

carla

Issue 25



Letter From the Editor



The idea of a doppelgänger—some uncanny figure parading around with our same essence—invites a certain degree of trepidation. The idea dates back to the late 1700s, well before the term meant spotting your celeb look-alike. In the original, more psychological context, the doppelgänger is often associated with something ghostly, paranormal, or as a carrier of bad luck. According to writer Gry Faurholt, the doppelgänger can be so unsettling because it collapses the two means of identity formation: identification and othering.¹ If there is no distinction between self and other, then the self also begins to lose meaning, destabilizing the narratives we've created around our own identities, imagined as they may be. Identity crisis anyone? There is an upside though: while inflexible boundaries around self and other contribute to a rigid social order, a blurring of identity can lead to a more inclusive reality.

This issue delves into doubles, with Melissa Lo's essay on LACMA's *Not I*, which unpacks the dangers of grouping objects based on visual similarities, stripping them of their individual contexts and histories. This game of visual matchmaking has potential to create historical ruptures that problematically erase past narratives. Catherine Wagley muses on the often-maligned term "community artist." In the shadow of the sanctioned art world, community art is often othered, thought of as existing in an alternate camp whose motive is more holistic and therefore

less institutional. Yet some recent projects across Los Angeles demonstrate the possibility of a generative merging between the two when the art world elite lowers its blockades to allow for a more open engagement with community.

Through the work of artist Arnold J. Kemp, Allison Noelle Conner examines the juicy slippage that can arise when one allows the self to merge with its doppelgängers. In Kemp's practice, selfhood is diminished in favor of a broader and more fluid sense of identity, as the artist loops references to various other individuals named Arnold Kemp into his exhibition, a logic that he refers to as a "spiritual devouring." Rather than balk at others who take on his moniker, Kemp invites his doubles (and triples) into a ghostly communion wherein his own self becomes more porous.

Instead of fearing the doppelgänger, placing it within a realm of paranormal unease, an open communion with the fluidity of identity can help those of us in the artworld evolve and rewrite cultural constructs that have begun to feel especially limited. There is an understandable vulnerability in allowing the self to be multiplicitous, but here in L.A., in an art city that is both regional *and* international—and that is known for making up its own rules—why not take more risks towards open generosity and fluid boundaries?

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Gry Faurholt, "Self as Other: The Doppelgänger," *Double Dialogues*, Summer 2009, <https://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger/>.

8

Eating the Self

Arnold J. Kemp's Hungry Hydras

Allison Noelle Conner

14

More than Not

LACMA's *Not I* and
the Necessity of History

Melissa Lo

22

Learn from this Community

Resisting Hierarchy through
a Return to Community Arts

Catherine Wagley

30

Interview with Taylor Renee Aldridge

Eva Recinos

37

Exquisite L.A.

Featuring: Kang Seung Lee,
Leslie Dick, and Amia Yokoyama

Claressinka Anderson
Photos: Joe Pugliese

44–58

Reviews

Sessa Englund
at Hunter Shaw Fine Art
–Matt Stromberg

Em Kettner
at François Ghebaly
–Lindsay Preston Zappas

Beverly Fishman
at GAVLAK
–Neyat Yohannes

Marisa Takal
at Night Gallery
–Nick Earhart

*Intergalactix:
against isolation/
contra el aislamiento*
at LACE
–Nahui Garcia

*If it's good for you,
it's fine by me*
at Real Pain
–Sampson Ohringer

59–85

Carla en Español

A person wearing a blue long-sleeved shirt, red overalls, and a black welding mask with a purple visor stands in the center of a gallery space. The background is a white wall with several large, colorful, abstract line drawings. To the left of the person is a drawing of a person in a triangle, and to the right is a drawing of a person in a triangle. Further to the right is a large drawing of a person in a triangle. The floor is concrete with blue lines drawn on it. A chain hangs from the ceiling on the left, and a hook hangs from the ceiling on the right.

Timo Fahler

light, first and foremost

September 18 - October 23, 2021

Stanley's

944 Chung King Road
Los Angeles, Ca
stanleyshouse.com

Photo by Victor Prieto



Sheila Pree Bright

The People's Uprising organization, Justice for Breonna Taylor, Protesting the decision by the Kentucky grand jury to indict former officers in connection to the shooting death of Breonna Taylor, Atlanta, GA, 2020, Archival Inkjet Print, Edition 3/7, 14 x 21 in.

Then & Now

Sheila Pree Bright, Dan Budnik, and Lezley Saar

August 13 – September 15, 2021



**Los Angeles Distribution:
Downtown**

Artbook @ Hauser & Wirth
917 E. 3rd St.
Los Angeles, CA 90013

Baert Gallery
1923 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

Château Shatto
1206 Maple Ave. #1030
Los Angeles, CA 90015

Cirrus Gallery
2011 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

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

GAVLAK
1700 S. Santa Fe Ave. #440
Los Angeles, CA 90021

ICA LA
1717 E. 7th St.
Los Angeles, CA 90021

in lieu
1206 Maple Ave., Suite 903
Los Angeles, CA 90015

JOAN
1206 S. Maple Ave. #715
Los Angeles, CA 90015

MOCA Grand Avenue
250 S. Grand Ave.
Los Angeles, CA 90012

Monte Vista Projects
1206 Maple Ave. #523
Los Angeles, CA 90015

Murmurs
1411 Newton St.
Los Angeles, CA 90021

Nicodim Gallery
1700 S. Santa Fe Ave. #160
Los Angeles, CA 90021

Night Gallery
2276 E. 16th St.
Los Angeles, CA 90021

OOF Books
824 S. Los Angeles St.
Suite 509
Los Angeles, CA 90014

Over the Influence
833 E. 3rd St.
Los Angeles, CA 90013

Royale Projects
432 S. Alameda St.
Los Angeles, CA 90013

Sow & Tailor

The Box
805 Traction Ave.
Los Angeles, CA 90013

Track 16
1206 Maple Ave. #1005
Los Angeles, CA 90015

Vielmetter Los Angeles
1700 S. Santa Fe Ave. #101
Los Angeles, CA 90021

Wilding Cran Gallery
939 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

Wönzimer Gallery
621 S. Olive St.
Los Angeles, CA 90014

Chinatown/Boyle Heights

Bel Ami
709 N. Hill St. #105
Los Angeles, CA 90012

Charlie James
969 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

Human Resources
410 Cottage Home St.
Los Angeles, CA 90012

LACA
709 N. Hill St. #104
Los Angeles, CA 90012

Parrasch Heijnen Gallery
1326 S. Boyle Ave.
Los Angeles, CA 90023

Stanley's
944 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

Tierra del Sol Gallery
945 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

Culver City/West Adams

Anat Ebgi
2660 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Arcana Books
8675 W. Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Blum & Poe
2727 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Philip Martin Gallery
2712 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Roberts Projects
5801 Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Shoshana Wayne Gallery
4835 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

the Landing
5118 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

The Wende Museum
10808 Culver Blvd.
Culver City, CA 90230

Thinkspace Projects
4217 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Eagle Rock/Cypress Park
BOZOMAG
815 Cresthaven Dr.
Los Angeles, CA 90042

Gattopardo
2626 N. Figueroa St., Unit C
Los Angeles, CA 90065

Odd Ark LA
7101 N. Figueroa St., Unit E
Los Angeles, CA 90042

Hollywood/Melrose
Bridge Projects
6820 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, CA 90038

Diane Rosenstein
831 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

Helen J Gallery
929 Cole Ave.
Los Angeles, CA 90038

LACE
6522 Hollywood Blvd.
Los Angeles, CA 90028

LAXART
7000 Santa Monica Blvd.
West Hollywood, CA 90038

Make Room Los Angeles
5119 Melrose Ave.
Los Angeles, CA 90038

Matthew Brown Los Angeles
633 N. La Brea Ave., Suite 101
Los Angeles, CA 90036

Moskowitz Bayse
743 N. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90038

Nino Mier Gallery
1107 Greenacre Ave.
Los Angeles, CA 90046

Nonaka-Hill
720 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

Shulamit Nazarian
616 N. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90036

STARS
1659 N. El Centro Ave.
Los Angeles, CA 90028

Steve Turner
6830 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, CA 90038

Tanya Bonakdar Gallery
1010 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

The LODGE
1024 N. Western Ave.
Los Angeles, CA 90029

Various Small Fires
812 Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

MacArthur Park/Pico-Union
as-is.la
1133 Venice Blvd.
Los Angeles, CA 90015

Commonwealth & Council
3006 W. 7th St. #220
Los Angeles, CA 90005

Hannah Hoffman
2504 W. 7th St., 2nd Floor
Los Angeles, CA 90057

O-Town House
672 S. Lafayette Park Pl.
Los Angeles, CA 90057

Mid-City
1301 PE
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Chris Sharp Gallery
4650 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Hunter Shaw Fine Art
5513 W. Pico Blvd.
Los Angeles, CA 90019

Lowell Ryan Projects
4619 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Ochi Projects
3301 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

Park View / Paul Soto
2271 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

r d f a
3209 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90019

Real Pain
1819 3rd Ave.
Los Angeles, CA 90019

Shoot the Lobster
3315 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

USC Fisher Museum of Art
823 W. Exposition Blvd.
Los Angeles, CA 90089

Mid-Wilshire

Anat Ebgi
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Craft Contemporary
5814 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

