de Ryan Murphy *American Horror Story: Hotel*. Las revistas dedicadas a Hollywood informaron sobre historias de guionistas con acuerdos para desarrollar guiones inspirados en el metraje². En 2021, Netflix estrenó la popularísima *Crime Scene: The Vanishing at the Cecil Hotel* [*Escena del crimen: Desaparición*

en el Hotel Cecil]], una serie documental de cuatro partes sobre crímenes reales. Abundó el *clickbait*.

Misterio, terror y procedimientos del crimen real —los géneros narrativos impuestos a la historia de Elisa— despliegan todos la misma estructura: el orden patriarcal, brevemente amenazado por un caos monstruoso, acaba siendo restablecido en última instancia. Solo se nos permite experimentar el placer visual y visceral del terror y el miedo porque prevalece el poder (normalmente en forma de héroe masculino: el detective, el médico, el policía o el exorcista). Es profundamente reaccionario.

La causa de la muerte de Elisa sigue sin esclarecerse. Carente de una resolución, el mundo sigue frenéticamente tratando de dotar de coherencia a su cuerpo mediante la narración de historias de género. En la actualidad, Listen Notes, un directorio de *podcasts* en línea, recoge más de 1900 episodios de podcasts sobre Elisa Lam en varios idiomas a lo largo y ancho del mundo³. Se ha convertido en la Elizabeth Short de nuestra generación, nuestra Dalía Negra, otra leyenda de una mujer que encuentra un final violento y enigmático en Los Angeles.

Cuando empecé a aprender los movimientos de la cámara de seguridad, realmente no sabía por qué lo estaba haciendo, salvo que tenía que haber otra forma de saber. A lo largo de ocho años, esta práctica evolucionó hasta convertirse en una serie de videos y obras de danza, *Poem of E.L.* (*Poema de E. L.*)⁴, que critica la maquinaria mediática capitalista y misógina que de forma tan completa explotó y digirió estas imágenes originales. De forma



Maya Gurantz, *Elisa Extractions*
[*Extracciones de Elisa*] (fotograma de video)
(2016). Video, 11 minutos y 24 segundos.
Imagen cortesía de la artista.

más poética y personal, sugiere que Elisa albergaba un conocimiento en su cuerpo, y que ese conocimiento, incluso aunque fuese incipiente, sigue siendo real e importante.

§

Más o menos cuando la historia de Elisa apareció en las noticias, nuestro gato Lou nos abandonó por una entrenadora personal que vivía a la vuelta de la esquina.

Nos enteramos de que Mandy era una personalidad muy conicida en el mundo del *fitness*, tanto por entrenar a famosos como por ser ella misma una especie de celebridad. Atletas dotada por naturaleza, de niña había sido gimnasta profesional, bailarina y bastonera de competición. De adulta, ganó competiciones internacionales de fisiculturismo y apareció en docenas de portadas de revistas. Entrenó a estrellas de cine y del porno y a idiotas de a pie como nosotros. No me extraña que Lou se fuera.

Mandy se sintió culpable por lo del gato y nos ofreció la tarifa que cobraba a amigos y familiares para entrenar con ella. Mi marido y yo pensamos: ¿por qué diablos no? Sería nuestra historia de Los Angeles.

Enseguida nos dimos cuenta de que Mandy era extraordinaria, una maestra en su campo. En plena treintena y después de mi primer hijo, había abandonado mi cuerpo a una lenta e inevitable caída, pero de repente me encontraba haciendo cosas de las que nunca había imaginado ser capaz.

El comienzo de cualquier disciplina física exigente invita a un reconocimiento espiritual más profundo. Tras la emoción inicial de la posibilidad, te encontrarás con tu profunda

resistencia interna al cambio. Si lo superas, las viejas angustias sobre tu cuerpo saldrán a la superficie a medida que se vislumbren tus nuevos límites. Es una larga y desestabilizadora noche oscura del alma, pero, si sigues adelante, es posible transformarse, entrar en una nueva realidad física y psíquica.

Esa fue mi experiencia, en cualquier caso. Dudo que hubiera sido lo bastante valiente como para ocupar un espacio en el estudio, sola y coreografiando el movimiento, si no hubiese conocido a Mandy. Nos hicimos íntimas. Fue la primera persona que llegó al hospital cuando nació nuestro segundo hijo. Tenía llave de nuestra casa y venía todas las mañanas a tomar café y a acurrucarse con nuestros hijos.

También se convirtió en mi entrada a un Los Angeles que nunca habría conocido de otra forma: fines de semana en la piscina del Roosevelt Hotel y cenas en Craig's; gente de la industria de cuyos puestos nunca has oído hablar, pero cuyo trabajo anónimo impulsa Hollywood; pequeños empresarios que mantienen guapa a la gente guapa con bronceados en *spray*, lencería y tratamientos faciales. El exuberante carisma de Mandy, su cuerpo grotescamente musculoso —la forma sobrenatural en que la cámara la adoraba— también atrajo a una alarmante colección de vampiros. Acosadores de todos los géneros y sexualidades. Mujeres clientes que intentaban ganar el sorteo de la serotonina en las redes sociales. Y, por supuesto, un desfile interminable de hombres que parecían querer poseerla sin conocerla realmente. A diferencia de muchas de las estrellas en ciernes con las que se había topado, Mandy se negaba a ser

devorada. Este era su mundo, lo afrontaba con perspicacia sin volverse dura ni cínica, ni dejar que reprimiera su alegría y su fuerza genuinas.

En octubre de 2018, casi cuatro años después de que comenzara a ir al estudio para aprender el movimiento de Elisa, el cuerpo sin vida de Mandy fue encontrado en su bañera.

Los Altos, donde vivía, es uno de esos glamurosos edificios antiguos de Hollywood con letras de neón en el tejado y un vestíbulo ostentoso lleno de sillones de cuero oscuro y chimeneas de piedra tallada. Nos agolpamos allí conmocionados, esperando nerviosos a que los paramédicos bajaran su cuerpo.

Los investigadores de la oficina del forense dijeron que Mandy no parecía saber que iba a morir. Su casa estaba recién ordenada. Sin drogas ni parafernalia. Listas de tareas por hacer en su escritorio, bonitas velas encendidas. Estaba lista para el día siguiente. Nos aseguraron que todo apuntaba a una buena muerte —a falta de más detalles, esta tranquilidad apuntaba sombríamente a las muchas malas escenas de muerte que habían presenciado.

Pero Mandy solo tenía 42 años y era un espécimen físico perfecto, *profesionalmente* perfecto. Y, de algún modo improbable, se había ido. En las semanas de pesadilla que siguieron, personas de la vida de Mandy —amigos, amantes, clientes, vecinos— se encontraron, a menudo por primera vez. Ella nos había mantenido separados. ¿Acaso convertirse en una persona diferente en contextos diferentes le permitía gestionar la tensión entre su exagerado personaje público y su yo cotidiano?

Nuestra desorientada nueva comunidad vio con horror cómo su muerte saltaba a la prensa sensacionalista: *TMZ*, *People*, *Daily Mail*. Su condición de símbolo sexual del sector y el misterio de su cuerpo sin vida en una bañera dieron lugar a una historia vulgar y excitante.

Lo que enseguida nos pareció más urgente —incluso más que organizar su funeral— era influir en la prensa. Reunimos toda nuestra información. La autopsia inicial no reveló ninguna causa clara y nos aterrorizaba que hubiera sufrido una sobredosis. No porque fuera consumidora, sino porque no lo era, y daba la impresión de que, de repente, el fentanilo estaba *por todas partes*. En Los Altos se decía que otro residente había muerto por esta causa la semana anterior. En mi amplio círculo de padres de clase media y mediana edad, un padre había tomado recientemente en una fiesta lo que creía que era un Xanax y había sufrido una sobredosis.

Mandy arrastraba un dolor crónico debido a años de ejercicio físico extremo, y llevaba sola la carga de toda una vida de adversidades. Era muy fácil imaginar que alguien le había dado al azar un Vicodin de reserva que había conseguido en el lugar equivocado.

Pero todos sabíamos que esa no sería la historia si el informe toxicológico daba positivo. Hicimos llegar un comunicado a los tabloides para tratar de evitar los tópicos de “sobredosis habitual”. Hicimos hincapié en lo mucho que trabajaba, en las exigencias de su cuerpo, en sus hernias discales... intentando cambiar el subtexto de un estereotipo (*drogadicta sexy*) a otro (*empresaria exhausta*).

Todavía me arrepiento de nuestro pánico porque el informe

toxicológico no encontró nada en su organismo, por supuesto. Ni drogas ni alcohol. Ningún suplemento. Una buena muerte. Un misterio.

Pienso en Mandy todos los días. La gente todavía me escribe para preguntarme: ¿sabes lo que pasó? Tengo mis teorías. Me las guardo para mí.

§

En 2021, la artista y curadora Jane O'Neill me pidió que actuara en la Other Places Art Fair (OPaF) en torno al tema de lo “parasocial”, término psicológico utilizado para describir las relaciones emocionales unilaterales que los miembros del público mantienen con las figuras públicas.

Inmediatamente pensé en mis *Endurance Performance Propositions [Propuestas de rendimiento de resistencia]*, marcas de rendimiento que había comenzado en la escuela de posgrado, en las que vuelvo a interpretar un artefacto cultural bajo alguna condición de estrés (duración, repetición) para investigar cómo el cuerpo retiene y transmite la información cultural. Y pensé en Britney Spears en Instagram.

En 2019, tras un año de extraños silencios en las redes sociales —un año en el que, al parecer, se negó a trabajar y fue, como represalia, enviada por su padre a una institución mental⁵—, Britney se pasó todo el periodo de cuarentena publicando videos de sí misma bailando en las redes sociales.

Siempre aparece en su gigantesca sala de estar con un sujetador deportivo o un *crop top* y unos *shorts* cortos, actuando con entusiasmo para millones de personas pero sola, claramente reducida a ser su propia y torpemente *amateur* coreógrafa, cinematógrafa,

bailarina, estilista y editora. Despojada del valor de producción que suele apuntalarla, tirando de su cuerpo envejecido, la manicurada princesa del pop se vuelve casi hilarantemente incoherente. Las principales publicaciones sacaron un artículo tras otro sobre lo extraños que parecían estos videos⁶.

Algunos espectadores los encontraron inquietantes a otro nivel, ya que veían el grito de auxilio de una mujer que había pasado más de una década rehén de una tutela que la convertía, a todos los efectos legales, en una niña.

La vida adulta de Britney puede leerse como una serie de castigos por no seguir siendo el personaje infantil que la hizo famosa: la *Sexy Baby*, virginal pero accesible eróticamente, no una niña pero aún no una mujer. Cuando se reveló que era una mujer *de verdad* —cuando rápidamente tuvo dos hijos con un cursi bailarín de apoyo, ganó peso, se afeitó la cabeza, estalló de ira ante la intrusión de los tabloides—, se la consideró incapaz de gestionar su propia vida. Su padre, que nunca antes se había ocupado de la carrera de su hija, parecía encantado de hacerse cargo de su caos, su cuerpo y, por supuesto, su dinero, del que gastó mucho para mantenerse en la condición de su tutor y a ella en la de incompetente⁷.

Bajo el nuevo régimen de su padre, Britney produjo éxitos, perdió peso, hizo giras y ganó millones. Pero algo cambió en su cuerpo. Britney había tenido un talento sobrenatural para moverse. Se había formado como bailarina y había participado en el campamento de gimnasia competitiva del entrenador olímpico Béla Károlyi⁸. Había sido una artista innegable,

suelta y segura de sí misma al mismo tiempo que ejecutaba movimientos con fuerza. (Busquen “Britney Boys Dance Break Live” en YouTube. De nada).

Después de la tutela, cada vez se la veía peor sobre el escenario. No era solo que se tambaleara torpemente sobre sus tacones, marcando coreografías mucho más sencillas que las que solía hacer “a tope”. El cambio parecía interno. Antes habitaba cada centímetro de su cuerpo; ahora, su ser esencial parecía estar profundamente encerrado en sí misma.

En sus videos de Instagram, Britney resurge con fuerza. Se empuja a sí misma salvajemente, semidesnuda, con el pelo escapándose de la coleta, aparentemente impulsada por la necesidad de expresarse, intentando recuperar cierta medida de control sobre sus medios de producción.

Se podría pensar que el movimiento en sí sería más libre o más interesante. En cambio, incluso en sus momentos de mayor improvisación, el entrenamiento que Britney ha recibido a lo largo de su vida la ha restringido a una paleta coreográfica tristemente limitada. Gira compulsivamente, se revuelve el pelo, ilustra las letras de las canciones con gestos literales, posa y hace miradas sugerentes en constante contacto visual con la cámara.

Cuando ves el movimiento, es una cosa. Cuando haces el movimiento una y otra vez, como hice yo en múltiples representaciones de la coreografía de Britney, es diferente. Experimentas tanto las profundas exigencias técnicas de interpretar a una *Sexy Baby* como su ridiculez; te adentras en el recipiente en el que se le ha permitido moverse toda su vida y es diminuto.

Es aleccionador. Puede hacernos reflexionar sobre nuestra propia formación, nuestros propios recipientes.

§

He de reconocer que parte de lo que me atrae de las imágenes de Elisa —parte de lo que creo que atrae a todo el mundo— es su falta de inhibición física. Es el polo opuesto a Britney. Elisa es captada por la cámara de seguridad, pero no sabe que está siendo observada. Se encuentra en la extrañeza del movimiento puro dirigido por instintos poco claros y en constante cambio.

A estas alturas de mi vida, en general, soy una persona muy controlada. Duermo, hago ejercicio y como alimentos sanos. Sé cuándo llamar a mi terapeuta. Solo me automedico con té negro, pero sé qué pedir cuando mis estrategias habituales no funcionan.

Por un lado, estas herramientas son estupendas porque no estoy muerta. Estoy aquí, generalmente incorrupta, como una madre, esposa, amiga, hija, profesora y artista estable.

Cuando ya estaba terminando *Poem of E.L.*, revisé con lupa el Tumblr de Elisa, que sigue en línea, para separar sus propios escritos de los GIF y los *reposts*. Leer su propia voz me retrotrae a mí cuando tenía 21 años, con una inmediatez asombrosa (se describe a sí misma como “tan segura de mis opiniones y, sin embargo, tan crítica y consciente de mis propios defectos”). No parece una enferma mental, no más de lo que yo lo soy o lo era a esa edad. Sabe que es demasiado estridente, demasiado ruidosa, demasiado reacia a tener tacto (“tampoco modero el tono cuando conozco a alguien nuevo, así que solo....

recibe demasiadas cosas a la vez”). Está descubriendo que muchos héroes son tontos o monstruos (“perdí todo el respeto por [Gandhi] después de leer cómo trataba a los africanos subsaharianos [sic]”). Está enfadada, cachonda, es muy observadora. Ansía que la vean.

A veces me pregunto qué se pierde en mi control. ¿Qué camino hacia la profundización se bloquea? ¿Adónde va a parar mi considerable rabia? Al intentar crear un terreno sólido para mis hijos en una época profundamente horrible de este mundo, ¿qué estoy evitando? En mi adolescencia y mi veintena, mis luchas a menudo paralizaban mi capacidad de trabajo. ¿Es eso lo que hace que mi autogestión sea valiosa? ¿Que ahora soy más “productiva”?

En cualquier caso, este es el compromiso que he asumido: una parte de mí que se pierde para siempre ante la necesidad de existir dentro de un recipiente seguro. Algunos llaman a este compromiso “madurez”. Soy ambivalente al respecto, pero rezo cada día para que mis hijos crucen con seguridad el Rubicón del cerebro que heredaron de mí para experimentar esa estabilidad.

§

A menudo tengo la sensación de que el verdadero trabajo de *Poem of E.L.* fue lo que nadie pudo ver: meses a solas, con la luz dorada entrando por las ventanas industriales de Pieter mientras repetía el movimiento de Elisa segundo a segundo, de la forma más precisa, cuidadosa y directa que podía, sin un objetivo final a la vista.

Mientras aprendía y repetía su movimiento, intentaba estar completamente presente.

Esta noción de presencia, un ahora radicalmente elevado, es la base de muchas prácticas somáticas y escénicas: meditación, yoga, danza, música. Por eso veo los deportes: los atletas profesionales alcanzan un nivel de forma física tan superior que, extrañamente, el cuerpo deja de importar y se convierte en testigo de algo más: el espíritu plenamente presente en un cuerpo.

Un ejercicio en el que pienso todo el tiempo viene del mentor que me dirige, James Luse. Se llega a la presencia describiendo sensaciones físicas o emociones como si fueran imágenes situadas dentro de tu cuerpo. ¿Tienes un montón de chicle rosa flácido bajo el omóplato? ¿Tienes un cepillo de alambre eliminando lentamente el aceite quemado de la superficie interna de tu estómago? ¿Hay una cuenta azul vibrando en una cuerda en tu sien derecha?

James nos pedía que describiéramos la imagen con todo lujo de detalles y que, con el ojo de nuestra mente, nos acercáramos a ella, extendiéramos la mano y la atravesáramos. Nos decía que en cualquier momento la imagen podría cambiar y nos animaba a que continuásemos describiendo lo que veíamos mientras pasaba de una imagen a otra, de una sensación a otra.

Mientras estudiaba la grabación de seguridad, me preguntaba: ¿dónde se producían los cambios en el centro de gravedad? ¿Qué partes del cuerpo iniciaban cada gesto? ¿Qué imágenes se revelaban? Comencé a jugar con la dinámica, subiendo y bajando el “volumen” de esos descubrimientos. Empecé a encontrar movimiento debajo del movimiento.

Cada movimiento se convertía en el receptáculo de otro movimiento. Cada gesto, un mundo de otros gestos potenciales. A medida que excavaba, la repetición de la actuación se convertía en un ritual de otras formas en que las cosas podrían haber sido, deshaciendo la noción de que todo lo que Elisa hacía era solo un paso más hacia la inevitabilidad de su terrible muerte, elevando el potencial continuo de lo que ella era en cada momento, oponiéndose a la violencia de las narrativas impuestas.

Desde el principio supe que la pieza final de *Poem of E.L.* se llamaría *Last Walk [Último paseo]*. En una película surrealista especulativa rodada íntegramente en plano subjetivo (POV), el espectador viajaría desde el ascensor hasta la azotea, pasando de forma asociativa por la memoria, el sueño, la realidad y la alucinación, estados del ser que existen simultáneamente, todos igual de reales. Aunque conocía la estructura de la película, las ideas concretas para las escenas se negaron a surgir hasta que entré en el estudio de danza, me hice presente y empecé a “caminar por el pasillo”. Moví mi cuerpo y las imágenes brotaron.