David Kordansky Gallery
5130 S. Edgewood Pl.
Los Angeles, CA 90019

Kayne Griffin
1201 S. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90019

One Trick Pony
1051 S. Fairfax Ave.
Los Angeles, CA 90019

Praz-Delavallade
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

SPRÜTH MAGERS
5900 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

Pasadena/Glendale

Junior High
603 S. Brand Blvd.
Glendale, CA 91204

The Armory Center for the Arts
145 N. Raymond Ave.
Pasadena, CA 91103

The Pit
918 Ruberta Ave.
Glendale, CA 91201

Silver Lake/Echo Park

Marta
1545 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

Smart Objects
1828 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

Tyler Park Presents
4043 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90029

Westside

18th Street Arts
3026 Airport Ave.
Santa Monica, CA 90405

Ben Maltz Gallery at Otis
9045 Lincoln Blvd.
Los Angeles, CA 90045

Five Car Garage

L.A. Louver
45 N. Venice Blvd.
Venice, CA 90291

Laband Art Gallery at LMU
1 Loyola Marymount University Dr.
Los Angeles, CA 90045

Marshall Contemporary
1350 Abbot Kinney Blvd.
Venice, CA 90291

**Westwood/Beverly Hills
CLEARING**

Hammer Museum
10899 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90024

M+B
612 N. Almont Dr.
Los Angeles, CA 90069

Simchowitz
8255 Beverly Blvd.
Los Angeles, CA 90048

UTA Artist Space
403 Foothill Rd.
Beverly Hills, CA 90210

Non-L.A.

BEST PRACTICE (San Diego, CA)
Beverly's (New York, NY)
Bortolami Gallery (New York, NY)
Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY)
Et al. (San Francisco, CA)
Left Field (Los Osos, CA)
Minnesota Street Project (San Francisco, CA)
Mrs. (Queens, NY)
Ochi Gallery (Ketchum, ID)
Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)
Wattis Institute for Contemporary Art (San Francisco, CA)

Libraries/Collections

Bard College, Center for Curatorial Studies Library
(Annandale-on-Hudson, NY)
CalArts (Valencia, CA)
Center for the Arts, Wesleyan University (Middletown, CT)
Charlotte Street Foundation (Kansas City, MO)
Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, MI)
Fulcrum Press (Los Angeles, CA)
Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA)
Los Angeles County Museum of Art,
Research Library (Los Angeles, CA)
Marpha Foundation (Marpha, Nepal)
Maryland Institute College of Art,
The Decker Library (Baltimore, MD)
Midway Contemporary Art (Minneapolis, MN)
Museum of Contemporary Art Santa Barbara,
Emerging Leaders in the Arts (Santa Barbara, CA)
Northwest Nazarene University (Nampa, ID)
NYS College of Ceramics at Alfred University,
Scholes Library (Alfred, NY)
Pepperdine University (Malibu, CA)
Point Loma Nazarene University (San Diego, CA)
Room Project (Detroit, MI)
School of the Art Institute of Chicago,
John M. Flaxman Library (Chicago, IL)
Skowhegan Archives (New York, NY)
Sotheby's Institute of Art (New York, NY)
Telfair Museum (Savannah, GA)
The Metropolitan Museum of Art,
Thomas J. Watson Library (New York, NY)
University of Pennsylvania (Philadelphia, PA)
University of San Diego (San Diego, CA)
USC Fisher Museum of Art (Los Angeles, CA)
Walker Art Center (Minneapolis, MN)
Whitney Museum of American Art,
Frances Mulhall Achilles Library (New York, NY)
Yale University Library (New Haven, CT)

Free in California

Carla is free at select distribution locations and retailers
for \$6 elsewhere.

Subscriptions

Order a one-year subscription to *Carla* (four issues)
for only \$22 at shop.contemporaryartreview.la.

Contemporary Art Review Los Angeles

is a quarterly magazine, online art journal, and podcast committed to being an active source for 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 and Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Contributing Editor

Catherine Wagley

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Submissions

For submission guidelines, please visit contemporaryartreview.la/submissions. Send all submissions to submit@contemporaryartreview.la.

Inquiries

For all other general inquiries, including donations, contact us at 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* (*Carla*).

Social Media

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

Cover Image

Em Kettner, *The Lovers' Quarrel* (installation view) (2020). Cotton woven onto glazed porcelain, 3 × 3 × 3 inches. Image courtesy of the artist and François Ghebaly, Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

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, where she contributes regular on-air segments and produces a weekly newsletter called *Art Insider*. She received her MFA from Cranbrook Academy of Art and attended Skowhegan School of Painting and Sculpture in 2013. She has contributed texts to *FlashArt*, *ArtReview*, *SFAQ*, *Artsy*, *Art21*, and others. Recent solo exhibitions include those at the Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY), Ochi Projects (Los Angeles), and City Limits (Oakland).

Catherine Wagley writes about art and visual culture in Los Angeles.

Erin F. O'Leary writes about and makes photographs in Los Angeles.

Satoru Nihei is a graphic designer.

Sybil Perez is an art book editor living in Sierra Madre, California.

Jonathan Velardi is a social media and marketing consultant. He advises cultural institutions, museums, and landmarks on effective strategy, analysis, and accessibility connected to evolving online behavioral landscapes. Select accounts include the Huntington Library, the Institute of Contemporary Art, Los Angeles (ICA LA), and the Glass House.

Donations

Reader-supported donations and contributions help us maintain W.A.G.E. certified rates. To donate, visit shop.contemporaryartreview.la/donate.

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

Andreas Janacua
Ann Weber
Arlene Shechet
Bettina Korek
Brian Cho
Cameron Gainer
CES Gallery
Christopher Heijnen
Clare Kunny
Curate LA
Custom Art Surfaces
Dagny Corcoran
Dana Bruington
Elizabeth Portanova
Galería Perdida
Gallery1993
Gan Uyeda
Hannah Hoffman
Jacquie Israel
Jeff Beall
Jenene Nagy
Jennifer Li
Jessica Kain
Jon Pestoni
Kamil Szarek
Kim Allen-Niesen
Left Field Gallery
Lexi Bishop
Lily Cox-Richard
Lindsey McLaughlin
Lloyd Wise
Lucas Reiner
Mike & Peggy Zappas
MaRS Gallery
Mary Sherwood Brock

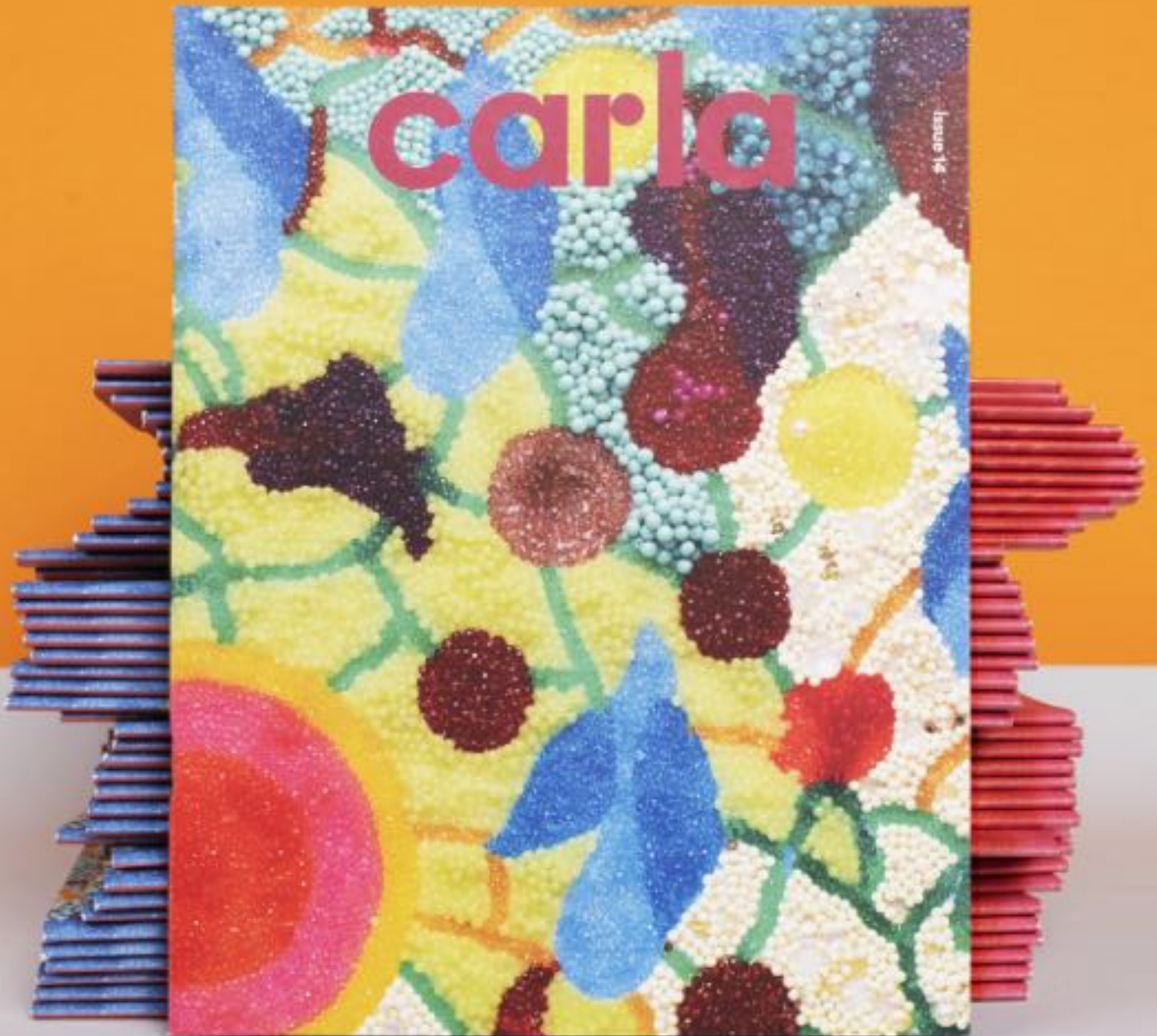
Matthew Marks
Nicolas Shake
Nicole Garton
Parrasch Heijnen Gallery
Paul & Shelley Cohen
Rachelle Rojany
Rebecca Morris
Regina Mamou
Rick & Laurie Harmon
Roger Herman
Roberts Projects
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda Shumate
Shana Gross
Sharón Zoldan
Students of
Art History CSULB
Thomas Duncan
Vivian Ritchie Handler
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Christopher d'Avignon
Edward Cella
Viveca Paulin-Ferrell