No trataba de resolver un misterio, sino de estar dentro de él, presente, honrando su caos, abierta a sus incomodidades, sus peligros, su dolor. Es una utopía extraña, pero es una utopía al fin y al cabo.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

¿Te conmueve? Cómo mirar el arte, según el difunto Robert Irwin

En enero de 2016 tuve el enorme y surrealista placer de entrevistar a Robert Irwin, el innovador artista del sur de California fallecido el año pasado a los 95 años. Él mismo escogió el lugar —un McDonald’s cualquiera de San Diego— y, a lo largo de 90 minutos, dio cuenta de la trayectoria de su carrera. En 1970 abandonó su estudio de Venice Beach para dedicarse al “arte condicionado por el lugar”, una práctica itinerante de su propia invención. Durante medio siglo viajó de un lugar a otro “para hacer obras en respuesta”, como él decía, ideando instalaciones a menudo temporales que resaltaban la belleza particular y olvidada del lugar. Estas obras solían emplear los materiales más sencillos para conseguir el máximo efecto, como un corte cuadrado en una ventana para introducir el mar en un museo, o un tejido diáfano colgado del techo para dotar a la luz de un cuerpo físico. Irwin estuvo asociado al movimiento *Light and Space [Luz y Espacio]*, un nombre que nunca gustó a ninguno de sus exponentes, pero la contemplación que hizo durante toda su vida de las cualidades inefables de la luz siempre se me antojó como una devoción piadosa a lo sublime. Irwin lo expresó de forma más sencilla: “Parte de mi trea es hacerte consciente de lo jodidamente bello que es el mundo”.

Irwin redefinió de forma fundamental las posibilidades del arte, no solo para mí, sino en el curso general de la historia

del arte. Salí de nuestra conversación convencida de que los artistas deben poseer algún don sobrehumano de visión. Pero hace muy poco, al releer nuestra transcripción tras la noticia de su muerte, me di cuenta de dos cosas importantes: en primer lugar, lo que yo creía que era una conversación era en realidad su conferencia habitual en las escuelas de arte (de la que se pueden encontrar muchos buenos ejemplos en YouTube¹) y, en segundo lugar, como crítica aún joven, tenía una comprensión tan superficial de lo que decía que me perdí la mayor parte del significado subyacente. En los términos más sencillos y desarmadores, mientras dibujaba en una servilleta del McDonald's², Irwin presentaba todos los misterios que había desvelado laboriosamente: la verdad del arte como un esfuerzo gradual y abierto, un proceso de toda la vida en el que se sigue la propia curiosidad hacia lo desconocido. Había construido una filosofía que desmitifica por completo la crítica de arte, atravesando la niebla de la jerga artística, la exageración y otras distracciones. Su rúbrica para evaluar críticamente el arte se reducía esencialmente a una pregunta: ¿la obra le conmueve o no?

§

La conferencia de Irwin en el McDonald's comenzó con un breve y heroico relato sobre el arte moderno, en el que describió a Kazimir Malevich desvelando sus cuadros de cuadrados blancos a principios del siglo XX: "Sus amigos, no sus enemigos, dijeron: 'Dios mío, Malevich, todo lo que conocemos y amamos ha desaparecido'". La lección subyacente aquí

era que, una vez cada mucho tiempo, cuando te das cuenta de que ya no puedes avanzar desde donde estás, el curso del progreso humano necesita un reinicio duro: "Volver a empezar desde el principio", escribió Irwin en *Artforum* en 2012 "que es la historia esencial del arte moderno"³.

La práctica de Irwin comenzó en Los Angeles en los años 50 con la pintura expresionista abstracta, que en la década siguiente había evolucionado hacia el desmantelamiento total de sus partes constituyentes. "Separaba todas las piezas y examinaba cada una de ellas", decía, lo que empezaba por reducir sus lienzos en dos pares de líneas paralelas. Irwin pasó gran parte de los primeros años 60 en un estado de tranquila contemplación, estudiando la tensión fluctuante entre estas líneas, probando qué tipo de energía podía producir la pintura ordinaria. Sus pinturas

de puntos de 1963 reflejan de forma excepcional su énfasis en el aspecto físico por encima de la imaginaria: compuestos por una neblina casi imperceptible de puntos rojos y verdes, desde lejos se perciben como lienzos en blanco, pero de cerca irradian una luz extraña y seductora. Con estas pinturas de puntos, Irwin había refutado la necesidad de trazar marcas, y sus posteriores pinturas de disco rompieron las convenciones del marco. Este sucesivo desmantelamiento de las convenciones pictóricas "me llevó diez, quince años, pero finalmente lo desmantelé todo", dijo Irwin, "sin saber cuál sería el resultado, ni adónde iría". Y así, en 1970, habiendo llegado, *de hecho*, a dismantelar todo su estudio, "me puse en camino".

En este punto de nuestra conversación, el artista se tomó un momento para recordar el proceso de desempaquetar una pieza de cerámica raku japonesa, un trámite aparente-



Robert Irwin, *Five x Five [Cinco x cinco]* (vista de la instalación) (2007). Velo de tergal, construcción ligera y materiales de enmarcado. Colección del Museum of Contemporary Art San Diego. Adquisición del museo con fondos de la Annenberg Foundation. Imagen cortesía del Museum of Contemporary Art San Diego. Foto: © Philipp Scholz Rittermann.

mente tedioso que consistía en desatar un lazo, abrir una caja y meter la mano en un saco cerrado con cordón. La función subyacente, descubrió, era que al final “te han bajado a una escala en la que, de repente, la huella de un pulgar se vuelve significativa”. Aunque en aquel momento este inciso me pareció insignificante, es así como entiendo la trayectoria de la práctica de Irwin: los pasos, numerosos pero necesarios, que hay que dar para volver a entrenar la propia capacidad de ver. Irwin tenía una descripción extraordinariamente directa de su proceso. “Miras una cosa y pasas tiempo con ella”, decía, y después de analizar las minucias que la hacen bella, encuentras la forma de sacarlas a la luz. Le encantaba la translucidez de la tela de malla por la forma en que traza los contornos de la luz como si fuera un objeto físico, y en 1997 colgó un pliego a media altura del techo del Whitney Museum of American Art. Desgraciadamente, la instalación no fue bien recibida. En ausencia de los indicadores tradicionales del arte —sin imágenes, sin señales, sin marcos—, los visitantes entraban, veían una galería aparentemente vacía e inmediatamente volvían a salir⁴.

Sin embargo, lo más sorprendente que he descubierto es que cuanto menos condicionado estés por las convenciones artísticas, más fácil te resultará leer la obra de Irwin. En 2016 llevé a un amigo a ver *All the Rules Will Change [Cambiarán todas las reglas]*, la exposición de Irwin en el Hirshhorn Museum de Washington D. C. Mi amigo no tenía nada que ver con el mundo del arte y nunca había oído hablar de Irwin, pero le resultó extraordinariamente fácil analizar la intención conceptual del artista y sus ingeniosos

chistes. Mi amigo miró *Square the Circle [Cuadrar el círculo]* (2016), una vasta franja de malla extendida a lo largo de la curva de la arquitectura circular del museo, y dijo: “La pared está ahí, pero no está”. Ante un cuadro de puntos, se frotó los ojos con incredulidad. Para él, la energía que irradiaba era como “mirar una bombilla”.

§

Tanto en la visión del mundo de Irwin como en la mía, cualquier cosa puede ser arte y cualquiera puede ser artista. Entre sus alumnos del Chouinard Art Institute (ahora CalArts), UCLA y UC Irvine se encontraban Ed Ruscha, Larry Bell, Chris Burden y Vija Celmins, todos los cuales se convirtieron en artistas innovadores cuyas obras no se parecían ni a las suyas ni entre sí⁵. Le maravillaba su variedad. “Nunca he enseñado a nadie a ser este o aquel tipo de artista”, me dijo, “sino que, con el tiempo, les he enseñado a comprender dónde reside su fuerza”. Esa comprensión es lo que parece querer decir con sus frecuentes referencias a la “sensibilidad”, constantes que definen nuestro compromiso particular con el mundo y nuestra percepción del mismo. “Todos poseemos un intelecto, pero también una sensibilidad, y su sensibilidad es la razón por la que están aquí”.

A esto me refiero cuando digo que una obra te conmueve: a través de la sensibilidad del artista puedes sentir su presencia en su obra. La sensibilidad tiene registros psíquicos y viscerales. Existe una firma estética, como en el realismo meditativo y de alta precisión de un cuadro de Celmins, o el manejo gestual de la pintura de un artista como Ed Clark o Willem de Kooning. (“Nunca podría dar una pincelada tan buena como De

Kooning”, dice Irwin. “Sus salpicaduras eran tan precisas como el encaje de un Vermeer”). También está la sensibilidad conceptual de una visión determinada del mundo, como en la exploración que Burden ha realizado a lo largo de su vida de la ansiedad y el placer masculinos. La prueba de fuego para expresar con éxito una sensibilidad —si la obra te conmueve— funciona en todos los tipos de arte, moda, televisión, cine y demás. Irwin admiraba el tuneado de coches como un arte popular del sur de California: un objeto funcional que portaba la sensibilidad de su propietario. “Puede ser la descripción completa de una personalidad y una estética”, dijo Irwin a *The New Yorker* en 1982. “Lo realizas con tu vida”⁶.

Lo irónico del enfoque de Irwin para ampliar los horizontes del arte es que también redujo mis definiciones de lo que es el arte. A menudo, cuando veo una obra en una galería, siento la aguda ausencia de su sensibilidad. En esos casos, no me pregunto si la obra es buena o mala, sino si realmente es arte. Poner a Irwin como medida de la máxima ambición artística ofrece un punto de referencia que aclara lo que a otras obras les puede faltar. Podemos empezar por la fisicidad. En su búsqueda de las cualidades perpetuamente esquivas de la energía y la luz, Irwin desarrolló la serena paciencia de un cazador. Por eso odiaba la fotografía de su obra: “Lo interpretas demasiado rápido”. Curiosamente, veo muchas obras que aspiran a interpretaciones rápidas, probablemente concebidas para competir por la atención en un mundo de imágenes digitales; puede que queden muy bien en las redes sociales, pero dan la sensación de

estar poco desarrolladas en cuanto a manejo técnico, comprensión del material o textura en la vida real. Y mientras que la fuerza conceptual se expresa a menudo como tensión psíquica o emocional, las fuerzas del mercado del arte —especialmente en nuestra era dominada por las ferias de arte— tienden a preferir la ausencia de fricción de lo puramente decorativo. La trascendencia conceptual se subordina entonces a la ficción artificiosa del comunicado de prensa, y los artistas son menos propensos a aventurarse en lo desconocido, trabajando en su lugar dentro de los límites de lo cómodamente familiar. Todo esto parece una regresión en el progreso artístico, y no del tipo representado por el desmantelamiento mesurado del modernismo. Ad Reinhardt dijo una vez: “El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás”⁷. Irwin estimó que el 90 por ciento es todo lo demás, y yo tiendo a estar de acuerdo. “Cuando echas un vistazo al mundo del arte actual”, me dijo, “es como si no conocieran las reglas de su propio juego”.

§

Al contrario de lo que pensaba en 2016, los artistas no son aquellos que nacen con una visión sobrehumana: “Es solo que un artista se toma su tiempo para sintonizar con su sensibilidad”, como dijo Irwin. Sintonizar significa seguir la propia curiosidad hasta donde esta rompe los muros de todo lo que conocemos y amamos. Lo que llamamos vanguardia comprende todas las extrañas propuestas que resultan de esas rupturas, y la historia del arte se compone de todas las contribuciones que resistieron los repetidos rechazos del canon,

así como la prueba del tiempo. En efecto, el tiempo es un excelente filtro, a través del cual las obras poco memorables se olvidan inevitablemente. Hace poco, cuando le pregunté a mi amigo si recordaba haber visto la exposición de Irwin en el Hirshhorn hace casi una década, su respuesta me sorprendió: “Pienso en ello a menudo”, dijo, recordando su sensación de asombro ante la claridad y precisión del artista, y su confusión simultánea ante lo que estaba viendo.

La vida es tan larga y sus posibilidades tan vastas. En el momento de nuestra entrevista, Irwin tenía 87 años y acababa de terminar su obra magna —*untitled (dawn to dusk)* [sin título (del amanecer al anochecer)] (2016)—, un proyecto que ya llevaba dieciséis años gestándose. (Los retrasos se debieron a la recaudación de fondos y al deseo del artista de dar con la forma idónea)⁸. Comisionada por la Chinati Foundation de Marfa, Texas, *dawn to dusk* es la única instalación permanente e independiente de Irwin, y quizá la mejor obra que he visto nunca: un edificio en forma de herradura con dos pasillos paralelos, uno negro y otro blanco, cada uno con doble tela de malla y largas hileras de ventanas a la altura de los ojos que recorren toda su extensión. El pasillo negro es un largo y meditativo descenso a las profundidades de la noche, donde las ventanas a la altura de los ojos recortan el paisaje en una fina línea, enmarcando principalmente el cielo infinito. El sol viaja a su lado, extendiendo periódicamente sus brazos a través de las ventanas y posando sus rayos en la superficie de la malla. Al final del pasillo se encuentra un corto pasaje a través de una serie de mallas que, dependiendo del lado

por el que se haya comenzado, se vuelven progresivamente más claras, sacándote de la oscuridad, o progresivamente más oscuras, hundiéndote en ella. En un momento dado, desencadenan la euforia sobrecogedora y primigenia de recibir la primera luz de la mañana, o los recuerdos profundos y evasivos de abandonar el vientre materno y llegar a la Tierra. Cuando la visité en 2018 en un viaje de campo de fideicomisarios organizado por el Nasher Sculpture Center, el pequeño contingente de artistas y marchantes afincados en Berlín calificó la obra de “buena”, que era su forma de decir que estaban profundamente conmovidos. Al menos dos personas lloraron.

Si la práctica artística es un camino —o un pasillo negro, o el empaque de una taza de raku—, tanto el destino como la distancia son desconocidos, pero todas las recompensas se encuentran en el propio camino, y a menudo superan las posibilidades de la imaginación. He tardado seis años en darme cuenta de que la instalación del Chinati de Irwin era su interpretación del amanecer, libre de las limitaciones de la representación. Cada relectura de nuestra conversación ilumina una nueva lección, y sin duda encontraré más mañana. Qué idea tan hermosa: que todos los misterios de la vida ya están ahí, delante de ti, revelándose lentamente a medida que te acercas. Esto es lo más maravilloso que aprendí de Robert Irwin: la única diferencia entre lo conocido y lo desconocido es el tiempo, y siempre hay más por ver.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

De *Earthwork* la parcelas piloto

Enfoques transdisciplinarios de la reparación

1.

Un jardín es un jardín es un jardín
es un jardín...

En 2020, el artista David Horvitz, en colaboración con el estudio de arquitectura de paisaje Terremoto, empezó a transformar el terreno baldío adyacente a su estudio en Arlington Heights, Los Angeles, en 7th Ave Garden (2020–presente). El proyecto es un espacio, un lugar, una experiencia y una “obra de arte vegetal”, según *Artillery*¹. Pero más convincente que la trivial calificación de un “jardín” como “arte” es la utilidad de esta fusión transdisciplinar. ¿En qué medida informa o mejora la capacidad de la obra para mediar en una reparación ecológica plausible y significativa? ¿Hasta qué punto está obligado el arte contemporáneo a obtener resultados ecológicos eficaces en el contexto de la práctica basada en la tierra? Estas son las cuestiones cruciales que plantean 7th Ave Garden y las obras de arte adyacentes, desafiándonos a discernir en qué punto la innovación artística y la reparación medioambiental confluyen hacia una acción ética tangible.

El entrelazamiento actual del arte con el diseño y las humanidades medioambientales refleja la creciente conciencia pública sobre las crisis coloniales antropogénicas del clima y la biodiversidad. Hoy en día, cuando los esfuerzos por reducir las emisiones de carbono flaquean y los impredecibles

patrones meteorológicos amenazan cada vez más la vida en la Tierra, se entiende que abordar estas cuestiones requiere una coordinación táctica que traspase las fronteras políticas, espaciales y disciplinarias. Terremoto, cuyos jardines son notables estudios tanto en la forma como en la intención, es solo un ejemplo de una práctica contemporánea que retuerce los límites tradicionales de su campo. “Nuestro principal objetivo [es] *hacer lo correcto con la tierra*”, escribe David Godshall, cofundador y director de Terremoto, en una declaración sobre el proyecto 7th Ave Garden². “Repararla, restaurarla, ser amables con ella, respetarla”, continúa. Dentro de la arquitectura paisajista comercial, sigue siendo raro que los proyectos trasciendan los imperativos impulsados por el cliente y alcancen un estatus visionario, pero eso es precisamente lo que pretende Terremoto: “Nuestro objetivo es construir jardines y paisajes no para esta civilización”, dice Godshall, “sino para la próxima”³. Me gusta la idea de un paisaje, o un jardín, como nada menos que un anfitrión para la vida futura. En Los Angeles, donde los extremos de los entornos orgánicos y los contruídos por el hombre desentonan contra un telón de fondo de violencia colonial, migración y fantasía, las prácticas artísticas transdisciplinarias están en una posición única para navegar por este terreno de salud frágil. En mi trabajo como escritora, como profesora y con mi proyecto No Canyon Hills (2023–presente) —una coalición comunitaria que busca la conservación de la tierra en las Verdugo Mountains— encuentro cada vez más profesionales que operan de

esta manera, cruzando vectores disciplinares. Studio Moonya, por ejemplo, dirigido por Hyunch Sung, crea jardines californianos que entrelazan historia material y matices culturales, conectando personas, lugares y memoria. Hyunch también es cofundadora de Ssi Ya Gi (Seed Story [Historia de las semillas]), un colectivo que eleva las narrativas de los inmigrantes mayores a través de la comida, cultivando plantas de herencia coreana, organizando comidas y publicando fanzines que amplían y registran experiencias diaspóricas intergeneracionales. Active Cultures, una organización dedicada a examinar los hábitos alimentarios, organiza eventos que combinan la comida, la ecología y el arte contemporáneo. Clockshop, Metabolic Studio y Friends of the Los Angeles River (FoLAR) se centran en la programación pública de apoyo a la educación medioambiental, destacando el hábitat ribereño y la salud del río de Los Angeles. También están Crenshaw Dairy Mart, que conceptualiza las operaciones de jardinería como pequeños colectivos abolicionistas; Living Earth, una organización artística que conecta paisaje sonoro y paisaje natural; Meztli Projects, una colaboración artística y cultural indígena; y el Ron Finley Project (RFP), que transforma los desiertos urbanos de alimentos en vibrantes santuarios alimentarios.

Estos son solo algunos ejemplos de las innovadoras fuerzas creativas, que abarcan campos contiguos del arte, la ciencia medioambiental, la planificación urbana y el activismo anticolonial, que apuntan hacia un movimiento ecocrítico contemporáneo polifacético en el que el arte

participa activamente en la sostenibilidad medioambiental y la equidad social a una escala que va más allá de lo representativo. Los complejos desafíos de nuestro tiempo, enraizados en una historia de violencia colonial y amplificadas por la urgencia de un cambio climático potencialmente irremediable, exigen colaboraciones innovadoras e interdisciplinarias que, en su multiplicidad, se resisten a una fácil clasificación ontológica. En algunos casos, incluso puede resultar difícil discernir un gesto como arte, ya que la obra ha saltado limpiamente de su recinto representacional: arte a la fuga, causando estragos en lo real.

Entre los muchos proyectos dignos de mención en Los Angeles que encarnan esta filosofía, 7th Ave Garden, que refuerza la biodiversidad y ayuda a los polinizadores nativos, y *Bending the River* [Doblando el río] de Metabolic Studio (2012–presente), que emplea la biorremediación para irrigar un parque público, son estudios de casos ejemplares a través de los cuales escudriñar los procesos, las limitaciones y el potencial transformador de estos esfuerzos interdisciplinarios.

2.

El 7th Ave Garden es modesto, de aproximadamente 5000 pies cuadrados y está salpicado de montículos de fragante salvia, matas de milenrama, docenas de retoños de sicomoros y montones de escombros y trabes, regalos del Los Angeles County Museum of Art (LACMA) tras su polémico derribo. Reconstruir los escombros institucionales (ruinas) en nuevas obras de arte de influencia ecológica resuena como una metáfora ordenada

de una revaluación en curso del patrimonio artístico y su valor futuro. Pero es la plantación para polinizadores densa y tupida, los arbustos de chaparral y su sotobosque autotriturado lo que afirma la identidad de la obra como algo más que meramente simbólico. La transformación de la parcela, antes desatendida, en un “exuberante jardín de plantas nativas”⁴ indica un cambio de paradigma más amplio, en el que el colapso de las divisiones entre artistas (como Horvitz) y oficinas de diseño comercial (como Terremoto) abre las puertas a intervenciones ecológicas realmente generativas que superan las transgresiones simbólicas típicas del arte contemporáneo. Enmarcar 7th Ave Garden como jardín y obra de arte a la vez plantea una cuestión interesante: si el valor ecológico intrínseco del jardín persiste independientemente de su designación artística, ¿qué otras potencialidades permite (o impide) el “arte”?

Test Plot (2019–presente), el experimento en curso de “guerrilla” de Terremoto⁵ en el cuidado comunitario de la tierra, es anterior a su empresa conjunta con Horvitz, estableciendo su precedente para el uso comunitario y ecológicamente reparador del espacio público. Lo que empezó como una novedosa hazaña en Elysian Park se ha convertido en un programa que siembra múltiples “parcelas de prueba”, de tamaño modesto, por toda la ciudad y el estado, desbrozadas y replantadas principalmente con plantas nativas de California⁶. Al invitar a voluntarios de la comunidad a colaborar en el mantenimiento a largo plazo de estas zonas de restauración, Terremoto ha logrado con éxito un modelo integrado de gestión que puede ser replicado y ampliado. Al igual que 7th Ave Garden, Test Plot es un crisol. Ambos proyectos se hacen eco del concepto de “usership” [“usabilidad”] propuesto por el teórico Stephen Wright, que



Parcela piloto en Ernest E. Debs Regional Park, Los Angeles, 2023. Imagen por cortesía de Terremoto. Foto: Rio Asch Phoenix.

escribe sobre el potencial del arte más allá de la función estético-conceptual. Siguiendo un linaje posmoderno, Wright otorga el mismo valor al papel del usuario en el arte, promoviendo una responsabilidad compartida para la gestión ecológica y el compromiso comunitario⁷.

Sin embargo, una gran diferencia entre ambos proyectos radica en sus contextos. Cuando Horvitz y Terremoto reconvirtieron el terreno baldío en un ecosistema rejuvenecido, la sinergia de su colaboración obtuvo el reconocimiento institucional de pesos pesados de la cultura, como la galería comercial Vielmetter Los Angeles, la sala de exposiciones sin ánimo de lucro JOAN y la publicación *Triple Canopy*⁸. Tal reconocimiento cimentó la doble identidad de Horvitz como artista y defensor del medio ambiente, al tiempo que otorgaba a Terremoto la atención del público del mundo del arte. Como obra de arte genuina y nexa de producción artística colaborativa, 7th Ave Garden está respaldado por lo que Wright denomina “un dispositivo de encuadre institucionalmente garantizado”⁹ —la red de museos, galerías, críticos e instituciones académicas que sanciona determinados objetos, espacios o actuaciones como “arte”.

Como obra de arte, 7th Ave Garden está dotado de una aceptación cultural minoritaria. Durante la semana Frieze, en marzo, decenas de agentes culturales se reunieron en sus terrenos cubiertos de mantillo para almorzar y leer. En mayo, la escritora y curadora afincada en Ciudad de México Yasmine Ostendorf-Rodríguez organizará “una barbacoa comunitaria regenerativa” en el jardín, coprogramada con Artbook

at Hauser & Wirth LA y Active Cultures¹⁰. El jardín de la 7th ave Garden es un medio y una plataforma para el discurso ecológico destinado a movilizar el compromiso de la comunidad y dar forma a narrativas ideológicas que aborden los acuciantes retos ecológicos de nuestro planeta. Pero el hermanamiento de valores culturales y ecológicos también debería suscitar cierto escrutinio, dada la tendencia del mundo del arte a la mercantilización y la exclusividad. “¿Cómo puedo conseguir que un coyote viva aquí?”¹¹, reflexiona Horvitz en la declaración de su proyecto. No puedo evitar preguntarme si los coyotes podrían haber sido más abundantes antes de que llegaran los artistas.

A nivel local, la doble situación de reconfigurar la agencia simbólica del arte para llevar a cabo la reparación ecológica se produce con el riesgo de que estos proyectos se conviertan en vehículos de mercantilización cultural y gentrificación, impulsando en última instancia un desarrollo que da prioridad a la rentabilidad en lugar de a los beneficios comunitarios o ecológicos (no humanos). Esta tendencia es evidente en los barrios de Los Angeles donde la afluencia a las galerías, como las que participan en la feria anual Frieze, eleva el valor de la propiedad, precipitando una cascada de efectos para los residentes¹². Los practicantes indígenas de Los Angeles saben muy bien que cualquier movimiento ecológico serio, por muy creativo o retóricamente vigorizante que sea, fracasará en su objetivo orientado a la justicia sin una ética anticolonial integrada que honre la reciprocidad, la interdependencia y el florecimiento mutuo de todos los seres vivos¹³. Aunque 7th Ave

Garden no pretende ofrecer una panacea para las estructuras sociales profundamente arraigadas en las que vivimos y creamos arte —o jardines—, sí anuncia una reorientación de la acción artística que la aleje de la experiencia puramente fenomenológica y la oriente hacia un marco más funcional que pueda acercarse a las necesidades sociales y medioambientales de nuestro tiempo.

En esencia, 7th Ave Garden es una manifestación contemporánea de un diálogo de largo alcance entre arte y medio ambiente, que ha evolucionado significativamente a lo largo de los años. Aunque el jardín canaliza el espíritu radical y la provocación conceptual del movimiento del “land art” (o “earthwork”) de mediados del siglo XX, se desvía de los caminos de sus predecesores al renunciar a las masivas intervenciones estructurales en el paisaje concebidas por artistas como Robert Smithson y Michael Heizer, quienes remodelaron vastas extensiones de tierra para convertirlas en obras de arte monumentales. Aunque puede que insinuaran el potencial del arte para abordar temas ecológicos, sus obras eran principalmente simbólicas, a menudo espectaculares y se deleitaban en la sublimidad de la naturaleza. También ignoraban deliberadamente los violentos mecanismos coloniales y las explotaciones ecológicas que se reproducían en la formación de la propia obra. Al examinar el precedente histórico de 7th Ave Garden vemos que la trayectoria del compromiso del arte con la práctica basada en la tierra refleja no solo las cambiantes sensibilidades culturales y medioambientales, que se someten a una interacción más matizada entre la expresión

artística y la conciencia ecológica, sino también las tensiones dentro de la propia ontología del arte, su peculiar y particular modo de existencia.

3.

El verano pasado, en medio de una terrible ola de calor, me subí a la parte trasera de una minivan para transportar varios pasajeros en el estacionamiento de un depósito de grúas reconvertido en Lincoln Heights para visitar un proyecto artístico en el río Los Angeles. Era mi primer encuentro con Metabolic Studio, un laboratorio interdisciplinar de arte e investigación fundado por la artista medioambiental Lauren Bon que pretende explorar “cuestiones sociales y medioambientales críticas mediante intervenciones artísticas y proyectos innovadores orientados a la reparación”¹⁴. A lo largo de los años, tanto activistas como organizadores han realizado diversos intentos de liberar el río de su revestimiento de concreto: el gran proyecto de Metabolic Studio, *Bending the River*, es un ambicioso intento de intervención. El estudio pretende redirigir una parte del río de bajo caudal hacia una zona de filtración allí situada antes de verterla en la red de riego del Los Angeles State Historic Park (LASHP), utilizando el río como fuente de agua sostenible para un espacio verde urbano. Dirigido por Bon, *Bending the River* se presenta simultáneamente como arte y como una intervención cívica de gran alcance con un impacto significativo en el mundo real.

La incursión de Bon en la reparación medioambiental en Los Angeles comenzó con *Not A Cornfield [No es un maíz]* (2005–6), una laboriosa obra que reimaginaba una antigua

zona industrial ferroviaria abandonada de Chinatown como un próspero campo de maíz de 32 acres durante una única cosecha. Este gesto se hace eco de la visionaria obra de la artista estadounidense de origen húngaro Agnes Denes, quien, en el verano de 1982, cultivó un campo de trigo de dos acres en el basural de Battery Park en Manhattan, plantándolo y cosechándolo meticulosamente a mano (*Wheatfield - A Confrontation [Trigal - una confrontación]*). El trigal de Denes y, más tarde, el maizal de Bon evidencian un cambio hacia el arte que se enfrenta al desastre antropogénico. Al año siguiente, en su libro *Art in the Landscape: A Critical Anthology* (1983), el artista medioambiental Alan Sonfist planteaba una cuestión que se había vuelto cada vez más pertinente: “Puede ser importante a finales del siglo XX preguntarse: ‘¿En qué dirección están guiando los artistas a nuestra sociedad?’”¹⁵.

La práctica de Bon anuncia un momento crucial en el continuo devenir del arte contemporáneo, en el que las demarcaciones entre arte, gestión ecológica y compromiso con la comunidad se disuelven, volviéndose más fluidas y permeables. La proclama de neón de Sherrie Rabinowitz que aparece en la página web de Metabolic Studio, “Los artistas deben crear a la misma escala que la sociedad tiene la capacidad de destruir”, enmarca una dialéctica provocativa: contrapone la escala de la agencia artística individual a la escala más amplia del impacto social, abogando por un equilibrio del poder creativo que aproveche la capacidad de cambio del colectivo. Al hacerlo, aleja a los artistas del espectáculo de la enormidad

(¡se acabaron las masas levitantes!). Los valores artísticos de Wright con un factor de uno conciben el arte armonizado con el mundo a escala 1:1, haciéndolo potencialmente indistinguible de la funcionalidad cotidiana¹⁶.

Dentro de un marco 1:1, el arte trasciende su apariencia tradicional, integrándose en las infraestructuras vitales y actuando como palanca para la transformación social y de las infraestructuras, como ejemplifica claramente la reconfiguración literal de la anatomía urbana que lleva a cabo *Bending the River* (mediante actos tan tangibles como cortar concreto o desviar tuberías). Este registro de actividad implica maniobrar dentro de sistemas legislativos y burocráticos, luchando por un espacio entre ciencia, arte y política, donde las cuestiones de gobernanza ética y supervisión siguen siendo esenciales. Mientras iniciativas como Test-Plot, 7th Ave Garden y *Bending the River* siguen abogando por una transición de la propiedad privada a la gestión colectiva, aprovechando el arte para redefinir el uso de la tierra, los dispositivos de encuadre a través de los cuales llegamos a comprender tales gestos deben seguir el ritmo de una ética de la responsabilidad. En esta coyuntura ecológica crítica, el ímpetu por imaginar un futuro reestructurado tras la apropiación colonial de la tierra debe traducirse en una reparación y restitución tangibles. Solo a través de tales esfuerzos transformadores puede la comunidad artística desempeñar un papel decisivo en el camino hacia unas prácticas equitativas de gestión de la tierra.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Paulina Lara

Hacerse un hueco en el mundo del arte puede resultar desalentador. Para Paulina Lara, era una necesidad. La curadora y productora convertida en directora de galería fundó LaPau Gallery en 2021 para desarrollar y expresar su voz curatorial. Anteriormente había organizado exposiciones y programas de forma independiente con ONE Archives en la University of South California (USC Libraries), OXY ARTS y otros lugares, aunque nunca ocupó un cargo curatorial formal en una institución.

En un período relativamente corto de tiempo, tan solo tres años, Lara ha establecido su galería de Koreatown como un vibrante espacio comunitario y una plataforma que pone de relieve algunos de los talentos más vanguardistas de la ciudad. Ha presentado diez exposiciones de artistas de Los Angeles y del extranjero, y también ha organizado programas musicales y eventos efímeros (pop-up) en la galería y en otros lugares en colaboración con Nike, Jarritos y el colectivo musical Mas Exitos.

Los intereses de Lara son tan dinámicos y variados como los artistas que ha expuesto. Su primera exposición, *Grounding, Prevent from Flying [Plantarse, evitar que vuele]* (2021), de Gabriela Ruiz, abordaba la idea de plantarse en medio de una crisis existencial. La inmersiva instalación azul de Ruiz invitaba a los espectadores a adentrarse en su mente, simulando la regulación emocional a través de pinturas saturadas de color, una caja de arena que cubría todo el

suelo de la galería y un paisaje sonoro original. El proyecto más reciente de Lara con los hermanos Ángel y Fernando Poyón, afincados en Guatemala, resume su interés por el intercambio cultural global y el papel del arte en la conservación de la memoria ancestral y colectiva. Como escribió Tina Barouti, la escultura de maíz de Fernando Poyón, tallada con lápices amarillos, rinde homenaje a los conocimientos ancestrales y las prácticas agrícolas de los mayas kaqchikeles: los lápices transforman el tallo de maíz en un “instrumento de recuerdo” y reflejan los esfuerzos de los artistas por registrar, preservar y promover los rituales y creencias kaqchikeles¹.

La historia y la memoria sirven de hilo conductor en varias otras exposiciones, como *Servicios Express* (2022), de Jazzy Romero, que presenta una película de cuarenta y siete minutos estructurada en torno a una historia oral íntima que pone de relieve cómo la historia de la migración de la madre de Romero se cruza con las historias de los sectores de servicios laborales y alimentarios en México y Estados Unidos. De manera similar, el proyecto de Lara con Jorge G. Balleza, del grupo Sabotaje Media (2022), reveló el momento histórico en el que la cumbia colombiana llegó a Monterrey, México, en los años 80 y 90, a través de la exhibición de raras fotografías, material de archivo y objetos efímeros pertenecientes al aficionado a la cumbia Toño Estrada. Este proyecto es notable por el profundo interés de Lara por la historia de la música latinoamericana, constituyendo un excelente ejemplo de cómo el programa de su galería ha tendido puentes

entre el mundo de las artes visuales y el de la música.

A lo largo de una serie de llamadas telefónicas, Lara y yo hablamos sobre su práctica curatorial, discutiendo la importancia del arte, los archivos, la música y la conexión humana en su trabajo. Nuestra conversación comenzó reflexionando sobre cómo nos conocimos en 2014 en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA) como parte del grupo inaugural de becarios de la Mellon Summer Academy. Nos mantuvimos en contacto después del programa, consultándonos con frecuencia a medida que avanzábamos en nuestra formación universitaria y, finalmente, nos asociamos para curar nuestra primera exposición juntos, *Liberate the Bar! Queer Nightlife, Activism, and Spacemaking [¡Libera el bar! Vida nocturna queer, activismo y creación de espacios]* con ONE Archives en 2019.

Joseph Daniel Valencia: ¿Qué estudiaste en la escuela?

Paulina Lara: Fui a un *community college* de Oakland llamado Laney College. Me interesaban mucho la sociología, las ciencias políticas y la filosofía. Fue muy transformador porque muchos de los profesores eran de diferentes lugares. Muchos de los estudiantes eran extranjeros. Estuve expuesta a muchas culturas diferentes a la vez. En realidad, no me interesé mucho en historia del arte. Tomé una clase de historia del arte, pero no tomé muchas clases de historia del arte hasta que me cambié [de universidad].

Justo antes de trasladarme, conocí a mi querida amiga, San Cha. Era la única persona que conocía que trabajaba en un museo, en el Yerba Buena

Center for the Arts (YBCA), en la taquilla. Acabé consiguiendo un trabajo allí y simplemente tomé la decisión: “Esto es lo que siempre he querido hacer”. Siempre me ha gustado el arte. Simplemente tenía sentido para mí trabajar en un museo. Me encanta el ambiente. Me encanta todo.

JDV: ¿Cómo influyó en tu trayectoria trabajar en YBCA?

PL: Me trasladé como estudiante de Historia del Arte. Fui a la University of California, San Diego (UCSD). Estudié Historia, Teoría y Crítica del Arte y Estudios Étnicos. Recuerdo la primera clase de historia del arte que recibí, pensé: “¿En qué me he metido?”, porque jera un lenguaje completamente diferente! Pero aprendí rápido y el resto fue historia. Di muchas clases de historia del arte latinoamericano, sobre todo, pensando en los diferentes movimientos de México, Brasil y Perú. Sentía que, de alguna manera, tenía que complementar lo que no había aprendido en historia del arte con estudios étnicos. Tomé muchas clases de historia del arte de los nativos americanos, así como de teoría decolonial. Estar interesada, ver las cosas desde una perspectiva tan amplia, con diferentes puntos de vista, ha dado forma a donde estoy ahora, específicamente al trabajo que estoy haciendo ahora con mi programa [de la galería] y mi marco curatorial.

JV: Hablemos de tu primera exposición, en la que trabajamos juntos, *Liberate the Bar!* El proyecto exploraba el papel de la vida nocturna *queer* tanto en el activismo como en la construcción de la comunidad.



PL: *Liberate the Bar!* fue una exposición muy importante. Sinceramente, fue el comienzo de pensar en qué consiste mi programa como persona que está comprometida con el arte, los artistas, los archivos y la historia. Creo que esa exposición creó el marco de lo que iba a hacer en el futuro.

JDV: ¿Qué es lo que te gustó de la exposición?