Subscribe and let *Carla* come to you.

Get a whole year of *Carla* for only \$22.
Use the offer code **READER** for free shipping at checkout.



shop.contemporaryartreview.la



Arnold J. Kemp, *FUNNY HOUSE*
(*SPEECH ACTS*) (2019).
Epson luster print, 60 × 40 inches.
Image courtesy of the artist and JOAN.

Eating the Self

Arnold J. Kemp's Hungry Hydras



An errant internet search led artist, educator, and poet Arnold J. Kemp to the title of his recent solo exhibition, *False Hydras*. He came across the term while searching the web for something else, and was immediately struck by its “lyrical sound.”¹ Originating in the fifth edition of the role-playing game *Dungeons and Dragons* (*D&D*), a false hydra is a “homebrew creature,” or a player-created monster.² The character often has pallid skin and a bulbous body with a long, serpentine neck. For *D&D* fans, the false hydra connotes paranoia, nervous breakdowns, dissociation, and ghostly appetites. It’s known for eating other characters and absorbing their memories, sprouting humanoid necks as it consumes its victims. Compared to other *D&D* characters, the false hydra’s powers are heady and abstract—not only are its victims disappeared from the life they once had, but its harrowing “mindsong” splinters the memories of all who hear it, its victims erased from the minds and hearts of loved ones.

A conceptual monster that ultimately caught on with fans, the false hydra was created by a *D&D* player, also named Arnold Kemp, who operates the popular *D&D* blog, *Goblin Punch*. The artist saw the coincidental doubling as a generative dare: “When I saw that the author was someone with the same name as me,” Kemp told *Artforum*, “I thought, *I have to take advantage of this*.”³ Although the literal creature didn’t make an appearance in his show, its metaphorical presence pulsed throughout JOAN’s gallery, where *False Hydras* was installed. Kemp found ways to

absorb the multiplicitous heads and mutating forms of the character into his language, built around a grammar of referential gestures and biographic play.

Within Kemp’s language, surrogate selves amble about, cycling through an infinite number of personas, personalities, and narratives. The exhibition presented different versions of the artist, a merry-go-round that swirled fact and fiction together to comic effect. Kemp doesn’t trust the stability of the “I,” treating subjectivity instead as a readymade material to be warped, deformed, and rewritten. To accommodate this shapeshifting “I” in his work, narrative is abandoned and appropriated, perverted and stretched into bodily experiences that tap into the humorous and philosophical.

The exhibition underscored Kemp’s roving approach to genre and practice, threading together sculpture, photography, and print works, taking detours into conceptualism, literature, pop culture, disco, ancestral artifacts, and biomythography. Five large-scale photographs placed in corners of the industrial gallery, *FUNNY HOUSE* (*SPEECH ACTS*) (2019), set up an initial moment of obfuscation and unreadability, followed by punchline-like discovery. Each image is a close-up still of Kemp’s hands wrangling a clay-like material, and I puzzled over the photographs before realizing he was manipulating a limp Fred Flintstone mask, the iconic caveman’s visage melting like putty.

The center of the gallery held two sculptures, each stacked on a wooden platform. *Mr. Kemp* (*Yellowing, Drying, Scorching*) (2020) appeared on the left—a black vinyl chair overstuffed with copies of the novel *Eat of Me: I Am the Savior* (1972) by another Arnold Kemp, this time a 1970s-era Black writer. On the right was *Nineteen Eighty-Four* (2020), a work that features a pair of brown shorts tailored by Kemp’s grandfather—yet another Arnold J. Kemp—placed on a craggy limestone pillar. The work also includes a flip phone from a past performance the artist staged with his father. Both sculptures function as

defiant self-portraits that reflect and refract Kemp through a prism of spoken and unspoken influences.

Elsewhere, nine monotypes comprised the *INDEX* (2020) series. A set of crude faces, each print was made from a sheet of creased aluminum foil pressed onto antique paper from the late 18th century. The spectral imprints hung on the west wall of the gallery, but seemed to follow my every move as I navigated about the space, perhaps an invocation of the many ghostly Kemps. On the floor—lodged in the negative space between a sculpture and a photo—lay a sheet of cardstock paper with handwritten lines that offered a moment of pause and meditation. *I would survive, I could survive, I should survive* (2021) makes an edit to Gloria Gaynor's 1978 anthem, elongating the phrase into a mournful, conditional hymn. In this work and others, Kemp staged uncanny encounters between avatars of himself and the viewer. Each work slipped in and out of Kemp's biography while looping in a myriad of other Kemps, confusing our attempt to locate a solid "I."

Born in Dorchester, Massachusetts, to Bahamian parents, Kemp spent his teen years visiting the Isabella Stewart Gardner Museum and taking classes at the School of the Museum of Fine Arts through an after-school program supported by the Boston Public School system.⁴ He studied art and literature at Tufts University, and his early forays into art-making were attempts to process and respond to the pain of the AIDS epidemic and the attendant right-wing misinformation campaign. In 1991, after moving to San Francisco to participate in ACT UP marches,⁵ Kemp began working at an experimental, artist-run nonprofit called New Langton Arts. It was through his association with New Langton that Kemp met many of the artists and writers connected to the rambunctious, experimental literary scene known as New Narrative. Alternatively referred to as a movement or practice (in line with its ethos, its

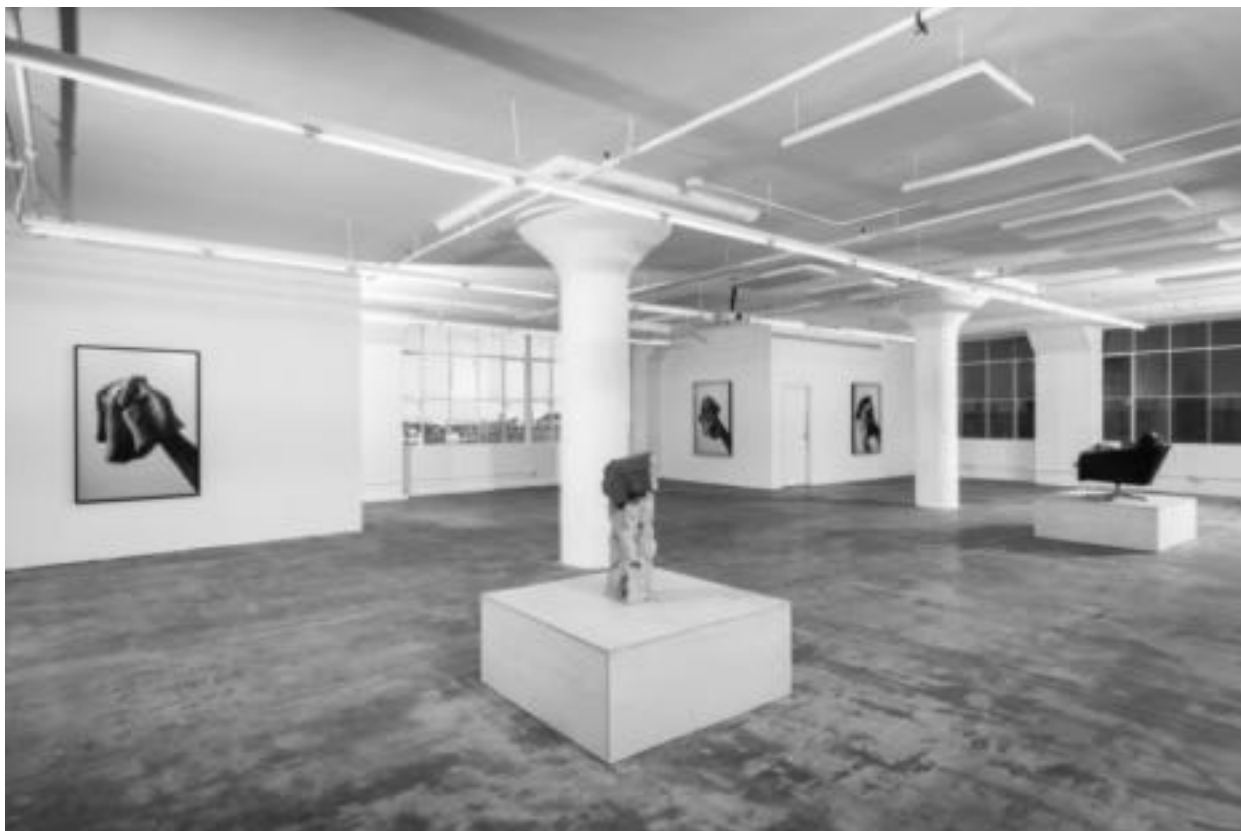
exact form shifts depending on who is telling the story), New Narrative slid into consciousness in the late 1970s, emerging from writing workshops held by Robert Glück and Bruce Boone, two Bay Area poets who combined rigorous theorizing with personal vulnerability in ways that challenged the austerity of the prevailing avant-garde trends. Informed by the urgency of concurrent movements—gay rights, second-wave feminism, punk—the "I" of New Narrative writing is inhabited by wild glee, an authorial subjectivity that is stretched to fit the messy contradictions of the body, mind, spirit, and more, and buoyed by a desire to transgress formal and cultural norms.

When thinking about Kemp's kinship with New Narrative writers like Glück, Kathy Acker, Kevin Killian, Dodie Bellamy, and others, some of his oblique strategies begin to clarify. He absorbed their habit of embracing a promiscuous collectivity that revels in the possibilities of creative, intellectual, physical, social, sexual, and political excess. In "Situations," a 2017 essay, Kemp wrote that New Narrative writers "[suggest] identities that are as experienced as imagined and as concrete as hallucinatory."⁶ Kemp, too, treats subjectivity as a vaporous substance, uninterested in adhering to labels that trap identity in "a singular programmatic stance."⁷ In the same way that New Narrative writers expose language and gender as constructions, Kemp seeks out the "failures of representation,"⁸ as Stephanie Snyder writes, where the biographic narrative is abstracted and fragmented. For example, the *FUNNY HOUSE* series takes on a new dimension when considering New Narrative's appropriation of high and low culture, its accumulation of personas and hybrids, and the way it foregrounds the performativity at the heart of living.

At once silly and sinister, the shots of Kemp's hands wrestling with Fred Flintstone's collapsed face literalize the tensions between body and mask. In one photo, Kemp's hands seem to form an L-shape, his index finger protruding from one of Fred's eyes,



Arnold J. Kemp, *Mr. Kemp: Yellowing, Drying, Scorching* (2020). Vinyl covered chair with wooden frame and two vinyl covered seat cushions, 40 hardcover and paperback copies of Arnold Kemp's *Eat of Me I am the Savior*, and thermometer, 31 × 41 × 32 inches. Image courtesy of the artist and JOAN.



Top: Arnold J. Kemp, *FALSE HYDRAS*
(installation view) (2021).
Image courtesy of the artist and JOAN.

Bottom: Arnold J. Kemp, *I would survive,
I could survive, I should survive* (2021).
Permanent ink on neutral pH paper, 7 × 5 inches.
Image courtesy of the artist and JOAN.

while his thumb pokes out of the mask's mouth like a tongue. During a virtual conversation with Hamza Walker and Ian Cooper, Kemp explained that some viewers might fixate on Fred Flintstone, believing the work to be a dismantling of the "dumb American" archetype embodied by fictional and real characters like Archie Bunker or even Donald Trump.⁹ Although he leaves room for the viewer to fill in the gaps, Kemp is more interested in a kind of "spiritual devouring"¹⁰—a phrase he uses to describe a state of transcendence. Teased out of the dramas and fantasies of selfhood, the frozen scenes attune to the constant interplay between revealing and concealing. Within this play, Kemp locates sublime moments in which we realize subjectivity is infinite and unknowable. Kemp engages with the mask, his hands disrupting traditional modes of speech and vision and replacing them with gestural fits that try to capture the incommunicable, warping our sense of who is consuming whom.

Kemp applies this same warping logic to his surrogates. The artist Arnold J. Kemp has been mistaken for the aforementioned novelist, Arnold Kemp, on at least two occasions. Their relationship resembles an ouroboros, Kemp consuming the tail of his doubles, and vice versa. In *Mr. Kemp*, the artist transforms mistaken identity into a consideration of the ways we absorb others; how each of our "I's" contains a multitude of voices. Like the Flintstone mask, the sculpture conjured a range of reactions, from bewilderment to laughter, even—as I felt while trying to connect the Kemps—a desire to unravel my own sense of self. In blurring the lines between himself and the novelist, Kemp untethered subjectivity from its singular form, his way of troubling our definitions of the self and other. Any relationship risks a degree of devourment, a sense that the boundaries between you and me are vaporous, eager for the opportunity to merge and touch. Consuming another doesn't have to be a vampiric act; it can open pathways to deeper connections unmediated by our mechanistic and essentialist world.

Like a false hydra hungry for sustenance, Kemp is not satisfied with one narrative, one mode, one subjectivity. His work sprouts a constellation of personas and selves, mixing lived experience, fictive flights, and the strange vortex of possibility between the two. The abstracted environments of the works at JOAN mimicked the sensation of living in our digitally-saturated world, where a simple Google or Facebook search of your own name can easily reveal the many others who embody a shared sense of "I." Instead of feeling possessive over his identity, Kemp stretches his subjectivity to new, freakier possibilities, allowing himself to be swallowed by the many versions of his name. Though this loss of ego may elicit feelings of anxiety or terror, tapping into the mutability of identity can transport us to expansive new terrains, disrupting and delegitimizing our rigid social codes.

Allison Noelle Conner's writing has appeared in *Bitch*, *Hyperallergic*, and *Triangle House Review*. She lives in Los Angeles.

1. Huey Copeland and Arnold J. Kemp, "1000 Words: Arnold J. Kemp," *Artforum*, March 2021, <https://www.artforum.com/print/202102/1000-words-arnold-j-kemp-85004>.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. "Member Spotlight: Arnold J. Kemp," College Art Association of America, September 18, 2019, <https://www.collegeart.org/news/2019/09/18/member-spotlight-arnold-j-kemp/>.

5. Ibid.

6. Arnold J. Kemp, "Situations," in *From Our Hearts To Yours: New Narrative as Contemporary Practice*, eds. Rob Halpern and Robin Tremblay-McGaw. (On Contemporary Practice, 2017), 51.

7. Ibid.

8. Stephanie Snyder, "Arnold Kemp: Foiling," 2019, <http://www.a-j-kemp.com/index.php?/texts/foiling-by-stephanie-snyder/>.

9. "Virtual Conversation: Arnold Kemp, Ian Cooper, and Hamza Walker Discuss *False Hydras*," JOAN, May 8, 2021, <https://joanlosangeles.org/virtual-conversation-arnold-kemp-ian-cooper-and-hamza-walker-discuss-false-hydras/>.

10. Ibid.



14

NOT I: Throwing Voices (1500 BCE–2020 CE)
(installation view) (2021). Image courtesy of the
artists and the Los Angeles County Museum of Art.
Photo: © Museum Associates/LACMA.

More than Not

LACMA's *Not I* and the Necessity of History



Not I: Throwing Voices (1500 BCE–2020 CE), a recent exhibition at LACMA, was in thrall to its ideas. Though ventriloquism was its central theme, curator José Luis Blondet's vision went well beyond puppetry. Ten sections, each defined by that which it was not (“Not Double,” “Not Treachery,” etc.), gathered over 200 works—originating from all corners of the globe, and spanning three and a half millennia—under a breathless array of concepts associated with voice, sound, and objecthood. Among this motley assemblage, we might have marveled at the correspondence between the two- to three-thousand-year-old open-mouthed Colombian or Ecuadorian *Gritón* *Figure Jar* and five of Josefina Guilisasti's similarly yawning bronzes, *Resilientes/Resilients* (2017). We may have savored the resonance between a late 15th-century Afghan bowl (inscribed in Persian with “My ear discerned a voice reverberating from the bowl”) and Robert Morris' self-reflexive *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), a wooden cube outfitted with audio of the sawing and hammering of its creation. I guffawed over a bubble-themed section that gave reason for Chardin's *Soap Bubbles* (after 1739) to be in the same room as Goya's etching, *Sopla (Blow)* (1799), which commemorates a powerful fart.

As much bemusement-by-association as *Not I* brought, the exhibition also played a high-stakes game. It experimented with the “thematic cores” that LACMA's curators have been charged with fleshing out, increasingly, since at least 2013. These

“cores” constitute the brief for reorganizing the permanent collection in time for the 2024 unveiling of Peter Zumthor's new buildings,¹ but their definitions have long been vague. Recently, Zoë Kahr, LACMA's deputy director for curatorial and planning, alluded to some brainstorming around galleries, ranging from “single focus, single-artist presentations to looking at a single medium, to looking at a theme, to looking at a place across time or time across a place.”²

Not I was one of the two exhibitions LACMA has thus far offered that reveal a glimpse into these proposed strategies of “looking.” The museum's 2018–2019 exhibit, *To Rome and Back: Individualism and Authority in Art, 1500–1800*, took a first crack at a thematic curation of the permanent collection by way of a newly united department of European and American art.³ Compared to *Rome*, *Not I* gathered a much more ambitious set of objects from a cosmic swath of time and space, which meant that the question of the colonial gaze was all the more present. And, the question of what an encyclopedic museum is—what it collects, how it serves its publics—felt all the more charged.