PL: Disfruté contando las historias de personas que vivieron esa experiencia. La exposición surgió porque era el quincuagésimo aniversario de Stonewall, y me preguntaste si quería ser cocuradora de esta exposición. Ambos estuvimos de acuerdo en que queríamos incluir la historia de Los Angeles, así como honrar a Stonewall y su legado. Se trataba de la vida nocturna y siempre he conectado con la vida nocturna: era un lugar en el que podía ser yo misma, y todos mis amigos más íntimos nos conocimos

en la vida nocturna *queer*. [En la exposición] pude hablar sobre ese legado de espacios que discriminaban a las personas negras y morenas. Y a partir de ahí empezaron a surgir estos nuevos lugares y espacios. Organicé los archivos y los objetos efímeros procedían de experiencias vividas. Mucha gente compartió sus historias conmigo. Me sentí muy feliz y agradecida de que me dieras la oportunidad de ser cocuradora, porque siempre dijimos que algún día lo haríamos. [Risas].

JDV: ¿Cuáles son algunos de los factores que te llevaron a crear LaPau Gallery?

PL: Quería seguir con la curaduría y conversando con artistas. Y no veía las oportunidades. Quería ver el trabajo que yo quería ver en el mundo y sentía que tenía que crear un espacio para ello. No podía esperar a que llegaran esas oportunidades. Tenía que crearlas para mí, o estaría esperando eternamente.

JDV: Háblame de su programa en LaPau Gallery. ¿Cómo refleja sus intereses y experiencias?

PL: Mi programa reflexiona sobre mi experiencia al haber nacido aquí, en Estados Unidos, habiendo nacido mis padres en Latinoamérica. Pienso constantemente en mis intercambios entre estos países —mi país de origen y el de mis padres—, pero también a través de la música, el cine y el arte, recordando activamente y preservando constantemente. Lo hago pensando en materiales que son comunes o familiares para el artista; pienso en cómo nos relacionamos con algo que nos es familiar.

JDV: He observado que muchas de tus exposiciones tienen un enfoque multidisciplinar. Incluyen arte, archivos, música y mucho más. ¿Puedes explicar-nos de dónde viene eso?

PL: Provengo de una familia de músicos por ambas partes. Mi abuelo toca la marimba —de hecho, conseguí una marimba para esta última exposición [en la que se presentó la obra de los hermanos Poyón]—, pero mi tío también tocó en un par de grupos. Así que tengo raíces musicales profundas. Siempre incluiré eso, así como el cine. Así es como veo el mundo, en todos esos medios diferentes. Y cuanto más pienso en los archivos y en la forma en que los reimagino —este año estoy trabajando en varios proyectos pensando realmente en el archivo—, siento que es importante para mí y para mi familia, porque mi familia se trasladó desde sus países a Estados Unidos y en eso se pierde mucho material, se pierden muchas cosas. Las fotos, los archivos y los videos son muy importantes.

JDV: ¿Cómo influye la música en tu práctica curatorial?

PL: No me he dado cuenta hasta más tarde de que en realidad he programado música para todos los espectáculos que he tenido, o he incorporado sonido original. Es tan natural para mí. Y creo que eso es lo que echa para atrás a la gente. Normalmente, si estás metido en algo, estás en una escena, te centras en eso. Yo me concentro en muchas cosas, en distintos tipos de música y de personas al mismo tiempo. Puedo existir en todos esos ámbitos y espacios. No tenemos por qué limitarnos a ciertos moldes, estereotipos o tropos. A mí me gusta romperlos, porque para mí no existen.

JDV: He visto lo dedicada que eres a los artistas con los que trabajas. Por ejemplo, conoces a Gary “Ganas” Garay desde hace mucho tiempo. Le has apoyado desde sus tiempos de estudiante de grado, ha expuesto su obra en LaPau y, más recientemente, has ayudado a montar su obra para *Made in L.A. 2023*. Cuéntame cómo os conocisteis y cómo habéis colaborado.

PL: Gary y yo nos conocimos en la University of California, San Diego (UCSD). Él era estudiante de grado y estaba a punto de salir del programa superior de arte (MFA), pero conectamos por la música. Le dije que me gustaba un DJ que por aquel entonces era muy *underground*. En cuanto se lo dije, supimos que seguiríamos en contacto, que éramos amigos. Nos llevábamos muy bien. Gary había colaborado con [algunos de] mis buenos amigos de Bay Area, y a partir de ahí surgió todo. Todos hemos hablado y nos hemos apoyado

mutuamente y hemos creado esta pequeña red de peculiares aficionados de la música [risas]. Ha sido algo precioso. Gary tiene un sello llamado Discos Rolas, y lo dirige artísticamente con Alexandra Lippman. Todos nos dedicamos a la música, los conciertos y la producción.

JDV: ¿Cuáles han sido los temas principales de tus proyectos en LaPau, como con tu primera exposición de Gabriela Ruiz?

PL: Esa [exposición] era el futuro, el pasado y el presente, todo al mismo tiempo. Se mira a su pasado en el futuro y luego miras a tu pasado con el sonido. La caja de arena era una reflexión sobre la memoria y la infancia. Está en este espacio liminal. Y Jorge [G. Balleza] trabajaba en archivos, comenzando con material de archivo sobre las historias de la clase trabajadora, nuestras historias. Me esforcé por digitalizar todo para que pudiera ser mostrado, [preservando] la historia de cómo esa escena musical [de la cumbia] en Monterrey se convirtió en lo que es ahora.

JDV: Me gusta cómo describes estos proyectos en términos de reflexión sobre ideas interrelacionadas durante un periodo de tiempo más largo.

PL: Sí, porque son todos los temas en las exposiciones. [Los temas de los espectáculos de LaPau] siguen conectando con nuestro pasado, pero también reflexionan y reconocen nuestra posición de haber nacido aquí y aun así siguen intentando honrar historias que hemos olvidado. También doy cabida a la gente. Estoy orgullosa de ello. Estoy orgullosa de todo esto porque es la razón principal por la que abrí

la galería. Fue para tener un espacio para existir, pero también para relacionarse con el arte de diferentes maneras. Creo que a la gente le gusta mi espacio porque puede hacer eso. No hay forma correcta o incorrecta de relacionarse con el arte.

JDV: Es asombroso pensar que has organizado casi en solitario diez exposiciones en los últimos tres años. Es decir, casi una exposición por cada estación del año. ¿Cómo lo has conseguido?

PL: Soy muy afortunada de contar con mucha gente que cree en la galería, pero que también me ha apoyado en el camino. Estas diez exposiciones han sido increíbles, pero también muy difíciles. Y no me da vergüenza decirlo. Es la realidad, y es la verdad.

JDV: Me has contado en privado que esta conversación llega en un momento importante para ti y para la Galería LaPau. Has organizado tantos proyectos significativos y has afinado tu voz, pero también te encuentras en un momento de reflexión. ¿Qué tienes en mente?

PL: Bueno, cuando pienso en ello, cuando tú y yo curamos [*¡Liberate the Bar!*], fue un momento en el que las cosas cambiaron para mí porque no creía que pudiera ser curadora. No lo veía dentro de mí, aunque otros sí lo habían visto. Y creo que en ese momento había perdido a seres queridos y pensé: “La vida es demasiado corta para tener miedo”. Eso me impulsó a hacer todos esos espectáculos, a no tener miedo y a seguir adelante. Pero, siendo realistas, la cantidad de trabajo que conllevan

las exposiciones no es sostenible para nadie, no solo para mí, ¿sabes? Para todo el mundo del arte. Me estoy tomando un momento para pensar en ello y también para centrarme en lo que es realmente importante para mí o lo que me llena el alma. ¿En qué está conectado mi espíritu con mis antepasados? ¿Qué es lo que me guía? Me está guiando a la música, y es una toma de conciencia increíble y el camino que estoy siguiendo. Así que estoy emocionada.

Consulte la página 99 para ver la nota a pie de página.

Obras en progreso Soo Kim

86



El estudio de Soo Kim en West Adams desde hace una década no tiene WiFi ni agua caliente y, desde la pandemia, ha preferido trabajar sola en sus laboriosas obras fotográficas de recorte. Pero su práctica no es ascética, y su enfoque es menos preciosista o meticuloso de lo que sugieren las obras terminadas. Las hebras que quedan después de pasar el cúter de Kim forman intrincados entramados topográficos: las ausencias en las imágenes fotográficas tienen tanta importancia como lo que permanece.

“No llevo la cuenta del tiempo que me lleva crear una obra. No me preocupa el tiempo o el trabajo que conlleva hacerla. Sé que requiere mucho tiempo, y lo disfruto”.



Fotos: Leah Rom



“Tuve que superar el preciosismo de la impresión perfecta para encontrar satisfacción en recortar dentro de la fotografía. La cautela o la timidez no funcionarían en el tipo de fotografías que quería hacer”.

87

“Normalmente, cometo un error al cortar, lo tiro y vuelvo a empezar. A veces, un error me lleva a otro lugar. Tener un plan y seguirlo no me resulta tan interesante”.



Teddy Sandoval and the Butch Gardens School of Art en el Vincent Price Art Museum

21 de octubre de 2023–
2 de marzo de 2024

Por su título, *Teddy Sandoval and the Butch Gardens School of Art* [*Teddy Sandoval y la Escuela de Arte Jardines Marimachos*], recientemente clausurada en el Vincent Price Art Museum (VPAM), parecería la retrospectiva de un colectivo que se centra en un miembro destacado. Pero la “*Butch Gardens School of Art*” fue una entidad ficticia creada por Teddy Sandoval, el único miembro de la escuela. El nombre de la escuela, que procede de un bar gay de los años 70 en Silver Lake, tiene sus raíces en la ironía y la sátira, como gran parte de la obra de Sandoval. ¿Marimacho? El arte de Sandoval era abiertamente *queer* por la forma en que jugaba con los tropos de la masculinidad. ¿Jardines? Rara vez representaba un escenario bucólico. En cambio, empleaba *graffiti*, paisajes urbanos y diseños decorativos como telón de fondo para sus figuras gais “marimachas”. La exposición reunía 25 años de cerámicas, grabados, dibujos, pinturas, arte postal y fotocopias, y en todas estas obras era evidente el constante desafío de Sandoval a los símbolos de la masculinidad de finales del siglo XX que encontraba en la escena gay posterior a la liberación y en la cultura chicanx.

Los curadores de la exposición del VPAM, la Dra. C. Ondine Chavoya y David

Evans Frantz, combinaron las obras de medios mixtos de Sandoval con el arte de otros que *podrían* haber sido miembros de la Butch Gardens School. La decisión de mostrar la obra de Sandoval junto a la de otros artistas —contemporáneos, amigos y personas a las que nunca conoció (el artista Moises Salazar Tlatenchi nació en 1996, un año después de la muerte de Sandoval)— demuestra tanto su influencia como un estilo común. El motivo más frecuente en el retrato *queer* de Sandoval es un rostro definido únicamente por el pelo. Sandoval no es el único que representa figuras *queer* anónimas, como atestiguan las obras de otros artistas de la exposición. Los dos dibujos de gran formato realizados a lápiz sobre papel por el artista colombiano Ever Astudillo muestran a hombres casi desnudos con abdominales esculpidos y cabezas borrosas bailando muy juntos (*Untitled* [*Sin título*], c. 1980), y a tres hombres espaciados en una misma calle practicando el *cruising* (*Sábado*, 1988). No hay nada más anónimo que el *cruising*, y los ángulos, las sombras y la distancia que emplea Astudillo ocultan los rostros de estos hombres. Ginger Brooks Takahashi reinterpretó un dibujo de autor desconocido de la década de 1970 que muestra a unos hombres sentados descaradamente en Julius, un histórico bar gay de Manhattan, colocando *stickers* —un símbolo intersexual/unisex, “Una elle estuvo aquí” y “Una lesbiana estuvo aquí”— sobre las cabezas ya de por sí sin rostro de varios hombres gais desnudos (*Julius Bootleg* [*We are here; still seeking Lowry*] [*Estamos aquí; seguimos buscando a Lowry*], 1978/2007/2023).

La serigrafía de Joey Terrill, Brothers [*Hermanos*] (1975), muestra a dos hombres idénticos con gafas de sol, bigotes *handlebar*, vaqueros y camiseta. Páginas del fanzine de Terrill *Homeboy Beautiful* [*Compa Hermosa*] (1978-79) —una revista satírica de estilo de vida para “*Homo-Compas*” que incluye dibujos sexuales, *collages* y una sección de consejos con preguntas respondidas por “Lil Loca”— incluyen arte postal aportado por Sandoval, que muestra el estilo común de estos amigos y un humor irónico que ridiculizaba el machismo imperante en su comunidad.

Los bigotes de los hombres anónimos que aparecen en la obra de Sandoval y Terrill los definen como “clones de Castro”, un término acuñado en los años setenta para etiquetar la estética uniforme de los “*ersatz-butch*” que banalizaba la vestimenta asociada a la masculinidad de la clase trabajadora. Los clones vestían camisas de franela, Levis demasiado ajustados y botas de cuero, y todos llevaban vello facial. Sandoval reconoció y se burló de esta moda machitos en obras más abstractas como *Chili Chaps* [*Chaparreras de chile*] (1978), un par de chaparreras de cartón con flecos decoradas con frijoles secos y chiles de arcilla, que juegan con la imagen del vaquero mexicano, ranchero, y la cultura *queer* de los bares de cuero. Casi todas las representaciones más directas que hace Sandoval de prostitutas, vaqueros, papis y compas carecen de rostro y solo son reconocibles por sus ropas fetichistas. La litografía *Chili Colorado* [*Chile colorado*] (finales de la década de 1970) representa a un hombre sin rostro desnudo excepto por unos calzoncillos blancos con estampado de chiles. Su cadera ladeada dice “ven”, no



son necesarios ojos seductores. Mientras tanto, en *Untitled (Cowboy)* [*Sin título (Vaquero)*] (c. finales de los 70–80), un vaquero con un sombrero texano, bigote poblado y camisa abierta hincha el pecho como si quisiera alejar a cualquiera que se le acercara. Estas obras figurativas, como muchas otras de Sandoval, presentan motivos gráficos de fondo: *Chili Colorado* está impreso en negro con rayas blancas, mientras que *Cowboy* está enmarcado por un motivo geométrico dorado *art déco*, yuxtaponiendo al vaquero rural o ranchero con un diseño asociado a los edificios urbanos.

La identidad de género era una preocupación constante de Sandoval. Equilibró sus clones muy machitos con su propio *drag* femenino. En la serie fotográfica *La Historia de Frida Kahlo* (1978), Sandoval se viste de Kahlo, mientras que Gronk, miembro fundador del colectivo Asco y habitual del bar Butch Gardens¹, interpreta a Diego Rivera. El personaje *drag* de Sandoval, Rosa de la Montaña (nombre que hace un guiño al *alter ego drag* de Marcel Duchamp, Rose Sélavy)², aparece en la exposición a través

de varias fotocopias en color, postales y un grabado en blanco y negro titulado *Rosa* (1976). En este grabado, Rosa no tiene rostro, salvo por una pequeña línea que podría tratarse de un fino bigote o de un labio carnoso. Posa con el hombro hacia delante y la cabeza coquetamente inclinada hacia atrás, con los rizos sueltos. En el fondo aparecen lo que de lejos parecen chiles secos, pero, al mirarlos más de cerca, son claramente labios vaginales. Otro dibujo de Sandoval, poco común por su gran tamaño, muestra una figura femenina calva rodeada de melocotones partidos por la mitad que también se asemejan a anos (*Untitled [Sin título]*, 1976). Al igual que con el género de sus figuras, Sandoval parece dar a entender que no importa de qué se trate: ¿por qué no de ambas cosas?

El humor de Sandoval supuso un bálsamo necesario para la seriedad machín con la que se tomaban a sí mismos en la escena gay de los años setenta. Y aunque la comprensión del género evoluciona constantemente en nuestra comunidad *queer*, el arte como

el de Sandoval, que satirizaba los fetiches patriarcales inherentes y la obsesión por la masculinidad, sigue siendo importante en 2024. Fui a la clausura de la muestra en VPAM un sábado por la tarde y, más tarde esa noche, fui al Eagle. Vi a alguien con una camiseta en la que se veía a un hombre casi desnudo con chaparreras de cuero y una cara definida únicamente por un bigote, y le pregunté si era una imagen de Teddy Sandoval. La camiseta era un regalo, dijo, así que no lo sabía, pero la imagen, fuera o no de Sandoval, era del éter de la Butch Gardens School of Art: una gran parodia sexy de una estética que podemos reconocer, incluso fetichizar, al tiempo que reconocemos y nos reímos del artificio.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

Lex Brown en Bel Ami

16 de diciembre de 2023–
10 de febrero de 2024

En el libro de Henri Bergson de 1900 *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* [*La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*], el filósofo describe el humor de los fracasos del cuerpo —sus resbalones, caídas, traspies— como un fenómeno de la era industrial. A medida que el trabajo humano era delegado en máquinas eficientes, los desvaríos del cuerpo se volvían cada vez más cómicos¹. La torpeza lingüística y narrativa iguala a la del cuerpo en el video absurdistas *Communication* [*Comunicación*] (2021) de Lex Brown, recientemente exhibido en Bel Ami, mientras la artista imagina un mundo muy parecido al nuestro, en el que el plano físico se vuelve cada vez más

Teddy Sandoval, *Rosa* (detalle) (1976).
Grabado calcográfico en color metálico montado
sobre papel, 14 × 12 pulgadas. Imagen cortesía
de Paul Polubinskas, Teddy Sandoval Estate.
Foto: Ian Byers-Gamber.

Isabella Miller

inmaterial. En el video, la distópica empresa de comunicaciones Omnesia ofrece pólizas de seguro contra la cancelación, una distintiva característica que incluye nuevos términos para “hablar sobre no hablar” e induce a la paramnesia colectiva sobre los desplazamientos urbanos. Esta preocupación por el lenguaje y la narrativa se manifiesta también a nivel formal, ya que Brown —única actriz de su video— modula su discurso para reflejar el ritmo acelerado de nuestro mundo hipermediatizado y opta por una dirección artística y un montaje autoconscientemente no cualificados. Si la comedia de golpe y porrazo imagina nuestra experiencia corporal como algo roto o fallido, Brown actualiza el género para captar la ruptura que se ha dado en nuestra forma de pensar, hablar y sentir. Ridiculiza, y por tanto se resiste, a las maquinaciones del *big data*, las relaciones públicas corporativas y la especulación inmobiliaria, todas ellas características clave de nuestra época.