Not I responded to the scrutiny by attempting to foreground its cleverness, sometimes with real success. During my second visit, another visitor chuckled at Gordon Matta-Clark's photographic mural *Pipes* (1971), which led to three display cases containing pipes from across space and time, punctuated by Eleanor Antin's photograph *This is not 100 BOOTS* (2002). All of these works were grouped together because of their relationships—literal and metaphorical, oblique and loose—to Magritte's *The Treachery of Images* (*Ceci n'est pas une pipe*) (1929). Like a voice-throwing trickster, Magritte's puzzle about visual representation—a cornerstone of LACMA's collection—didn't make an appearance. Instead, it hovered over the show, less as an object and more as an echo.

But that's the thing. *Not I*'s objects were brought together to propel a thematic conceit that derived a rather self-regarding amount of pleasure from



NOT I: Throwing Voices (1500 BCE-2020 CE)
(installation view) (2021). Image courtesy of the
artists and the Los Angeles County Museum of Art.
Photo: © Museum Associates/LACMA.

the intellectual connections it made. Here were 3,500 years' worth of objects from dozens of cultures, all invited to speak to one another. But enthusiasm for ventriloquism's associations obscured the complexity of the objects themselves. Hung in a section called "Not Johns," Jasper Johns' lithograph *Ventriloquist II* (1986) depicts a number of artworks in his collection, including George Ohr ceramics; a Barnett Newman lithograph; a lavish edition of *Moby-Dick*. It seems Johns' prodigious interest in representing Americana was here cause for presenting Glenn Ligon's *Rückenfigur* (2009), a neon work that spells "America" in reversed all-caps lettering. Perhaps the fact that Johns' last name is slang for toilet became reason enough to present Robert Gober's *Single Basin Sink* (1985) in this section. But by this logic, each of these objects became a prop to the Johns picture and so many of the curator's free associations. For all of the exhibition's good intentions about cross-cultural display, a more troubling conceit emerged: that putting words in the mouth of an object is more important than a rigorous historical understanding of the object itself. Ventriloquism indeed.

This became especially worrying in the section "Not Duck, Not Hare" whose organizing device was the rabbit-duck illusion. What exactly does an 1892 German humor magazine illustration—which has since morphed into a psychological investigation of perception and a philosophical object lesson—have to do with ventriloquism, embodiment, or disembodied voices?⁴ I'm not sure. The gallery mixed a total of 33 works related to perception—many depicted either rabbits or ducks, such as European painted still lifes featuring just-hunted hares, Nayland Blake's *Bottom Bunny* (1994), and Ed Ruscha's lithograph *Rabbit* (1986). But this overstuffing subordinates non-Western works to a white, Western game of telephone. Consider Ryūryūkyō Shinsai's *Woman Making Rabbit Shadow for Small Boy* (1807). The curator, Blondet, argued in the gallery guide that "it only took 189 years and a good dose of chance and luck for the distant gesture

of a Japanese woman to produce the shadow of a rabbit on the surface of a Ruscha print."⁵ Such "chance and luck" are, in fact, the dynamics of a historically colonial art market that conspired to bring these items into the same collection. And explaining Shinsai's print as a consequence of Ruscha's is not only ahistorical—it creates a reprehensible relation whereby Shinsai's print has meaning only because it looks like something made by a contemporary white American male artist whose work is regularly auctioned off for eight figures. (It's difficult not to believe that Ruscha's lithograph serves as the exhibition's favorite paradigm when it graces the cover of its publication.) What may at first have been fun bunny-spotting is, in fact, cultural appropriation.

This is not a call for curators to reject playfulness. Rather, it's an invitation to take the histories of objects seriously, and press *those* histories to creative ends. Due attention to history is especially vital at encyclopedic museums like LACMA, where curators steward objects acquired through death, plunder, munificence, and so many other events in between. They are also responsible for drawing out the wonder that an object evokes—not just because it's well crafted, but because it has lived through histories that have helped it endure. That task isn't easy. The historicization of an object is a fine triangulation between (1) the historical circumstances in which an object was made; (2) the itineraries of the object between the time of its making and the moment of its display; and (3) the contemporary circumstances under which a curator puts that object on display, including the constellation of other objects—each with their own histories. This creates a rhizomatic set of possibilities. As squirrely as history may be, museum curators serve as sensitive filaments, attentive to the moments when so many pasts resonate with the concerns of the present.

The associative, thematic curatorial mode isn't necessarily the issue—it has worked in other contexts. It's the

logic of the biennial, where, from Seoul to São Paulo to Istanbul, curators choose to gather works of contemporary art under conceptual umbrellas. The annual rotation of curators for these exhibits are subject to the pressures of the art market and the tectonics of global politics. Meanwhile, the colonialist origins of the museum collection linger, but mostly from afar. (For curators at encyclopedic museums, those origins form the matrix out of which they must continuously wrestle.) What's more, thematic organization has had the most success in museums with stricter chronologies, and, thus, works of art that have a mutual set of creative questions. Under those circumstances, curators are also usually careful to ground their themes in the objects on display. For instance, the Tate Modern's *Material Worlds* in 2016 was divided into subthemes like "Texture and Photography," "Assemblage," "Expanded Painting," and "Between Man and Matter" (itself based on the 1970 Tokyo Biennial).⁶ The point was to recruit objects from the museum's permanent collection to examine how artists have stretched, pressed, refuted, and indulged the materials with which they work. Each object extended the theme; the theme did not overwhelm the objects.

Some may argue that we now live in a canon-less world, where everybody's Instagram feed looks different and no one narrative can tie together our disparate experiences. By that logic, it might make sense to connect LACMA's collection to a wider audience through a curatorial mode that, like a Google image search, presents things that resemble one another, totally divorced of context. One could even double down and say that this is a less pretentious way of exhibiting art because it doesn't require the viewer to bring an art historical background to its objects. Such arguments not only obviate the need for curators (I shudder to think of the exhibition generated solely by an Alphabet algorithm), they presume that because most of us are on the internet all the time we'll want our

museums to replicate that experience. But as this year has shown, we go to museums to hold space for different kinds of texture, different feelings of community—and these can only emerge in a place, supported by the work of many people, that centers objects *with* how they came to be placed in front of us.

So how to generate a theme that speaks to something shared between a museum's objects and a large audience like LACMA's? We are living under the weight of numerous collective difficulties. The traumas of 2020 and 2021—deadly waves of a global pandemic, constant re-capitulations of the racist hierarchies on which this country was built, assaults on democracy—continue to haunt us. Perhaps these unwished-for experiences might provide interpretive opportunities. What if, for instance, today's curatorial inquiries started from what it means to rebuild and remake? Could objects from a collection as wide and as deep as LACMA's animate how makers across time and space have recovered from loss, isolation, and abrupt disorientation? How have notions of justice and repair made their way into art made across cultures? Could the histories embedded in LACMA's objects help us grapple with the very idea of a shared world?

Not I's missed opportunities ultimately make an important, if inadvertent, case for historical explanation. We go to places like LACMA not only to be dazzled by extraordinary objects and the wonder of their making—we go to look with greater sensitivity. We go because of a curiosity and a spirit of discovery. We go to learn why we're surprised by such objects, to better understand how things from the deep past could possibly speak to our jolted present. We need the pasts that these objects can reveal—the ones that shaped them—to ultimately help shape us.

Otherwise, we get an exhibit where a curatorial voice overwhelms the objects on display. Where a visitor talks distractedly into their iPhone,



NOT I: Throwing Voices (1500 BCE-2020 CE)
(installation view) (2021). Image courtesy of the
artists and the Los Angeles County Museum of Art.
Photo: © Museum Associates/LACMA.

happy in the belief that throwing voices this way and that is enough; all the while ignoring so many marvels because context just doesn't matter.

Melissa Lo is a feminist historian of early modern science, medicine, and visual culture. She writes about the politics of art, cultures of images, and histories of contentious knowledge. Based in Los Angeles, she serves on the board of the Feminist Center of Creative Work.

1. *The Presence of the Past* was exhibited at LACMA from June 9 to September 15, 2013. The didactics for the show hint at these “thematic cores” but don’t define them. “[V]isitors begin their visit through an outdoor space—the existing plaza—which extends under the new building to reveal eight thematic cores that appear as independent volumes on the park level and rise into the exhibition level above.” And later: “Entering the museum through one of the thematic cores will offer visitors various starting points to the exhibition level. . . . A visitor can stay within the chosen core, journeying inward to formal galleries; decide to walk beside the façade to find entrances to the other five collection areas; or go to the restaurant facing the plaza.” LACMA, *The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA Didactics*, May 31, 2013. Accessed June 1, 2021. <https://www.lacma.org/sites/default/files/The%20Presence%20of%20the%20Past-didactics.pdf>.

2. Carolina A. Miranda, “What will LACMA’s new building look like inside? Here are the long-awaited gallery plans,” *Los Angeles Times*, September 17, 2020. Accessed June 11, 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-09-17/after-months-delay-lacma-reveals-gallery-plans-new-zumthor-building>.

3. Christopher Knight, “Critic’s Notebook: Troublesome signs in LACMA’s risky reorganization plan,” *Los Angeles Times*, March 12, 2019. Accessed June 1, 2021. <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-lacma-reorganization-departments-20190312-story.html>.

4. Chloe Farand, “Duck or rabbit? The 100-year-old optical illusion that could tell you how creative you are,” *The Independent*, March 24, 2021. Accessed June 1, 2021. <https://www.independent.co.uk/news/science/duck-and-rabbit-illusion-b1821663.html>.

5. LACMA, “Exhibition Didactics: *Not I: Throwing Voices (1500 BCE–2020 CE)*,” 2021.

6. Judith Spijksma and Ann-Sophie Lehmann, “Flattening Hierarchies of Display: The Liberating and Leveling Powers of Objects and Materials,” *Stedelijk Studies* 5 (2017). Accessed June 1, 2021. <https://stedelijkstudies.com/journal/flattening-hierarchies-display-liberating-leveling-powers-objects-materials/>.



Ryūryūkyō Shinsai, *Woman Making Rabbit Shadow for Small Boy* (detail) (1807). Gift in memory of Mary Thayer Gruys. Image courtesy of the Los Angeles County Museum of Art. Photo: © Museum Associates/LACMA.



Crenshaw Dairy Mart (Patrisse Cullors, Alexandre Dorriz, and noé olivas), *abolitionist pod* (prototype) (2021). Modular geodesic dome containing autonomous garden. Image courtesy of the artists and Crenshaw Dairy Mart. Photo: Gio Solis.

Learn from this Community

Resisting Hierarchy through a Return to Community Arts



The New Compassionate Downtown (2021), a recent performance by Los Angeles Poverty Department (a.k.a. the “other” LAPD) pitted a fantasy of community against the interests of Downtown Los Angeles developers. The performance—which debuted on the Geffen Contemporary at MOCA’s concrete plaza in May¹—took as its premise the demonstrable fact that Downtown, particularly Skid Row, offers a high concentration of affordable housing and resources for mental health and addiction recovery. The performance then imagines, what if *this*—rather than the developer-touted promises of tall, boxy high rises and loft living—was what attracted new residents to DTLA.

The performance began with a pitch. The 10 actors were situated in plastic chairs arranged in a circle, recovery-meeting-style, when performer Iron G. Donato, donning a fedora, stepped forward. “Looking for a place to move? Consider Downtown L.A.,” he said, with all the practiced zeal of a car salesman:

Downtown’s Skid Row neighborhood is a resource for the entire region. ...Become part of this community... Develop meaningful relationships by getting involved with your neighbors, all of them. Become involved with the social

service and grassroots activities. Not only will you enjoy your new living space, but you’ll do so knowing that Downtown has inclusive zoning, and welcomes residents at all income levels.... Living the guilt and resentment free lifestyle, you will be a beacon to our entire society...

If only. From there, the performance became a sharing circle of sorts, as performers articulated what brought them Downtown. Stephanie Bell’s character said she ended up on Skid Row due to a lack of love and resources, before Maya Waterman, playing one of the well-to-do newcomers, bemoaned paying a thousand dollars a week for a beautician to keep her face pimple-free, saying that she’d moved downtown because she didn’t want to live that way anymore. After asking her how long she’d been in the area (“three months,” she answered), the members of her newly chosen community embrace her without further question.

For decades, powers that be have been reluctant to acknowledge anything resembling community on Skid Row, even as the Los Angeles Poverty Department—which has rehearsed on Skid Row since 1985 and primarily comprises performers who live there—asserts the existence of community in the neighborhood again and again through both their performances and the group’s very existence. As LAPD performers articulated a future of co-dependence and grassroots mutual aid, where DTLA newcomers knowingly join a pre-existing community of unhoused and low-income residents, I was struck by the contrast between this narrative and the recent struggles of the mainstream, institutional art “community,” whose failure to take care of its own during the ongoing pandemic prompted many artists to divert more energy toward mutual aid both for art workers and others who were left in need due to systemic failures. Considering that the art world’s top tier feigns inclusion while others struggle to get by, we are

especially primed to rethink what community means and whom it includes.

Artists and art workers have long tended to use the term “community” to apply mostly to themselves—consider the 1969 treatise by Carl Andre (an advocate for the independence of art workers long before he allegedly murdered artist Ana Mendieta), which claimed that the “art world” was “a poison in the *community of artists* and must be removed by obliteration” (emphasis mine). This argument framed the fight against hierarchies as beneficial to artists in particular, sidestepping the fact that those at the top tend to have a hand in oppressing people who are not artists as well.² Such trends persisted through the Trump era, with artists organizing in rarefied and protected art world spaces that are often unfamiliar to larger publics. (The spectacular failure of the Artists’ Political Action Network’s first meeting in February 2017, where artists planning to organize against the Trump administration arrived at the Boyle Heights gallery 356 Mission only to be met by a picket line of anti-gentrification community activists, perfectly encapsulates the disconnect that can occur when a notion of community includes only artists.)³ The pandemic and anti-racist uprisings have coincided with—or rather, encouraged—a few artist projects that pointedly take a more locally-grounded approach to community, and in doing so, shed a different light on the longstanding friction between the institutional art world and broader communities.

Before the Crenshaw Dairy Mart (CDM), founded in early 2020 by artists Patrisse Cullors, noé olivas, and Alexandre Dorriz, opened its gallery space, it set out to build connections with its Inglewood neighbors and to honor the long history of community arts and organizing in the neighborhood. Its programming includes community artists and organizers both in and outside of the mainstream art world—its founders all have MFAs from USC, even if they also have organizing backgrounds (Cullors co-founded Black Lives Matter), while both of the recent,

inaugural artists-in-residence do not. In collaboration with resident artist Paul Cullors, the Nigerian-American artist Oto-Abasi Attah created a mural outside the Dairy Mart of murdered South Central rapper and local entrepreneur Nipsey Hussle, titled *Saint Nip* (2020). This spring, CDM’s founders installed a geodesic dome (*abolitionist pod [prototype]*, 2021), a prototype for community gardens that could be placed throughout the city, in the parking lot of the Geffen Contemporary at MOCA—still occupying space in the institutional sector. CDM’s presence within institutional boundaries perhaps primes the art world, often inclined to ignore such community-driven ventures, to embrace and pay attention to its work.

Another community-based project founded in early 2020, artist Lauren Halsey’s Summaeverythang, began as a free, local, organic produce distribution project in South Central based out of a building that Halsey turned into a community center in 2019. The artist was able to fund the nonprofit through the sale of her work and outside donations, some of which were garnered through art world fundraising campaigns and promotion from her gallery, David Kordansky. Halsey, who has shown at MOCA, the Hammer, and The Studio Museum in Harlem, has often described her museum and gallery projects as prototypes for public art she plans to do in the Crenshaw District. Before the pandemic, she told the *New York Times* she planned to “throw open” the doors of her studio, a building adjacent to the community center, and invite neighbors to carve their own stories into panels that would be incorporated into a public monument. “We’re all authoring narratives around what it means to be alive now,” Halsey said at the time.⁴ As a result of the pandemic, the produce box project took precedence over this collaborative art initiative, in an effort to meet the more immediate needs of the community. Halsey did press for Summaeverythang, her art world clout and the art world’s desire to appear socially conscious fueling interest, but she avoided telling journalists where exactly in South



25



Top: Los Angeles Poverty Department, *I Fly! or How to Keep the Devil Down in the Hole* (performance view at REDCAT theater) (2020). Image courtesy of the artists and LAPD. Photo: Steve Gunther.

Bottom: Los Angeles Poverty Department, *Jupiter 35* (performance view at Intersection for the Arts) (1989). Image courtesy of the artists and LAPD. Photo: Lukas Fletzmann.

Central the community-center-turned-produce-assembly-line was, as the project was not for them.

The community artist has long been an ill-defined and misunderstood category, often interpreted as connoting efforts “outside” the art world, and thus—given high art’s tendency toward elitism—inviting some friction between the community arts and artists whose social practice or participatory work is more centered in the institutional art world. It doesn’t help that much of the literature on the community arts takes a more metrics-driven approach, evaluating potential impact over critical positioning or historical relevance. Claire Bishop acknowledged this in her 2012 book *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, demonstrating the tensions between participatory art and community arts by comparing the late 1960s and 1970s work of the Artist Placement Group (APG) with the rise of the British Community Arts Movement in the late 1960s. The APG, an early London-based social practice collective, aimed to convince businesses and government agencies to employ artists, placing them in a position to influence organizational culture. The APG intentionally distanced itself from “community arts,” seeing itself more as a conceptual project aimed at reimagining institutional and organizational thinking. In contrast, Bishop defined the Community Arts Movement as “positioned against the hierarchies of the international art world and its criteria of success.”⁵ According to Bishop, the community artist aims to use participation and co-authorship to primarily empower marginalized or resource-poor sectors of society. She also notes that “it is conspicuous” that the localized participatory efforts of community artists have been less thoroughly historicized than individual contemporary artists with similar interests.⁶ Conspicuous indeed, especially given that historically marginalized communities—including in South Central Los Angeles—often have rich, sophisticated community art legacies.