Brown se formó en varios talleres de *clown* entre 2014 y 2019 y recurrió a esas experiencias para impregnar de una comicidad bufonesca todas sus actuaciones en *Communication*. El video comienza con una pantalla en negro y algo de humor anticuado, mientras oímos a los miembros del público esforzarse sin gracia por recorrer un planetario, chocando unos con otros en una sala oscura. A continuación, un profesor aparece en pantalla para ofrecer una presentación sobre los habitantes de las ciudades, dirigiéndose al espectador. El resto del video cuenta la historia del profesor, que se centra en Aspen Van Der Baas y Jordie, empleados de Omnesia. A lo largo del video se utilizan



mucho las pantallas divididas y las tomas en plano y contraplano, ya que Brown crea un espacio cinematográfico que parece casi totalmente desvinculado del plano físico. Con la ayuda de Silvie, una IA que recuerda a una Siri exagerada a la que solo se oye, nunca se ve, Aspen y Jordie conspiran para construir una urbanización en una ciudad llamada New Greater Framingham destinada únicamente a ser vista, no a ser habitada. Su estrategia se basa en hacer llegar el siguiente mensaje: al crear agujeros argumentales en los pensamientos de los habitantes actuales de la ciudad mediante poderosas fuerzas algorítmicas, podrán desplazarlos sin disgustos, creando así espacio para su urbanización especulativa.

En la comedia de golpe y porrazo de principios del siglo XX, los pianos se deslizaban por las escaleras y los bandidos saltaban de los trenes en marcha. Pero en un mundo cada vez más estructurado por la experiencia digital, artificial e incorpórea, Brown sugiere que los contornos de este estilo cómico han cambiado para abarcar el modo en que damos forma y asociamos la información. En lugar de surgir de la ansiedad por los medios de producción, la comedia de

Brown registra la ansiedad ante los medios de comunicación. Un error en la trama, en *Communication*, provoca fisuras en la capacidad de la gente a la hora de dar sentido al mundo y entender los cambios locales como condicionantes de fuerzas económicas y políticas más amplias. Los agujeros argumentales no son errores o momentos de “te pillé” por fallos del autor, sino más bien estrategias deliberadas para manipular a los ciudadanos —“amantes de acurrucarse bajo las mantas, del *prime time* en *streaming*, emocionalmente... hmm... animales”, tal y como los describe el profesor que presenta la historia— hasta la complacencia y la conformidad. Gran parte del humor del video surge de los paroxismos de Brown en una sopa de palabras, una transferencia de la comedia de golpe y porrazo y del *clown* al lenguaje. Al principio del video, Aspen se pasea por un escenario teatral hablando por teléfono: “¿No lo has oído? ¿Algo sobre un ‘agravamiento’, o ‘adquisición’, o ‘agotamiento’? No sé. Algo con una ‘a’ estaba avanzando muy rápido. Es esta palabra, es todo lo que puedo oír”. Pasa de una palabra a otra como el motor de un coche que renquea, parando, arrancando y repitiendo frases sin sentido.

Su discurso refleja la velocidad y la disyuntiva conceptual que caracterizan al *feed*, actualmente el principal mecanismo a través del cual digerimos el mundo que nos rodea. Al mismo tiempo, esta frenética jerga socava el objetivo de manipulación total expresado por los especialistas desarrolladores orgasmicomunicadores que pretenden desplazar a los residentes de New Greater Framingham. El cuerpo expresivo del *clown* y el cuerpo desobediente de la comedia física aligeraban la precariedad corporal en un mundo recién mecanizado, mientras que aquí nos reímos de los ridículos fracasos de un modo narrativo que también amenaza con abrumarnos. Nuestra risa se convierte en una forma de distancia crítica.

Del mismo modo, la gramática estilística de Brown, caracterizada por la torpeza, eleva al espectador a una mayor capacidad crítica. *Communication* utiliza una forma cómica de autorreferencia, con su vestuario y escenarios descuidados, encuadres inadecuados y un estilo de montaje deliberadamente torpe. Cuando Aspen y Jordie chatean por video con B. Marbles, un director de Hollywood al que se le pide que construya los agujeros argumentales necesarios, su cara sufre un *glitch* mientras la cámara corta de forma surrealista hacia extraños primeros planos. En lugar de presentar a los espectadores la elegante simplicidad de los métodos de telecomunicación de los que ya disponemos, Brown redobla con humor el distanciamiento estético a través del *glitch*.

Mientras que la comedia física de Bergson surgió en la estela de la Revolución Industrial,

Brown trabaja en la prolongada vida después de la muerte de la era de la información. A medida que la IA penetra en nuestra experiencia cotidiana y que cada vez es más difícil desentrañar la marabunta vertiginosa de desinformación, nuestra capacidad para formular, comunicar y comprometernos críticamente con las ideas pende de un hilo. En la narración de *Communication* se hace justicia, ya que un personaje llamado Marie frustra el plan de Omnesia y rescata a sus conciudadanos de New Greater Framingham apelando a la empatía y la rectitud de Jordie por encima de los intereses egoístas y lucrativos. Sin embargo, la verdadera fractura de lo que representa Omnesia reside en el tono cómico de Brown. Al igual que los innovadores cómicos del siglo XX, que intentaban dar sentido a un mundo en transformación y a su lugar en él, Brown arroja luz sobre las maquinaciones de nuestra época y sensibiliza a los espectadores ante los fallos de los algoritmos, los *feeds* y el engañoso discurso corporativo. Al aligerar el diálogo y las rupturas narrativas, se sirve del humor no solo para desahogarse, sino también para resistir la amenaza de la desinformación masiva.

Consulte la página 99 para ver la nota a pie de página.

Hugh Hayden en Lisson Gallery

118 de noviembre de 2023–
13 de enero de 2024

El edificio de la Lisson Gallery en Los Angeles albergaba previamente un club de sexo gay llamado The Zone, una historia que Hugh Hayden utilizó

tanto en la forma como en el contenido de su exposición *Hughman*. Hayden, arquitecto de formación que se dedica principalmente a la escultura, a menudo construye entornos extraños y un tanto amenazadores que incitan a interrogarse sobre los peligros de la vida americana. Para *Hughman*, su primera exposición personal en Los Angeles, el artista transformó la galería en un cuarto de baño público, un gesto que revitalizó el espacio con el espíritu de su vida anterior y convirtió la galería en una especie de lugar de *cruising*, con urinarios a medida incluidos. (Según Hayden, recuperó la antigua plomería de The Zone para instalarlos). Al señalar el pasado reciente del edificio, la exposición hizo difícil ignorar el desarrollo en curso del barrio circundante, que inevitablemente envuelve a Lisson en la historia más amplia de la gentrificación de L. A. Al desplegar símbolos de masculinidad, sexualidad y violencia, Hayden también hizo hincapié en que incluso nuestros momentos más ostensiblemente íntimos están sujetos a vigilancia y existen bajo la influencia de los poderes políticos y estatales que conforman nuestra vida urbana y nuestros espacios públicos.

Lo primero que uno veía al entrar en *Hughman* era un lavabo y un espejo, y el reflejo de uno mismo le implicaba en esta obra. Cada pared de la galería estaba ocupada por hileras uniformes de cabinas de baño metálicas. Solo abriendo sus puertas se podían ver las obras, principalmente esculturas que incorporaban materiales naturales y sintéticos, como ramas de árbol y cerdas de cepillo de nylon. El trabajador de la galería, asumiendo el papel de encargado de los baños, te

decía que los urinarios situados detrás de algunas puertas eran totalmente funcionales. Tanto si los utilizabas como si no, como supuestamente hicieron algunos visitantes, tenías que adoptar un papel activo para recorrer la exposición. Las cabinas hacían que cada obra solo pudiera contemplarse de forma aislada, y entrar en ellas provocaba sensaciones de claustrofobia y vergüenza. Al asomarse y entrar en cada puesto, uno se sentía a la vez como si se estuviera entrometiendo y como si alguien pudiera entrometerse. Esta mezcla de incertidumbre y descubrimiento íntimo se aproximaba a una versión aséptica de la experiencia de *cruising* que uno podría haber experimentado en The Zone.

The Zone era un laberinto de dos plantas de cubículos y cabinas privadas donde el uso de ropa era opcional que acogía a hombres en Sycamore Avenue

durante casi 30 años antes de cerrar en 2020 durante la pandemia de Covid-19. Al igual que otros espacios *queer* de L. A. y otras ciudades, fue blanco de la policía local desde el primer día. “Abrí The Zone el 19 de julio de 1991”, escribió Peter Deep, propietario original del club. “LA LAPD vino a la inauguración y me detuvo toda la noche. No se presentaron cargos, simplemente era que tuve la osadía de abrir un club gay en L. A.”¹. En *Hughman*, esta historia de vigilancia y trampas tendidas por la policía se hacía palpable. *First Date [Primera cita]* (todas las obras de 2023) una escultura con dos urinarios desiguales, hechos a mano, uno frente al otro, parecía animar a un encuentro erótico, incluso aunque se corriera el riesgo de ser descubierto. En otro urinario, *Freedom [Libertad]*, un *collage* enmarcado de una bandera estadounidense

hecha de pastillas rojas, blancas y azules de Propecia, Zyrtec y Descovy colgaba sobre *Brainwash [Lavado de cerebro]*, un pupitre escolar cubierto de cerdas de escobilla para inodoro. Mientras que *First Date* sugería que el riesgo potencial forma parte de la diversión, la siguiente instalación —que evocaba el entorno escolar estadounidense, con el foco de recientes debates en torno a las “leyes de uso de baños” dirigidas a estudiantes trans y no conformes con el género— hablaba de cómo el control administrativo de los cuerpos realizado por el estado puede hacer que incluso una ida al baño resulte incómoda, cuando no directamente peligrosa, para las personas *queer*. Mientras tanto, la bandera de *Freedom* invitaba a dos lecturas opuestas, indicando las nuevas libertades concedidas a la cultura de las relaciones sexuales entre homosexuales con la inclusión de Descovy, el medicamento que combate el VIH, al tiempo que reduce todo un mito nacional a un puñado de píldoras de marca desarrolladas por grandes grupos empresariales con ánimo de lucro.

Varias otras esculturas de Hayden abordaban más descaradamente el poder en relación con la masculinidad y la sexualidad. Pegada a la pared de una caseta, *Stick 'Em Up [Ríndete]* era un molde de silicona blanca de un torso masculino cubierto de pelo humano con una pistola de juguete saliendo de su entrepierna. *Peacemaker [Pacificador]*, un torso desnudo pintado de blanco lucía un revólver en un arnés. *Pathology [Patología]*, por su parte, era un modelo anatómico recortado del aparato reproductor humano masculino, del tipo que se puede encontrar en un aula,



Hugh Hayden, *First Date [Primera cita]* (2023).
Porcelana y accesorios de fontanería,
49 × 28 × 17,75 pulgadas. © Hugh Hayden.
Imagen cortesía del artista y Lisson Gallery.

salvo que este tenía unos pantalones azules de policía que cubrían la pierna, con esposas y una pistola colgando de la cintura. Demostraba a la vez dominación y fragilidad, exponiendo a un representante del poder estatal y de la bravuconería masculina al escrutinio que normalmente infligiría a los demás. Al combinar armas de fuego y falos con una vulgaridad casi caricaturesca, estos amenazadores espectros de las fuerzas del orden combinaban el humor y la carga erótica de un modo que complicaba pero no disminuía el aura de amenaza. Más bien, *Hughman* parecía sugerir que el peligro forma parte inevitable de los códigos de masculinidad estadounidense, envueltos como están tanto en la intimidad homoerótica como en la violencia.

Según Hayden, el punto de partida para *Hughman* fue *The Audition* [La audición], una silla de director de la que sobresale una maraña de amenazadores falos de madera². La obra señala las dinámicas de poder desiguales arraigadas en la industria dominante de L. A., que reflejan la inequidad en la ciudad en general, incluyendo el barrio de Hollywood, que se encuentra en rápido desarrollo y es donde se ubica Lisson. Aquí, mientras lugares como The Zone siguen desapareciendo de una zona recientemente denominada “el nuevo punto de encuentro más cool de L. A.”³ por sus tiendas y galerías de lujo, los promotores inmobiliarios la han rebautizado como “Sycamore District”, como si quisieran desvincularla de su identidad como parte de un ecosistema urbano denso y diverso. Hayden se resiste a esta renovación de imagen reviviendo el oscuro erotismo y la ansiedad del lugar, recurriendo a una historia compartida

por innumerables espacios *queer* que corren el riesgo de desaparecer. En *Hughman*, la historia de The Zone sirvió para recordarnos que nuestros momentos más privados quizá nunca sean totalmente nuestros, que ni siquiera entrar en un retrete basta para protegernos de las fuerzas de gentrificación, vigilancia y biopolítica que atentan contra nuestros espacios y cuerpos.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

Diana Yesenia Alvarado en Jeffrey Deitch

18 de noviembre de 2023–
27 de enero de 2024

Hay una fotografía en el Instagram de Diana Yesenia Alvarado que la muestra de pie en un taburete inclinándose para alcanzar el interior de una gran vasija de cerámica de color crema¹. Parece como si estuviera a media zambullida, la parte superior de su cuerpo podría ser fácilmente engullida por la cerámica inacabada, es así de grande. Este significativo sentido de la escala se puso de manifiesto en la exposición de Alvarado *EARTH WISH* [DESEO DE LA TIERRA], atrayendo a los espectadores a los universos de las esculturas de la artista, que parecen alternativamente antiguos artefactos desenterrados de la tierra, baratijas desgastadas y objetos del espacio exterior. La obra de Alvarado evocaba una tensión palpable entre nuestros vínculos nostálgicos con nuestro planeta y las posibilidades de otros mundos.

Gran parte de la inspiración de Alvarado procede de su infancia en South East Los Angeles, durante la cual absorbió

los dibujos animados y atesoró los objetos hechos a mano que su padre traía de sus viajes a México². Las figuras de cerámica en la Jeffrey Deitch tienen ojos grandes y expresivos y posturas vivaces que recuerdan a personajes de los *Looney Tunes* como Piolín. Alvarado dibuja la mayoría de las caras de sus personajes con lápices para esmalte cerámico o aerógrafo, y su estilo suelto y fantasioso recuerda a los rótulos, carteles pintados a mano en peluquerías, tiendas de artículos para fiestas y camiones de helados de Los Angeles (a menudo publica fotografías de estos carteles y rótulos en Instagram)³. Los dibujos con rotulador permanente de animales de dibujos animados en la superficie del ancho recipiente de *BLU HUE EARTH WASH* [LAVADO DE TIERRA DE TONO AZUL] (2023) aluden al asombro infantil y sitúan la escultura en nuestro momento urbano impregnado de cultura pop. Al mismo tiempo, los tonos azul, negro y *beige* de la escultura la hacen parecer un recipiente hecho a mano de una época pasada que nos sitúa en la Tierra, pero sugiere una línea flexible entre el pasado y el presente.

Earth Wish I [Deseo de la Tierra I] (2023) es una escultura cilíndrica de metro y medio de altura parecida a un jarrón de gran tamaño. Conejos y gatos *beige* con orejas marrón oscuro y naranja y mejillas rojas dan vueltas alrededor del gran recipiente, con sus cuerpos saltando y brincando por la superficie. El hecho de que sus garras sobresalgan de la superficie hace que no parezcan elementos decorativos, sino seres conscientes. Con su paleta de colores limitada y su sensación de movimiento, *Earth Wish I* parece primigenio. Sin embargo, la naturaleza



ilustrativa de los rostros de las criaturas delata una mano contemporánea. Como sucede con *BLU HUE*, su apariencia no se ajusta a nuestra comprensión del tiempo, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿se descubrió esta pieza en la Tierra, como prueba de una civilización anterior, o aterrizó en nuestro planeta desde algún lugar más allá?

Alvarado completó recientemente una residencia en Cerámica Suro, en Guadalajara (México), fundada en la década de 1950 como fábrica de vajillas y de piezas decorativas y que comenzó a ofrecer residencias artísticas en la década de 1990⁴. Durante su estancia, la artista se inspiró en la cerámica funcional y en la tradición de la fábrica. Cuando trajo las obras de vuelta a Los Angeles y se dispuso a incluirlas en esta exposición, continuó esmaltándolas y dibujando sobre ellas, añadiendo recuerdos personales y sueños a cada obra. De este modo, sus diferentes experiencias de dos lugares muy reales (Los Angeles y México) se unieron en estas cerámicas, que parecen proceder de un mundo influido por el nuestro, aunque más

poroso. *SPACESTONE [PIEDRA ESPACIAL]* (2023), el cual sugiere un origen galáctico ya solo por su nombre, presenta una mitad inferior en forma de vasija que se transforma en una masa rebelde y rezumante de desconocidas protuberancias verdes, negras y marrones. Estos detalles imbuyen a la pieza de una sensación de ser de otro mundo o de tener propiedades mágicas que aún no comprendemos.

Al utilizar animales que parecen salidos de un libro infantil o de una canción de cuna, Alvarado combina la nostalgia con guiños a lo mítico y lo sobrenatural. *CONEJO ESPACIAL* (2023) muestra una criatura con orejas puntiagudas que parece sacada de un cómic de ciencia ficción. De pie confiado sobre sus patas traseras, la criatura tiene un brillo plateado que recuerda a los trajes de astronautas y alienígenas imaginados en la cultura pop. Sus ojos son cautelosos y su boca hace pucheros. En *PERRISCORPIO* (2023), una criatura parecida a un perro estira el cuello hacia atrás, mirando por detrás del hombro. Lleva un collar de picos y tiene un escorpión en lugar de cola, detalles

que evocan otra realidad en la que las criaturas míticas han adoptado la estética punk.

Estas criaturas son más exitosas en formatos a gran escala —*PERRISCORPIO* mide casi 60 centímetros en su lado más largo—, especialmente cuando exhiben gruesas uñas y espaldas arqueadas. Ocupan espacio y miran fijamente al espectador, como si fuéramos nosotros los que entramos en sus mundos, no viceversa. Aunque la exposición también incluía un grupo de obras más pequeñas que recordaban las baratijas artesanales de la infancia del artista, era a través de estas criaturas y vasijas de mayor tamaño, inspiradas en las relaciones pasadas y presentes del artista con Los Angeles y México, con lo que Alvarado construía con mayor eficacia realidades alternativas impregnadas de nostalgia. En última instancia, *EARTH WISH* imaginaba qué otros mundos podrían existir ahí fuera, mientras rendía homenaje a lo que nos mantiene atados aquí.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en N.Y.) Cauleen Smith en 52 Walker

19 de enero–
16 de marzo de 2024

La instalación multisensorial de Cauleen Smith *The Wanda Coleman Songbook [El cancionero de Wanda Coleman]*, escenificada en la 52 Walker de New York, fue una revitalización sinestésica del legado de Wanda Coleman y su relación con California. Considerada la poetisa laureada oficiosa de Los

Diana Ysenia Alvarado, *EARTH WISH*
[DESEO DE LA TIERRA] (vista de la instalación) (2024).
Imagen cortesía de la artista y Jeffrey Deitch,
Los Angeles. Foto: Joshua White.