In his book *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los Angeles*

(2006), Steve L. Isoardi defines the legacy of the community arts differently than Bishop, tracing a history of arts in Black America and West Africa that long predates the 1960s Community Arts Movement. Isoardi acknowledges that most Black American artists were community artists from the time of enslavement through the segregation era. Even as they began performing or exhibiting in mainstream venues during the first half of the 20th century, they often had no option other than to live and stay in communities of color. Still, when musician Horace Tapscott left the Lionel Hampton band in 1961, disillusioned with the growing commercialization of jazz and compelled by the experimentation happening in his South Central home, he was motivated by a desire to dig deeper into the traditions of African and African American ritual. As many South Central artists were doing at the time, he studied West African rituals, finding models for the kind of collaborative, socially-conscious art he wanted to make. In explaining the roots of Tapscott’s community practice, Isoardi quotes ethnomusicologist J.H. Kwabena Nketia, who wrote that for the Akan-speaking peoples of Ghana, “the enjoyment or satisfaction which a social occasion gives to the participants is directly related to its artistic content—to the scope it gives for the sharing of artistic experience through the display of art objects, the performance of music, dancing, or the recital of poetry.”⁷ In other words, art intensified and strengthened the experience of living (whereas, in Tapscott’s experience, touring with Hampton involved catering to hostile white audiences, hustling to succeed in a mainstream commercial milieu that did not value his community’s lived experience). The musicians in the virtuosic Pan Afrikan Peoples Arkestra, which Tapscott founded, based their rituals and musical innovations in part on oral histories they shared with each other.

The narrative of community arts that Isoardi traces—one that also resonates with stories of visual artists like Noah Purifoy, whose work in and



27



Top: Summaeverythang Community Center, Los Angeles (June 2020). Image courtesy of SLHStudio, Los Angeles, and David Kordansky Gallery, Los Angeles.

Bottom: Oto-Abasi Attah and Paul Cullors, *Saint Nip* (2020). Mural. Image courtesy of the artists and Crenshaw Dairy Mart. Photo: Gio Solis.

around Watts and later in the desert lead to him being mislabeled an “outsider” artist, despite his education and exhibition history—is less about artists giving back or trying to use their high art know-how to empower vulnerable communities. It is more about choosing to thrive in a different *kind* of artist community: an inclusive, local one not defined by outside hierarchies, and not devoting its time and resources to angling for the attention of or a place in these hierarchies. The overwhelmingly white, mainstream art world has repeatedly viewed such work as “outsider” because it isn’t framed within the institutions most familiar to conventionally-trained curators and academics. Community artists who continue to focus on being present with one another, and on doing work that feeds on collective histories and desires, give the high art world the ultimate snub, completely ignoring its prominence in favor of a different world.

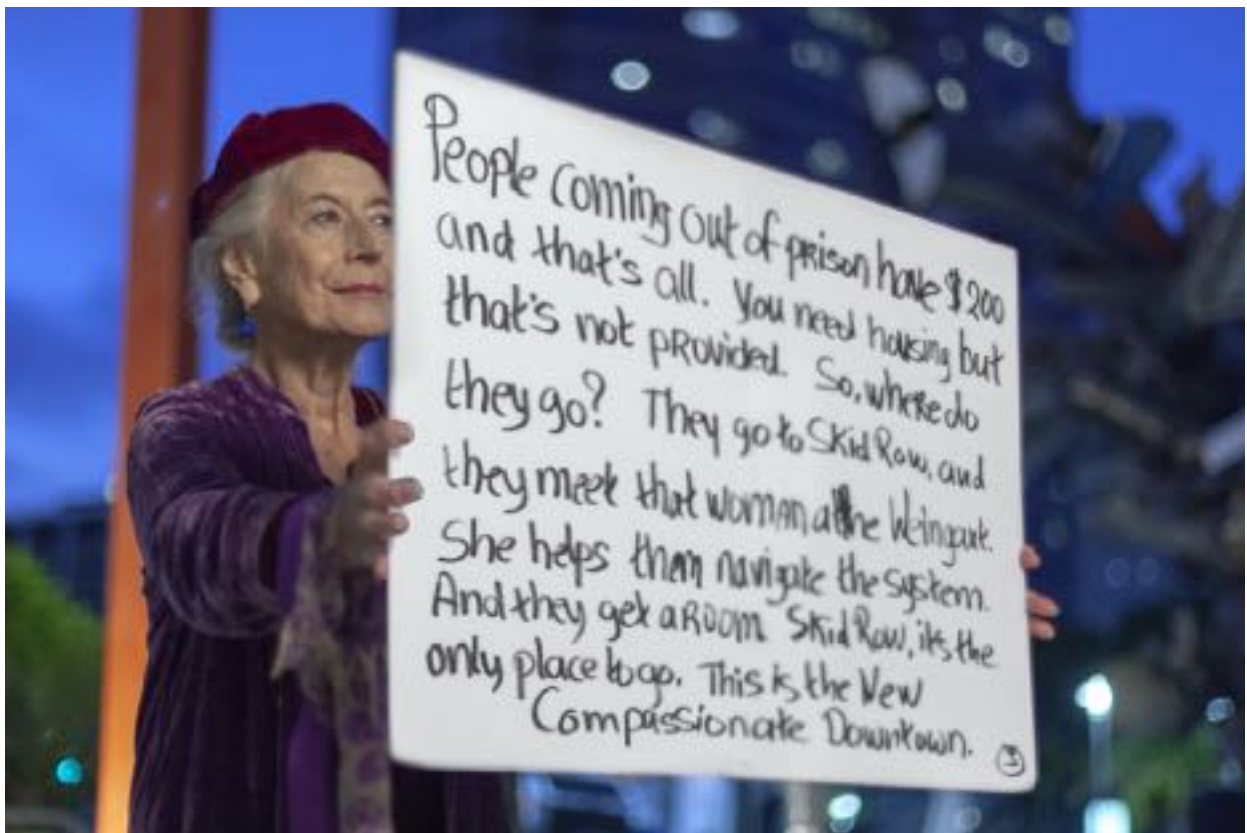
As recent interest in Summaeverythang and the Crenshaw Dairy Mart has demonstrated, the hierarchical art world does want to pay attention to community efforts driven by the right kind of artists (ones that have come up through their ranks, and still to some extent promote their projects within the institutional art world), support of which can make traditionally elitist and disproportionately white art institutions appear more diverse, aware, and conscientious. But if a resurgence of interest in community arts is driven by a desire to virtue signal and appear on the right side of urgent social justice issues, it likely will not last. Rather, a community arts resurgence will have a better chance to thrive if it is motivated—to call back to Nketia’s rich description of community arts—by a desire for the enjoyment and satisfaction of a raucous, collaborative, locally-rooted, anti-hierarchical approach to art-making. Perhaps, given art institutions’ newfound desire to appear inclusive, this approach can trickle up, but the goal has to be to leave the closed-mindedness bred by institutional

elitism aside in order to shift focus to something else.

At the end of LAPD’s *The New Compassionate Downtown*, former criminal councilmember José Huizar, played by Clarence Powell, makes an appearance, having been placed as a hotel concierge (rather than sent to prison) by the New Compassionate Downtown, who have advocated for restorative justice on his behalf. It isn’t quite clear from his posturing monologues if he has accepted the damage caused by his corrupt dealings with developers, but his neighbors in *Downtown*, affected by this damage firsthand, don’t judge. “Ain’t nobody an angel,” says Lorraine Morland, drawing out the words, as other performers take up this anti-sanctimonious refrain and the performance insistently crescendos to its close. The playing field is leveling, and the community is complicated, fully alive, and just taking shape.

Catherine Wagley writes about art and visual culture in Los Angeles.

1. The performance was part of the city-sponsored mental health awareness initiative WE RISE 2021: Art Rise.
2. Carl Andre, “Proposal,” from *Open Hearing* (The Art Workers’ Coalition, 1969).
3. Matt Stromberg, “L.A. Artists and Activists Clash at a Political Action Meeting in Boyle Heights,” *Hyperallergic*, February 23, 2017, accessed July 8, 2021, <https://hyperallergic.com/360636/la-artists-and-activists-clash-at-a-political-action-meeting-in-boyle-heights/>.
4. Hilarie M. Sheets, “Lauren Halsey Is Making Monuments to South Los Angeles,” *New York Times*, May 1, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/05/01/arts/lauren-halsey-frieze-award-new-york.html>.
5. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012), 177.
6. Ibid, 185.
7. Steve L. Isoardi, *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los Angeles* (Los Angeles: University of California Press, 2006), 5.



29



The Los Angeles Poverty Department,
The New Compassionate Downtown
 (performance view) (2021).
 Image courtesy of the artists and MOCA.
 Photo: Monica Nouwens.