Shameekia Shantel
Johnson

Angeles, Coleman escribió poemas —agudos y llenos de ingeniosa franqueza— que magnificaban la precariedad de su vida y de la sociedad en general con una rabia saliente parecida a la de una cantante de blues. La presentación que Smith hace de *Songbook* rinde homenaje a la obra de Coleman y transporta su esencia de Los Angeles a New York a través de una reproducción sensorial de L. A. La exposición toma referencias de diseño de diversos signos y regiones angelinos en forma de iconografía proyectada, un rastro en zig-zag de alfombras persas, sofás de dos plazas grises y una cabina de DJ inspirada en los estudios de grabación¹. Un video panorámico de cuatro canales de paisajes urbanos de L. A. recorría las paredes de la galería, mientras el ruido del tráfico y de los helicópteros se mezclaba con las canciones que sonaban desde un disco de vinilo producido para acompañar la exposición. Para este disco, Smith invitó a una cohorte intergeneracional de músicos experimentales a reinterpretar los poemas de Coleman a través de canciones. *Songbook* es, pues, un proyecto atmosférico que tiende puentes entre varias décadas: el disco transforma la obra de los artistas negros de vanguardia en un índice de historias orales, una crónica del L. A. negro que alarga su vida en medio de amenazas de borrado. Sin embargo, al limitar la accesibilidad del documento auditivo en su centro, la exposición no aprovechaba completamente su rico potencial social.

Los canales de video separados y reproducidos en bucle proyectados en cada pared se fundían en tomas de nostálgicas vistas de California.

Imágenes románticas de los libros de Coleman se disolvían en escenas nocturnas de gente de clase trabajadora tomando el autobús; escenas diurnas de contenedores de transporte grafitados se unían con una toma de un cartel de “I Buy Houses / Fast Ca\$h” [Compro casas / Pago inmediato]; la silueta inmóvil de un cuervo perseguía los movimientos constantes de Cadillacs clásicos deslizándose por el asfalto. Una fragancia fresca, que evocaba el espacioso Griffith Park de Los Angeles y que Smith encargó a un perfumista, llenaba la galería mientras las escenas de ridículos atardeceres teñían de rojo toda la sala. La ternura de la cinematografía de Smith mezclada con las audibles interpretaciones musicales de los vibrantes versos de Coleman captaban a la perfección las tensiones de cada entorno de Los Angeles y su impacto tanto en la obra de la poeta como en la de la artista.

Cuando Smith regresó a Los Angeles en 2017 tras 16 años de ausencia, los poemas de Coleman fueron un catalizador para su reconexión con la ciudad². Los poemas exuberantes y honestos de Coleman exponen su amargo entrelazamiento con la pobreza, rechazando un estilo de entrega lustrado que conver-

tiría las verdades duras en imágenes hermosas. La vulgaridad de Coleman lleva a los lectores a experimentar cómo la raza, el género y la clase social imponen sistemas de valores en su vida y en su entorno cotidiano. En “Wanda Why Aren’t You Dead” [“Wanda, ¿por qué no te has muerto?”], leemos: “Wanda. Ese es un nombre de puta / Wanda por qué no eres rica / ... por qué no adelgazas / ... no puedes permitirte salir de este agujero infernal”³. Como si citara a un crítico anónimo, cada verso apunta a la apariencia conceptual y la posición económica de la poeta, que la sitúan fuera de las líneas de lo deseable, incluso cuando se niega a retorcerse para encajar dentro de esas líneas. Al igual que Coleman, la sensibilidad de Smith hacia los entornos en los que habita da forma a su práctica; en particular, su conciencia de cómo el racismo, el clasismo y el sexismo conforman la arquitectura social de las comunidades negras. Cada escena de Los Angeles que se solapaba con las iteraciones de las palabras de Coleman subrayaba los altibajos de la vida de los negros en una ciudad sistemáticamente diseñada para desplazar a las comunidades negras.



Cauleen Smith, *The Wanda Coleman Songbook* [El cancionero de Wanda Coleman] (vista de la instalación) (2024). Instalación de cuatro canales de video (27 minutos y 13 segundos), disco de vinilo de 12 pulgadas, tocadiscos, mesa consola, aroma, cucolorises, sofás y alfombras, dimensiones totales variables. Imagen cortesía del artista y 52 Walker, New York.

La banda sonora de la exposición incluía a venerados iconos como Meshell Ndegeocello y Alice Smith junto a favoritos de culto como Kelsey Lu y Jamila Woods & Standing on the Corner. Cada músico se tomó libertades al reinterpretar los sonetos brujos de Coleman, lo que hizo que el producto final se convirtiera en un álbum tributo y en un (re)contar. Alice Smith exclama: “Viviremos para siempre / Nunca jamás nos iremos” y, durante mi última visita, estas líneas combinaban a la perfección con escenas de aves volando y parques idílicos bañados por el sol, pero se volvían discordantes cuando el video de Smith pasaba a mostrar autopistas congestionadas o helicópteros sobrevolando. En ese momento, la interpretación de Alice Smith de las palabras de Coleman se sintió coartada por las realidades de la gentrificación y la vigilancia, y la desconexión entre la música y el metraje recordó a los visitantes la interminable tensión entre libertad y fugacidad. Lu, conocida por su voz etérea y sus sinfonías de pop orquestal, fusionó a la perfección el estilo satírico de interpretación de Coleman con el suyo propio, alternando las gamas tonales conmovedoras con las angelicales. En una exposición que llevaba su nombre pero no su presencia física, Coleman estaba más viva en el espacio a través de la resurrección de Lu. El canto de Lu recreaba elementos del amado estilo de recitación de la poeta, en el que Coleman exageraba los versos con una voz cálida y los ojos abiertos de par en par. El disco reforzaba el reconocimiento de Coleman como letrista dinámica y

consagró por primera vez a Smith como productora musical condecorada.

Lo más importante de *Songbook* es la música. El EP es un dispositivo perfecto para que Smith (re)fabrique la historia oral de Coleman del L. A. negro que se enfrenta a su borrado. Es el único aspecto del espectáculo que puede vivir fuera de 52 Walker y en los hogares de muchos. Sin embargo, el vinilo de edición limitada cuesta 150 \$, muy lejos del precio medio de un disco nuevo. En el interior de la portada había un código QR pirata para una copia digital del EP, pero el enlace que probé no funcionaba. Más allá de la memoria del arte y el espacio, un componente clave de la lucha contra el borrado es cómo somos capaces de compartir y (re)contar historias que son significativas para nuestras historias. Así pues, con un acceso limitado al material original clave, ¿debería la presentación de Smith perdurar solo gracias a los pocos elegidos que visitaron la exposición o que pueden permitirse comprar el álbum e intercambiar susurros entre ellos?

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

(L. A. en São Paulo) Candice Lin en Almeida & Dale

**28 de octubre–
16 de diciembre de 2023**

En los siglos XIX y XX, miles de inmigrantes chinos fueron llevados a la fuerza al Caribe y América Latina para trabajar como jornaleros tras la abolición de la esclavitud negra, la primera de muchas oleadas de inmigración asiática. En *Hospitality for*

Ghosts [Hospitalidad para fantasmas], la primera exposición individual de Candice Lin en Brasil, la artista afincada en Los Angeles explora temas relacionados con el legado de esta historia colonial, como fueron la producción de azúcar por trabajadores esclavizados y la “figura diaspórica del culí”¹. La muestra, organizada por Almeida & Dale en São Paulo, combina esculturas de porcelana y fibra de vidrio con audio, videos y una instalación inmersiva e interactiva. A través de esta variada producción, Lin hace referencia a historias de mayor alcance propias de la diáspora asiática en lugares como Cuba y Brasil, destacando historias de resistencia e hibridez. Lin desafía las epistemologías eurocéntricas que pretenden estandarizar los cuerpos, las culturas, las creencias y las formas de vida, en las que cualquiera que sea considerado como “el otro” es categorizado como una amenaza. Este camino contrarresta la lógica colonial y conduce a visiones más amplias de la sociedad brasileña y su historia colonial, poniendo en relación la diáspora asiática con las formas de pensar indígenas y afrodiaspóricas del país.

Dado que Brasil cuenta con una de las mayores comunidades de inmigrantes y descendientes asiáticos del mundo, la exposición de Lin invita al público brasileño a establecer un diálogo urgente y necesario. Su exposición forma parte de *Transoceanic Perspectives [Perspectivas transoceánicas]*, organizada por Almeida & Dale y curada por Yudi Rafael, el más destacado investigador del arte de la diáspora asiática en Brasil.

El proyecto de investigación y la exposición exploran los movimientos migratorios y los intercambios culturales entre el Atlántico y el Pacífico. La muestra de Lin inauguró el programa coincidiendo con *Archaeological Site [Yacimiento arqueológico]*, de Mario N. Ishikawa, una exposición simultánea contigua.

Hospitality for Ghosts ocupó cuatro salas en Almeida & Dale. En la primera sala se exhibió *Refined by Fire [Refinado por el fuego]* (2018/2021), una instalación en la que Lin yuxtapone dos imágenes antagónicas: un diagrama del proceso de refinado del azúcar y un extracto de “The Cuba Commission Report” [Informe de la Comisión de Cuba], una reclamación de 1873 que denunciaba las condiciones abusivas que sufrían los trabajadores chinos en Cuba. Pintados sobre una pared negra, aparecen unos barriles blancos llenos de gránulos de carbón purificador en los que el azúcar “moreno” se convierte en “blanco” como parte del proceso de refinado, un reflejo de los esfuerzos coloniales por blanquear culturalmente los países invadidos. El diagrama también alude a varios procedimientos químicos realizados por los obreros: filtrado, decantación, desinfección, esterilización, purificación. Al otro lado de la sala, un fragmento de la reclamación, que denunciaba las despiadadas condiciones de trabajo, aparecía impreso sobre una pared blanca. Este fragmento del documento hablaba de trabajadores fallecidos a los que se negaba la dignidad de un ataúd o una sepultura. Sus cuerpos eran arrojados a un foso y sus huesos se quemaban para fabricar la cal necesaria para refinar



el azúcar. Puestas en conjunto, estas imágenes contrapuestas cuentan una historia impactante y sobrecogedora: el azúcar, transformado de moreno a blanco, era más valioso que los trabajadores chinos. Incluso una vez muertos, sus restos mortales eran ultrajados, sus cenizas “refinadas por el fuego” (como indica el título de la obra) y reintegradas en la cadena de producción. Provocadoramente, Lin evocó esta dinámica mediante la mezcla en la pintura mural de un pigmento negro producido a partir de huesos de animales carbonizados.

La instalación *La Charada China* (2018) ocupaba otra sala, en la que una película reflectante cubría unas paredes iluminadas en rosa. Se invitaba a los visitantes a echar una partida de dados sobre una escultura central de arcilla mientras se reproducían secuencias etéreas en las paredes reflectantes. El título de la obra hace referencia a un juego de apuestas popular en Cuba, importado por trabajadores chinos esclavizados en el siglo XIX. Según un folleto sobre el juego incluido en la instalación, los asistentes pueden jugar

a La Charada China “por dinero” o “por sueños y espíritus”². Los dados, que podían caer a través de hendiduras talladas en la mesa de arcilla, en conjunto evocaban la forma de un cuerpo humano ausente. Su forma recordaba la figura impresa en los billetes de lotería utilizados en este juego cubano, una imagen despectiva de un inmigrante asiático con una pipa de opio vestido con ropas típicas de la dinastía Qing³. Al centrar la atención en este juego, Lin subraya la mezcla de influencias asiáticas con las latinoamericanas, lo que da lugar a una epistemología contaminada que se resiste al sentido europeo de la pureza.

En una sala más pequeña, iluminada únicamente por la propia obra de arte, *Decomposition [Descomposición]* (2020) reunía esqueletos de porcelana de seres fantásticos dispuestos en vitrinas similares a las de un zoológico a los que bañaban luces LED blancas de laboratorio. Estas vértebras miméticas estaban recubiertas de pasta de carne, enmohecida por las larvas de *Dermeidae* que Lin colocó en el interior de las vitrinas.

De este modo, la artista transformaba el experimento científico de laboratorio, símbolo de la lógica y el control coloniales, en un ecosistema espontáneo de huesos falsos y larvas que resultaba fascinante contemplar. Visité la exposición dos veces, y lo que más recuerdo es el olor. En la inauguración pude ver larvas arrastrándose discretamente entre las virutas de madera, y la obra desprendía un olor que me recordó al de la comida para perros mojada. Dos semanas después, la obra se había metamorfoseado casi por completo. Ahora despedía un punzante hedor ácido e innumerables escarabajos habitaban en el interior de los esqueletos de porcelana como si de una topografía natural se tratase.

El título *Hospitality for Ghosts* sugiere una actitud receptiva ante fenómenos típicamente temidos⁴. Al abrazar la hibridez y el sincretismo, la exposición de Lin rechazaba visceralmente las prácticas coloniales de categorización, segregación y purificación. Honra la impureza, explora las posibilidades armónicas de la contaminación y da la bienvenida a lo sobrenatural como materia enriquecedora.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

Carta de la editora

1. El número de muertos incluye también a un asombroso número de escritores y periodistas. Según el Committee to Protect Journalists, hasta el 30 de abril habían muerto al menos 97 periodistas y trabajadores de los medios de comunicación, y se había informado de otros 16 heridos, cuatro desaparecidos y 25 detenidos. Véase “Journalist casualties in the Israel-Gaza war”, Committee to Protect Journalists, 30 de abril de 2024, <https://cpj.org/2024/04/journalist-casualties-in-the-israel-gaza-conflict/>.

Desafiando la contención narrativa, para E. L. y otros

1. Kenneth Koch, “One Train May Hide Another”, en *One Train* (New York: Alfred A. Knopf, 1994), 3.
2. Mike Fleming Jr., “Sony Pictures Wins Fright Spec ‘The Bringing’: Mystery Revolving Around L.A.’s Cecil Hotel”, *Deadline*, 27 de febrero de 2014, <https://deadline.com/2014/02/sony-pictures-wins-fright-spec-the-bringing-mystery-revolving-around-l-a-s-cecil-hotel-690590>.
3. “# Elisa Lam Top podcast episodes”, ListenNotes, consultado el 9 de abril de 2024, <https://www.listennotes.com/top-podcasts/elisa-lam>.
4. Una exposición individual de esta obra presentada por Prospect Art en LA Artcore en noviembre de 2023 incluía ocho videos, un dibujo mural y múltiples performances.
5. Bridget Read, “Britney Spears responde a los fans preocupados por su bienestar en un video de Instagram”, *Vogue*, 24 de abril de 2019.
6. Véase, por ejemplo, Rachel McRady, “Britney Spears says her dance posts ‘aren’t perfect’: ‘I’m doing this for fun!’”, *Entertainment Tonight*, 2 de febrero de 2021, <https://www.etonline.com/britney-spears-says-her-dance-posts-arent-perfect-im-doing-this-for-fun-159925>.
7. *Framing Britney Spears*, dirigida por Samantha Stark (Century City: FX Networks, 2021).
8. Kerry Howley, “The Curse of Kentwood”, *Vulture*, 7 de noviembre de 2022, <https://www.vulture.com/2022/11/jamie-spears-britney-spears-conservatorship.html>.

¿Te conmueve?

1. Stanford, “Robert Irwin: Why Art? - The 2016 Burt and Deedee McMurtry Lecture”, YouTube, 29 de marzo de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5Ac-m3W9fGY>.
2. Desgraciadamente, no guardé la servilleta.
3. Robert Irwin, “Robert Irwin”, *Artforum*, vol. 51, n° 1 (septiembre de 2012), <https://www.artforum.com/events/robert-irwin-4-193318>.

4. Randy Kennedy, “Back at the Whitney, Tinkering with Perception”, *The New York Times*, 16 de junio de 2013, <https://www.nytimes.com/2013/06/17/arts/design/robert-irwin-work-tinkers-again-with-perception-at-whitney.html>.
5. Michael Govan, “Robert Irwin Helped Us See the Light”, *The New York Times*, 30 de octubre de 2023, <https://www.nytimes.com/2023/10/30/arts/design/robert-irwin-michael-govan-appreciation-lacma.html>.
6. Lawrence Weschler, “I: Taking Art to Point Zero”, *The New Yorker*, 28 de febrero de 1982.
7. “Ad Reinhardt”, David Zwirner, consultado el 12 de abril de 2024, <https://www.davidzwirner.com/artists/ad-reinhardt>.
8. Randy Kennedy, “Robert Irwin’s Big Visions, Barely Seen”, *The New York Times*, 1 de enero de 2016, <https://www.nytimes.com/2016/01/03/arts/design/robert-irwins-big-visions-barely-seen.html>.

De Earthwork la parcelas piloto

1. Kate Caruso, “Secret Garden: David Horvitz”, *Artillery*, 13 de mayo de 2021, <https://artillerymag.com/secret-garden-david-horvitz>.
2. “7th Ave Garden with David Horvitz”, Terremoto, consultado el 1 de abril de 2024, énfasis original, <https://terremoto.la/project/7th-ave-garden-with-david-horvitz>.
3. Audrey Wachs, “TERREMOTO rejects convention in pursuit of a more just practice”, *The Architect’s Newspaper*, 27 de abril de 2023, https://www.archpaper.com/2023/04/terremoto-rejects-convention-pursuit-of-a-more-just-practice/#google_vignette.
4. Tina Barouti, “Absurd, Mischievous, and Hoaxy: Horvitz, Cadere, and Artist Estates”, *Carla*, 30 de agosto de 2023, <https://contemporaryartreview.la/absurd-mischievous-and-hoaxy>.
5. “Editor’s Choice: Test Plot”, *Landezine*, 24 de enero de 2022, <https://landezine.com/test-plot-by-terremoto>.
6. Test Plot comenzó como un proyecto de colaboración con Saturate (<http://www.saturatecalifornia.com/about>) y Citizens Committee to Save Elysian Park (<https://www.facebook.com/groups/ccsep>).
7. *Toward a Lexicon of Usership*, eds. Stephen Wright y Nick Aikens (The Netherlands: Museum of Arte Útil, 2013), <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf>.
8. JOAN, “DAVID HAMMONS”, comunicado de prensa, 2024, <https://joanlosangeles.org/david-hammons/>; Vielmetter Los Angeles, “A Compost Performance with Cassandra Marketos, David Horvitz, and Terremoto”, comunicado de prensa, 2022, <https://vielmetter.com/events/a-compost-performance-with-cassandra-marketos-david-horvitz-and-terremoto>.

9. Stephen Wright, “‘Use the country itself, as its own map’: operating on the 1:1 scale”, *n.e.w.s.*, 23 de octubre de 2012, <https://northeastwestsouth.net/use-country-itself-its-own-map-operating-1-1-scale>.
10. “Let’s Become Fungal in The Garden”, Active Cultures, consultado el 16 de abril de 2024, <https://active-cultures.org/project/lets-become-fungal-at-the-garden>.
11. “7th Ave Garden with David Horvitz”.
12. Matt Stromberg, “Art Galleries Are Not Reviving a ‘Desolate’ LA Neighborhood”, *Hyperallergic*, 25 de julio de 2023, <https://hyperallergic.com/834526/art-galleries-are-not-reviving-a-desolate-la-neighborhood>.
13. “Guides / Guías”, Meztlí Projects, consultado el 29 de abril de 2024, <https://www.meztliprjects.org/guides>.
14. Metabolic Studio, consultado el 2 de abril de 2024, <https://www.metabolicstudio.org/about>.
15. Alan Sonfist, “Introducción”, *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, ed., Alan Sonfist (New York: E.P. Dutton, 1983), xii.
16. Stephen Wright, “After Third Text”, *n.e.w.s.*, 14 de diciembre de 2012, <https://northeastwestsouth.net/after-third-text>.

Entrevista con Paulina Lara

1. Tina Barouti, “Sik’inik chukojol cholaj, chukojol nim taq jay/ Gritos, voces entre surcos, entre edificios en LaPau Gallery”, *Carla*, 25 de octubre de 2023, <https://contemporaryartreview.la/sikinik-chukojol-cholaj-chukojol-nim-taq-jay-gritos-voces-entre-surcos-entre-edificios-at-lapau-gallery>.

Teddy Sandoval and the Butch Gardens School of Art en el Vincent Price Art Museum

1. “Butch Gardens”, Queer Maps, consultado el 29 de marzo de 2024, <https://www.queermaps.org/place/butch-gardens>.
2. Carolina Miranda, “Two exhibitions — at VPAM and the Cheech — put Chicanx bodies front and center”, *Los Angeles Times*, 2 de enero de 2024, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2024-01-02/two-exhibitions-at-vpam-and-the-cheech-put-the-chicanx-body-front-and-center>.

Lex Brown en Bel Ami

1. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London: Macmillan, 1900; Eastford, CT: Martino Fine Books, 2014).

Hugh Hayden en Lisson Gallery

1. Paulo Morillo, "Lisson Gallery to Open at Former Gay Men's Club THE ZONE LA", *WEHO TIMES*, 22 de marzo de 2022, <https://wehotimes.com/lisson-gallery-to-open-at-former-gay-mens-club-the-zone-la>.
2. Lisson Gallery, "Watch Now: Hugh Hayden in conversation with Kelly Baum in Los Angeles", 8 de diciembre de 2023, <https://www.lissongallery.com/news/watch-now-hugh-hayden-in-conversation-with-kelly-baum-in-los-angeles>, 8:00.
3. Max Berlinger, "12 reasons why Sycamore Avenue is L.A.'s coolest new hangout", *Los Angeles Times*, 14 de febrero de 2023, <https://www.latimes.com/lifestyle/list/sycamore-avenue-la-coolest-new-neighborhood>.

Diana Yesenia Alvarado en Jeffrey Deitch

1. Diana Yesenia Alvarado (@deecalvarado), foto de Instagram, 3 de agosto de 2023, https://www.instagram.com/p/CvfDJl2rLAv/?hl=en&img_index=1.
2. Yves B. Golden, "Learning From Los Angeles", *Carhartt*, 10 de agosto de 2023, <https://us.carhartt-wip.com/blogs/journal/dee-alvarado>.
3. Diana Yesenia Alvarado (@deecalvarado), foto de Instagram, 25 de abril de 2020, https://www.instagram.com/p/B_a2SV4FKKo/?hl=en.
4. Emma S. Ahmad, "Cerámica Suro: An Unorthodox Journey to Collecting", *Ceramics Now*, 3 de septiembre de 2023, <https://www.ceramicsnow.org/articles/ceramica-suro-an-unorthodox-journey-to-collecting/>.

(L.A. en N.Y.) Cauleen Smith en 52 Walker

1. The Brooklyn Rail, "NSE #989 | Cauleen Smith and Zoë Hopkins", YouTube, 26 de enero de 2024, 1:06:48, <https://www.youtube.com/watch?v=zkIQGwTltPI&t=1s>, 18:30.
2. Cauleen Smith, "If you want to journey into the Deep West, you'll need a guide like Wanda Coleman", *Los Angeles Times*, 19 de abril de 2023, <https://www.latimes.com/lifestyle/image/story/2023-04-19/cauleen-smith-george-evans-find-communion-with-wanda-coleman-black-west-coast-culture>.
3. Wanda Coleman, "Wanda Why Aren't You Dead", en *Wicked Enchantment: Selected Poems*, ed. Terrance Hayes (Boston: Black Sparrow Press, 2020), 53.
4. Emma S. Ahmad, "Cerámica Suro: An Unorthodox Journey to Collecting", *Ceramics Now*, 3 de septiembre de 2023, <https://www.ceramicsnow.org/articles/ceramica-suro-an-unorthodox-journey-to-collecting/>.

(L. A. en São Paulo) Candice Lin en Almeida & Dale

1. Para compensar la crisis de mano de obra esclava provocada por la abolición de la esclavitud africana e indígena, las personas procedentes de Asia y del sur de Asia en particular fueron "traídas al Caribe desde principios del siglo XIX para cosechar caña de azúcar, tabaco y guano; para la fabricación de ladrillos de barro y cemento; para la extracción de minerales y metales". Se les acabó conociendo con el término despectivo de "culí". Candice Lin, "La Charada China", en *Candice Lin: Hospitalidade aos fantasmas*; Mario N. Ishikawa: *Sítio arqueológico*, catálogo de exposición, org. Yudi Rafael (São Paulo: Almeida & Dale, 2023), 43, 48; Yudi Rafael, "Candice Lin's Haunted Matters", en *Candice Lin*, 43.
2. Yudi Rafael, "Candice Lin's Haunted Matters", en *Candice Lin*, 43.
3. La charada china es una "versión criollizada del zihua", un juego de apuestas introducido por los inmigrantes cantoneses. Juegos similares eran populares en América Latina, como el whe-whe en Trinidad y Tobago, el chifatay en Perú. Véase Yudi Rafael, "Candice Lin's Haunted Matters", 42.
4. También puede relacionarse con la percepción de América por parte de los inmigrantes y viajeros chinos como una "tierra sin fantasmas", caracterizada por sus tradiciones superficiales y la falta de miedo, tal como se describe en *Land Without Ghosts: Chinese Impressions of America from the Mid-Nineteenth Century to the Present*, trad. y eds. R. David Arkush y Leo O. Lee (Berkeley: University of California Press, 1989), 171-82.

Artículos destacados

Maya Gurantz es una artista afincada en L. A. A través del video, la *performance*, la instalación y la escritura, cuestiona los imaginarios sociales estadounidenses y cómo las construcciones de género, raza, clase y progreso operan en nuestros mitos compartidos, rituales públicos y deseos privados. Más información sobre su obra en mayagurantz.com.

Janelle Zara es una periodista independiente afincada en Los Angeles y autora de *Becoming an Architect*, un título de la serie *Masters at Work* de Simon & Schuster. Puede encontrar su trabajo en diversas publicaciones centradas en el arte, el diseño y la arquitectura, como *The Guardian*, *T Magazine*, *Artnet* y muchas otras. Su local favorito de In-N-Out es el que se encuentra a las afueras del aeropuerto de Los Angeles.

Emma Kemp es escritora e investigadora interdisciplinar. Emma es profesora adjunta en el Otis College of Art & Design y cuenta con un amplio historial en el mundo editorial y de la organización artística. Está representada por Frances Goldin Literary Agency.

Entrevista

Joseph Daniel Valencia es curador y escritor y trabaja en Los Angeles y Orange County, California. Sus escritos abordan a menudo la importancia de las redes de artistas, los espacios alternativos y las cuestiones del borrado histórico y la memoria colectiva en el arte contemporáneo. Además de *Carla*, ha colaborado en *Aperture*, *KCET Artbound*, *OC Register* y el U.S. Latinx Art Forum, así como en numerosos catálogos de exposiciones. Es curador del Vincent Price Art Museum en el East Los Angeles College.

Paulina Lara es comisaria independiente productora de eventos y consultora de arte y música nacida y afincada en Los Angeles. LaPau Gallery, que abrió en 2021, ha aparecido en *Artforum*, *ArtNews*, *Aperture*, *Los Angeles Times* y *Latina Magazine*. Es la cocuradora de *We Live! Memories of Resistance* (Oxy Arts, 2021); *Liberate the Bar! Queer Nightlife, Activism, and Spacemaking* (ONE Archives en USC Libraries, 2019) y forma parte del equipo curatorial de *Make Amerika Red Again*, el primer estudio completo sobre James Luna (MOCA Tucson, próximamente en 2026). Es BA en Art History Theory, Criticism and Ethnic Studies por la UC San Diego.

Autor del ensayo fotográfico y artista destacado

Leah Rom es una fotógrafa afincada en Los Angeles.

Las obras de Soo Kim emplean técnicas de corte y estratificación de la imagen fotográfica para introducir zonas de ausencia e interrupción. Las partes de la fotografía que se recortan y eliminan son tan importantes como lo que permanece intacto y representado en la fotografía, desviando la atención de la imagen y el objeto para considerar lo que queda excluido, silenciado y eliminado. La obra de Kim se ha expuesto internacionalmente, entre otros lugares, en el Getty Center y en la Gwangju Biennale.

Contribuyentes de reseña

Philip Anderson escribe ficción y crítica. Vive en Los Angeles con su marido artista y sus dos gatos, Sherwood y Blue Ivan.

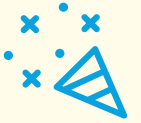
Isabella Miller vive y trabaja en Los Angeles.

Alexander Schneider es un escritor y editor afincado en Los Angeles. Tiene un MA en Contemporary Art Theory de Goldsmiths, University of London.

Eva Recinos es una escritora y editora afincada en Los Angeles. Su periodismo sobre arte y cultura ha aparecido en *Los Angeles Times*, *The Guardian*, *Hyperallergic*, *Artsy*, *Art21* y otros. Sus escritos de no ficción creativa pueden encontrarse en *Electric Literature*, *PANK*, *Blood Orange Review* y otros. Actualmente está trabajando en unas memorias en forma de ensayos.

Shameekia Shantel Johnson es una escritora, comisaria e investigadora de ascendencia afrocaribeña de New York. En la actualidad, Johnson está perfeccionando su nomenclatura *Red Notes*, un conjunto de obras que medita sobre la relación psicoespiritual del color con el ser negro y cómo se conceptualiza en el espacio social.

Mateus Nunes, PhD, es un escritor, comisario e investigador postdoctoral de la Amazonia brasileña afincado en São Paulo.



Club carla

Join the Club!

**Carla is a free, independent,
grassroots, and artist-led publication.
Club Carla members
help us keep it that way.**

**Join our diverse and vibrant arts
community, get special access
to L.A. art events and programming,
and support Carla's dedication
to critical arts dialogue.**

join.contemporaryartreview.la





David Medalla

In Conversation with the Cosmos

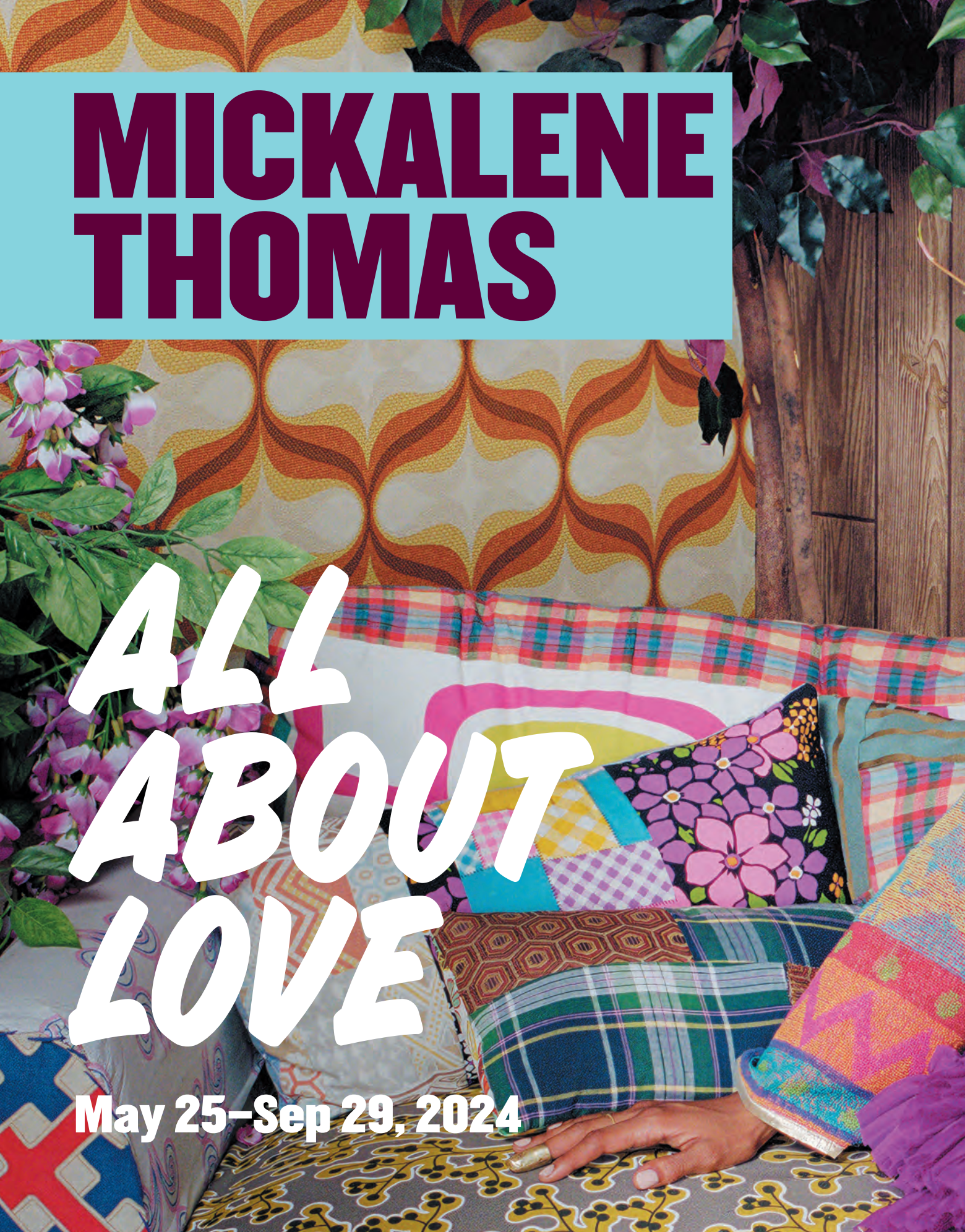
HAMMER MUSEUM

Los Angeles | hammer.ucla.edu | [@hammer_museum](https://twitter.com/hammer_museum)

Jun 9–Sep 15



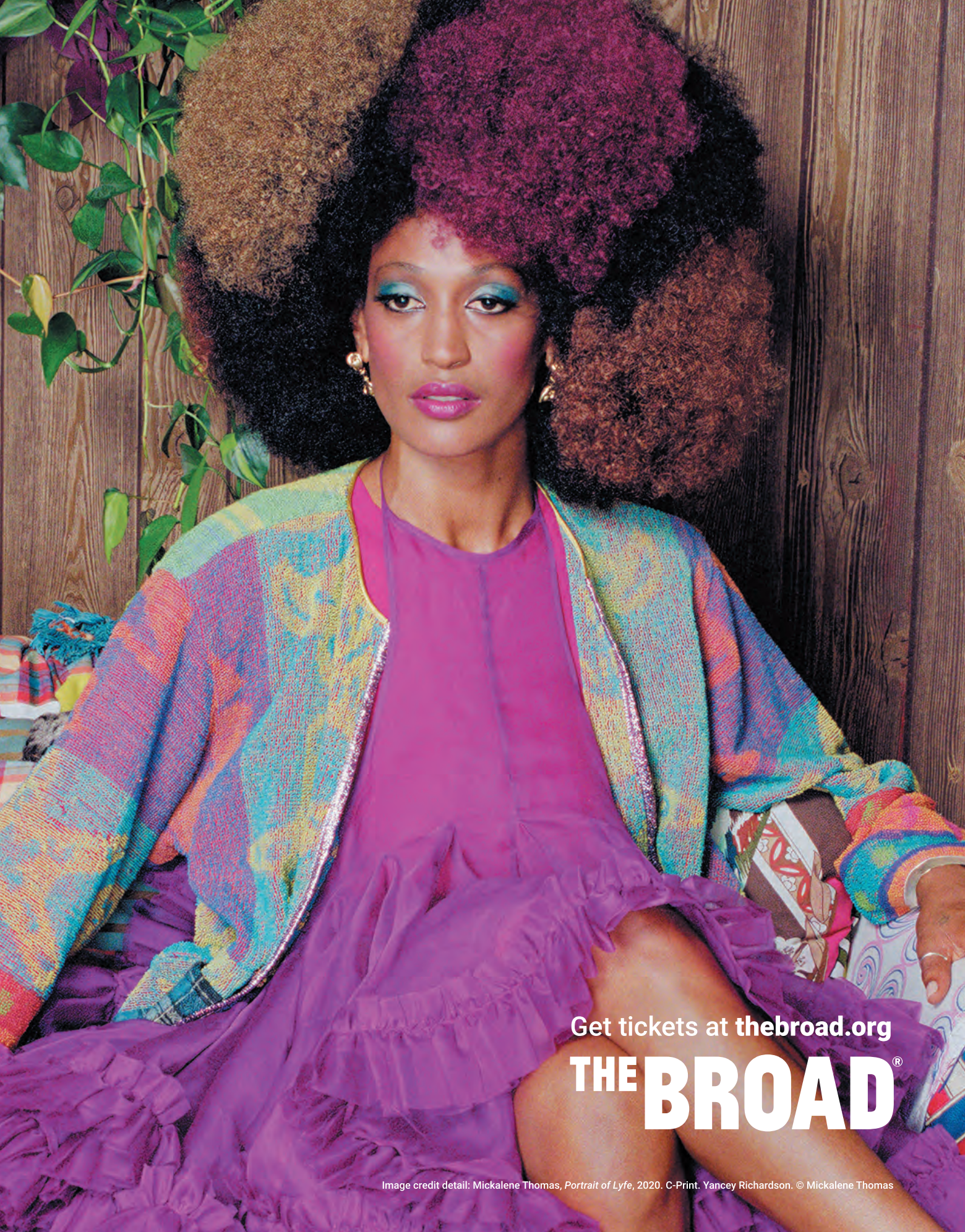
ADAM NANKERVIS, DAVID
MEDALLA, MONDRIAN IN
EXCELSIS, 2018. C-PRINT.
31 7/16 × 23 5/8 IN. (79.8 × 60 CM).
COURTESY OF ANOTHER VACANT
SPACE, BERLIN.



MICKALENE THOMAS

ALL ABOUT LOVE

May 25–Sep 29, 2024



Get tickets at thebroad.org

THE BROAD®

Image credit detail: Mickalene Thomas, *Portrait of Lyfe*, 2020. C-Print. Yancey Richardson. © Mickalene Thomas

DAVID
KORDANSKY
GALLERY

NEW YORK

RAUL GUERRERO

April 25 – June 1, 2024

KEITH SONNIER

June 21 – August 9, 2024

LOS ANGELES

LUCY BULL

May 11 – June 15, 2024

DAVID ALTMEJD

May 11 – June 15, 2024

Bruts, organized by RASHID JOHNSON

July 3 – August 24, 2024

SIMPHIWE MBUNYUZA

INTLOMBE

July 3 – August 24, 2024

LOS ANGELES

5130 W. Edgewood Pl.
T: 323.935.3030

NEW YORK

520 W. 20th St.
T: 212.390.0079

DAVIDKORDANSKYGALLERY.COM



Maia Ruth Lee

May 18 –
June 15, 2024

François Ghebaly
2245 E Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90021

info@ghebaly.com
ghebaly.com

RICHARD KEELY
L O O K O U T

BREAD & SALT GALLERY
MAY - JULY 2024
1955 JULIAN AVE SAN DIEGO, CA 92113
BREADANDSALTSANDIEGO.COM





IT NEVER ENTERED MY MIND

Lindsay Adams
Greg Breda
Grant Czuj
Shanique Emelife
Alexander Harrison
Braden Hollis
Michael Igwe
Harinder Judge
Mario Moore
Taj Poscé
Harmonia Rosales
SANGREE
Hammzat Tahabsim
Thiang Uk
Chantal Wnuk

Curated by Michael Sherman
Music Direction by MELO-X
May 18 – July 27, 2024

SEANKELLY
LOS ANGELES

UPEND

Female Experience and Activism

JUNE 22 – AUGUST 17, 2024

Opens with Public Reception
Saturday, June 22nd, 2pm - 4pm.

Kennedi Carter • Nonny de la Peña
Ibuki Kuramochi • Elyse Pignolet
Suzanna Scott • She Loves Collective
Sheli Silverio • Kayla Tange

Sheli Silverio, *Daddy Sehket*, 2024.
Mixed Media on Arches Watercolor Paper,
72 by 48 inches. Photo by Shaun Wakashige.



José Santiago Pérez. *Alluminations (artifact 10)*, 2022.
9 1/2 x 8 x 5 1/2 in. Photo by Nathan Keay.

DISPLACING STRUCTURES

JUNE 22 – AUGUST 17, 2024

Opens with Public Reception
Saturday, June 22nd, 2pm - 4pm.

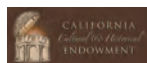
Guest curated by Fafnir Adamites
Molly Haynes • Jeanne Medina Le
José Santiago Pérez • Jade Yumang



3601 S. Gaffey Street
San Pedro, CA 90731
(310) 519-0936
angelsgateart.org

Angels Gate Cultural Center

GALLERY HOURS: Thursdays – Saturdays, 10am to 4pm



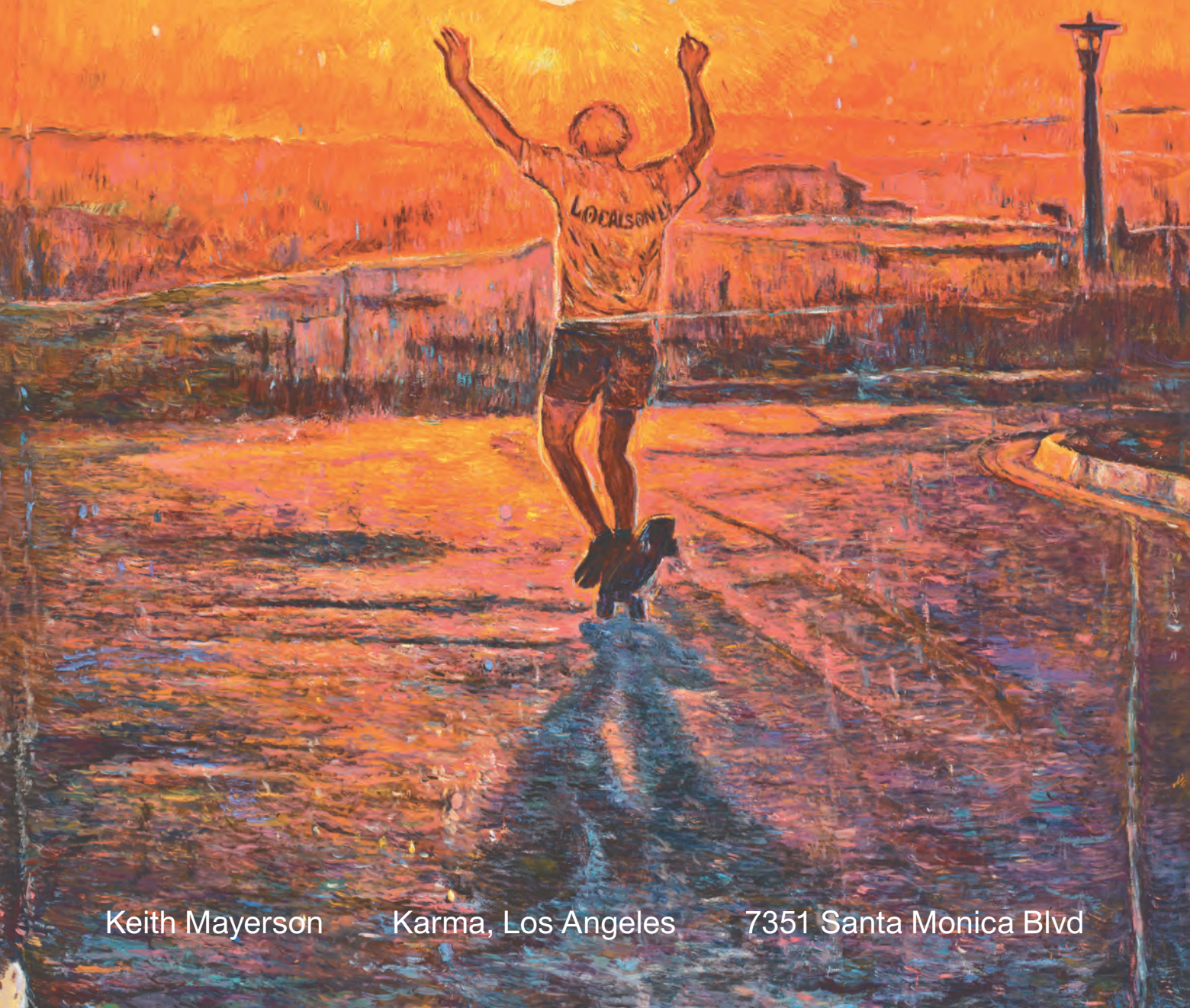
A SURFER PUBLICATION

SkateBoarder

MAYERSON

Vol. 2, No. 2 \$1.00

Vertical Slopes
New Terrains
Racing Coverage
How to Fall
The Hot Riders



Keith Mayerson

Karma, Los Angeles

7351 Santa Monica Blvd



Josh Kline: Climate Change

On view June 23, 2024–January 5, 2025

The Museum of Contemporary Art

250 South Grand Avenue, Los Angeles, CA 90012

Image: Josh Kline, *Erosion* (detail), 2019, glass, urethane paint, light box, reinforced steel, color filter gel, blackout fabric, silicone, dollhouse miniatures, fabricated miniatures, objects cast in New York beach sand, cyanoacrylate glue, silicone epoxy, 89 3/4 x 48 x 33 in (227.97 x 121.92 x 83.82 cm), courtesy of the artist and 47 Canal.

Reserve your free tickets
at **moca.org**

Art for All

Free



Los Angeles

Gretchen Bender

The Perversion of the Visual

May–July

Otto Piene

Proliferation of the Sun

May–July

New York

David Ostrowski

Parliament

June–July

Jenny Holzer

September–October

Berlin

territory

Mire Lee, Liu Yujia, Gala Porras-Kim,
Tan Jing, Zhang Ruyi

April–June

London

John Baldessari

Ahmedabad 1992

May–July

Gary Hume

September–October

Anthony McCall

September–October

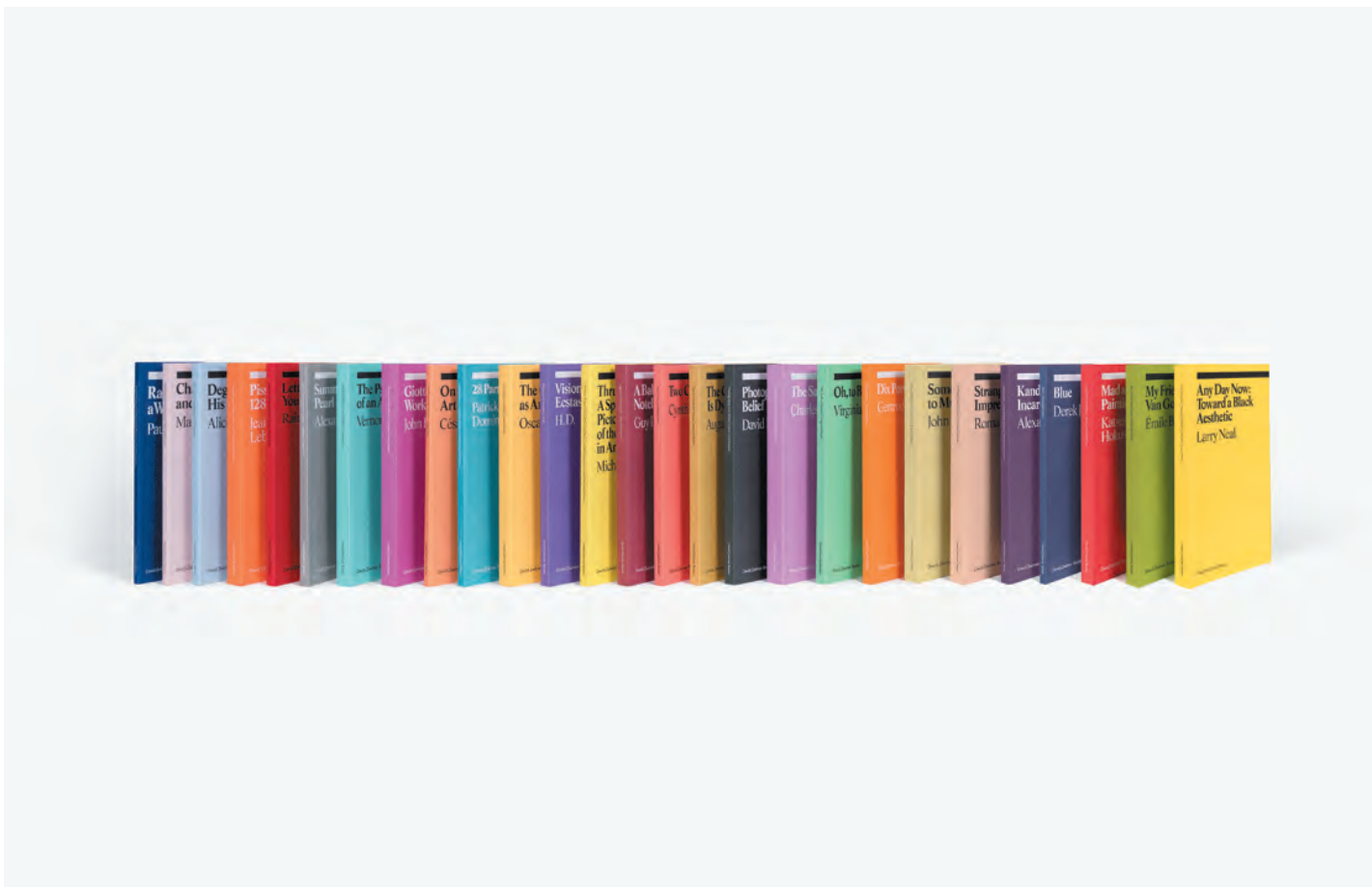


A face is like a work of art.
It deserves a great frame.

Designers of limited edition frames for sunglasses and prescription eyewear

***l.a.* Eyeworks®**

Face: Justin Vivian Bond. Frame: Bucatini. Makeup: John Stapleton. Hair: Brandon Liberati.
Photographer: Greg Gorman. ©2024, l.a.Eyeworks. 7407 Melrose Ave., 90046. www.laeyeworks.com



The *ekphrasis* collection

"The reliably excellent *ekphrasis* series.... For scholars and straphangers alike, and affordable to both." –*The New York Times*

David Zwirner Books

Available at our Los Angeles gallery,
612 North Western Avenue, or at
davidzwirnerbooks.com

GANART LOS ANGELES

CHOI JONGTAE & PARK SUKWON

2024 . 05 . 25 - 06 . 29

American Gothic

JP III

Grant Levy-Lucera



Night Gallery

June 2024

A woman with long, dark braids is captured in a dynamic pose, spinning in a lush green field. She is wearing a white crop top and wide-leg, light blue trousers. Her braids are flying through the air, and her eyes are closed in a moment of joy or meditation. The background features a clear blue sky with scattered white clouds, a tall palm tree, and a line of green trees in the distance.

Everybody.World

Photography: Kaidan Pascua

Mindful basics made in Los Angeles from world-first Reclaimed Waste Cotton.





YUWEI
TU

RUSHA & CO

LOS ANGELES

MAY 2024



Alice Wang
We Are Extraterrestrial
On view through August 3, 2024

vincent price
ART MUSEUM

vincentpriceartmuseum.org



Kyungmi Shin: Origin Stories

May 26 — September 8, 2024

5814 Wilshire Boulevard
Los Angeles, CA 90036
www.craftcontemporary.org



May 3 — 27, 2024

The Closest Thing to Heaven

I, Jacob Johanson, will be displaying a new work for 25 days at the Los Angeles County Fair. The work entitled *The Closest Thing to Heaven* will be on view from May 3 until May 27. An Artist Talk will be held on May 5th at 8 PM on the fair grounds. For more information RSVP to expert@notnonchalant.com



Jacob Johanson

parrasch heijnen

LOIS DODD | ELLEN SIEBERS

June 1 - July 3, 2024

www.parraschheijnen.com
1326 s. boyle ave. los angeles, ca 90023



losnotrequired.com

level of service not required

[not a usual art gallery]

7910 Ivanhoe Ave, La Jolla, CA 92037

Opening in June 2024



UGO NONIS INTERSECTION

a solo exhibition

may 9 - june 23
2024

7811
gallery



7811 Melrose Avenue
Los Angeles, CA 90046
7811gallery.com

KARLA DIAZ
MUJER VALIENTE Y LOS DIABLITOS

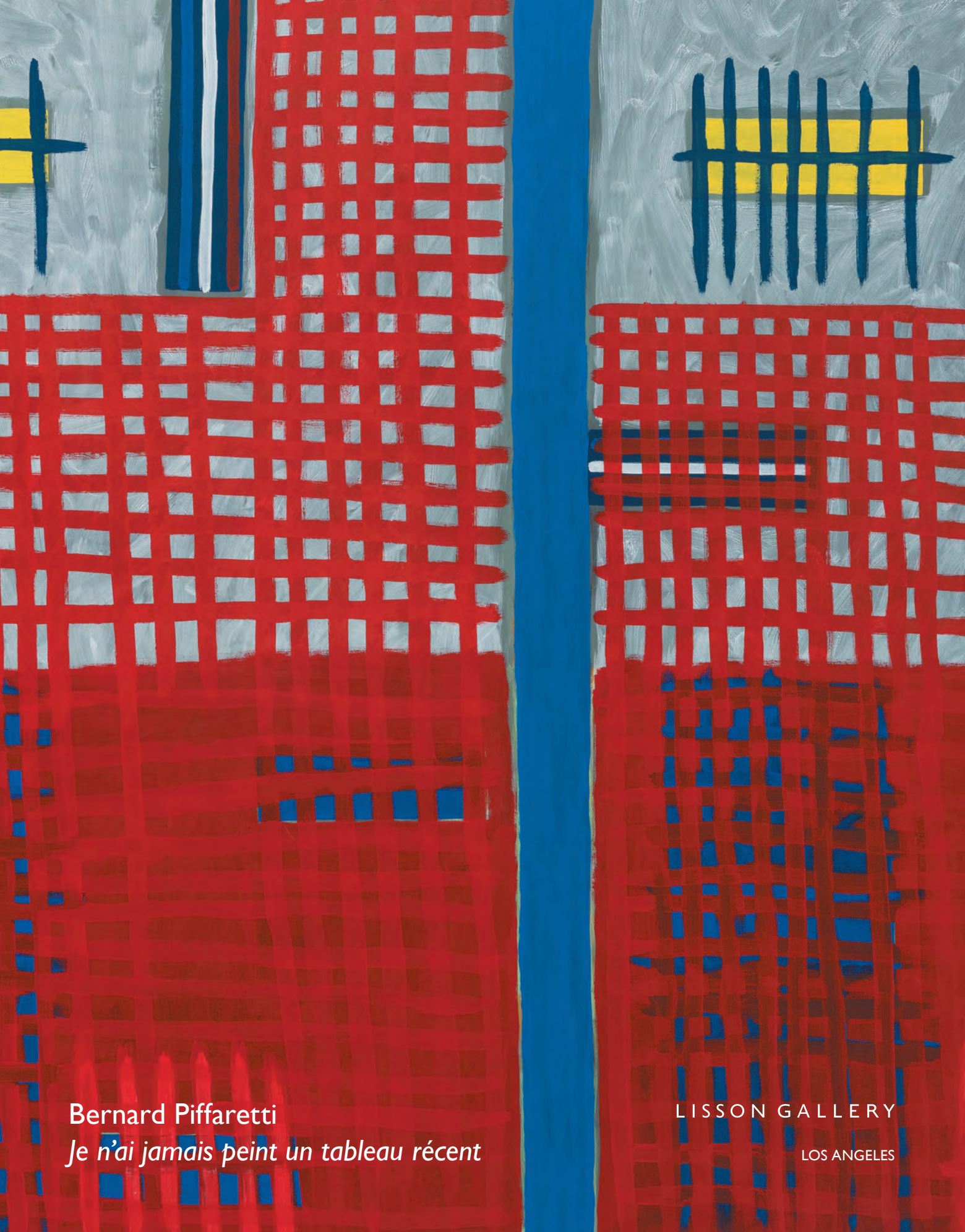
JOHN VALADEZ
CHAOS ANIME



APRIL 27 — JUNE 8, 2024

LUIS DE JESUS LOS ANGELES

LUISDEJESUS.COM



Bernard Piffaretti
Je n'ai jamais peint un tableau récent

LISSON GALLERY

LOS ANGELES



First Came a Friendship

Sidney B. Felsen and
the Artists at Gemini G.E.L.

Through July 7, 2024

Research Institute
at the Getty Center



FREE ADMISSION
Plan your visit

Roy Lichtenstein (detail), 1983. Photo by Sidney B. Felsen.
Gift of Jack Shear. Art © Estate of Roy Lichtenstein. Text,
design, image © J. Paul Getty Trust

Getty