Interview with Taylor Renee Aldridge

30



The recent exhibition curated by Taylor Renee Aldridge at the California African American Museum (CAAM), *Enunciated Life*, was the first museum show I'd seen since lockdown. I was self-conscious about getting too close to people, but slowly, I eased into the space as the themes of baptism, embodiment, and spirituality began to wash over me. The 13 artists on view—working across video, audio, photography, and sculpture—felt clearly and purposefully woven together by Aldridge's curatorial vision. Together, the works highlighted Black spirituality both in and outside of a church setting, touching on questions of embodiment, communion, and exaltation, and inviting the viewer to become fully enveloped.

Although the exhibition opened in March 2021, Aldridge traces its origins to a 2018 visit to Trinidad for the New Waves! Dance & Performance Institute; she attended at the invitation of her then-collaborator, Jennifer Harge, to learn more about dance histories and to write about Harge's work by way of ancestral legacies and African American folklore history. During the trip, Aldridge visited an Orisha shrine, and recalls noticing her body “immediately guard[ing] itself” in the spiritually charged space.¹ She wondered about this self-protective impulse, especially since her Detroit childhood was steeped in the practices of the Baptist church, where congregants regularly

experience spiritual possession. Around the time of her trip to Trinidad, Aldridge was engaging in close, creative exchanges with dancers, exploring sound and movement exercises guided by the writings of Ashon T. Crawley, particularly his views on breath in the context of Black Pentecostalism and how the breath is used to declare the spaciousness of life—a clear through line in *Enunciated Life*. Amidst the pandemic, as we guarded the air around us, adjusting to life with face masks, Aldridge presented a poignant exhibition that focused largely on breath.

The writer, critic, curator, and co-founder of ARTS.BLACK—an online arts journal created in 2014 that centers on criticism from Black perspectives—recently connected with me over Zoom to talk about her work, her recent move to Los Angeles from Detroit, and how she thinks through themes of pleasure and embodiment.

Eva Recinos: I know your interactions with Cameron Shaw, the executive director at CAAM, led to your curatorial position. What else prompted you to move to a new city?

Taylor Renee Aldridge: Since my youth, I knew I had an interest in art-making, curatorial, and museum work. I discovered this more acutely when I was an undergrad at Howard University and I decided to switch my major to art history from business. But I never really had a concretized arc, five-year plan, 10-year plan. And I still don't, quite frankly. I realize that I do what tends to feel good in my body and sort of lead with these intuitive impulses, whether it be from ancestors or otherwise.

I had moved back to Detroit in 2014 and worked there for five, six years throughout a myriad of roles—writer, critic, curator, gallery worker. And Detroit's art scene is very particular, but also just very small... A couple of years ago, I started feeling an inkling that I would either have to move if I wanted to continue doing museum





Top: Marianetta Porter, *Life is a mist* (installation view) (2003). Paper and wood.
Image courtesy of the artist and the California African American Museum.

Bottom: *Enunciated Life* (installation view) (2021).
Image courtesy of the artists and the California African American Museum.

work and curatorial work and grow as a curator, or I was going to have to switch professions, and maybe lean into being a writer and publisher more exclusively. I'm a person who thinks pragmatically. I was tired of winters in Detroit, tired of cold weather, and realized that those cold, dark months in Detroit were just not generative for my health and my productivity.

I started manifesting an opportunity in a warmer place a couple of years ago... I was really interested in those initial conversations I had with Cameron about what their vision was at CAAM at the time, and what it continues to be currently—particularly this call to reimagine what institutions can do for us in this moment. Not just Black institutions, but institutions in this country, as we're reckoning with pervasive and visible anti-Blackness [and] this unprecedented pandemic.

ER: You've been active in addressing those imbalances personally, too, in your work with ARTS.BLACK. Do you think that a lot has changed in terms of visibility and making art writing and dialogue more accessible?

TRA: I co-founded ARTS.BLACK with the critic and writer Jessica Lynne. She and I were good friends, colleagues—I call her my art wife. We birthed this baby together, and it's felt very generative and organic since its inception. But she and I have never lived in the same city while leading this publishing endeavor. Because of that, we've been particularly interested in figuring out how to remark about the local through a global lens... we continue to insist on this. [The project] is a diasporic [one] that tends to rely on the local experience within art communities. ARTS.BLACK is constantly encouraging our readers to also think about how these locales exist within the broader diasporic of Black art writing and Black criticism. That mission is very much still relevant and still very much top of mind and urgent for us.

ER: I was rereading a *Vanity Fair* article by Kimberly Drew from September

of last year. You talked about how non-Black museum workers need to find ways to educate themselves about race and anti-Blackness without relying on their Black colleagues. Have you seen changes in museums since then?

TRA: I can't say, because I feel like this type of learning takes a lot of time and we probably won't see the effects of certain changes for at least five to 10 years from now—at least like a genuine, earnest effort. I think there are obviously ways that museums are responding more immediately to prove that they are in study and prove that they are doing the work of learning how to be anti-racist. But [achieving] anti-Blackness—especially within art museums in this country, which have very deep colonial roots—it's just going to take time.

ER: It does seem like some responses were more reactionary. There's way more to be done.

TRA: And that work, too, is really private and should be private, more times than not. Anti-racist work involves individual self-assessment that's required before even showing up to these spaces and trying to figure out how to enact anti-racism through the institution. It requires going home and doing a lot of self-reflection, and I just can't say if I've witnessed that or if that's even something any of us will be able to witness and track so quickly.

ER: [In a 2018 conversation with Jessica Lynne in *Canadian Art*], you talked about pleasure and about how prioritizing pleasure is in many ways revolutionary for you as a queer Black woman. How has that idea evolved in your practice?

TRA: My curatorial practice is unique in that I lean into subjectivity and personal experience as opposed to the traditional way that curatorial work is done, where we're encouraged to be objective. That's important to

name, because it's taken me some time to get here and be confident in that. But I do think there's some nuance there, in implicating myself and my own personal narrative in some of the exhibitions that I produce.

That interview with *Canadian Art* was done during my Saturn return. And in my Saturn return, I learned that I didn't quite know how to be in my body and I didn't know how to fully receive or attend to pleasure or freedom in my person.

Around that time, I was surrounded by dancers and embodied practitioners, such as Jennifer Harge and Billy Mark (who is in [*Enunciated Life*]), and they led with embodiment first and foremost. As a person who is super cerebral and constantly thinking [about] theory, it was so refreshing to read Ashon T. Crawley's *Blackpentecostal Breath* (2016) with them as movement practitioners... [thinking] less about theory—which can be generative, absolutely—but [more] about how the words, and how the experiences that Crawley was remarking about in his book, might prompt us to move and might prompt us to receive an encounter with pleasure, freedom, and submission.

I was really interested in figuring out how to bring those experiences into a museum context, in troubling how people engage with museum exhibitions and how it might remind them of their body and encourage them to be present in their body. *Enunciated Life* uses these organized religions as points of departure.

ER: Another big theme in the show is Black breath, and the ways it has endured despite anti-Blackness. The exhibition coincided with the pandemic. How did that change the lens through which you were seeing it and thinking about breath—something that was on everyone's minds?

TRA: The etymology of [the word] *spirit* is breath, is breathing, is enunciating a breath. Initially, I was very upset that [the] pandemic was happening

while I was preparing to present these shows. It was first supposed to have a smaller introduction at Red Bull [Arts] Detroit last summer. And then it was supposed to open in September at CAAM. I was upset because this show has been the first show where I've had full creative autonomy and the space in the room to think capaciously about certain themes in an exhibition context and actually have them come to fruition.

But then, somewhere around late summer, I realized [that the show's timing] was a blessing. This really interesting confluence was happening where we were constantly having to police our bodies and restrict them from touch. Our breath was blocked by this mask and I thought, oh, this show could function in a really productive and generative way, because we're being cut off from these sensations, and these abilities for touch. Specifically, [it's an opportunity for] thinking about the virus and how it undermines the breath. Systemically, when there is a crisis in this country, Black and Brown people are compromised the most, and also called to work the most to care for [others] and to get us through these moments. What does the breath mean in *this* context? What does *spirit* mean, specifically, in that context? The exhibition became even more urgent.

ER: Looking forward, where do you see CAAM's exhibition programming going? Do you think this idea of embodiment and spirituality is something that you'd like to continue?

TRA: CAAM has been an institution that I obviously watched from afar, and especially so after Naima Keith came on board in the leadership. I appreciated how the institution was able to maintain a nuance in remarking about Blackness and allowing it to not be defined as static or as a monolith... I really admired that because I think in Black institutions, people can think of it as limiting just because it is ethnic-focused. CAAM has articulated the ways in which we can get



35



FLY | DROWN (performance view) (2019).
Image courtesy of the artists and
Harge Dance Stories.
Top photo: Devin Drake.
Bottom photo: Justin Milhouse.

very particular and very expansive and elastic in how we're thinking through Blackness and its many forms—because it is something that is elusive and probably will forever be elusive. I'm looking forward to extending that legacy.

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 non-fiction writing can be found in *Electric Literature*, *PANK*, *Blood Orange Review* and more. She is currently working on a memoir in essays.

Curator and writer Taylor Renee Aldridge joined the California African American Museum (CAAM) in 2020. Aldridge has organized acclaimed exhibitions with the Detroit Institute of Arts, Detroit Artists Market, Cranbrook Art Museum, and The Luminary (St. Louis). In 2015, she co-founded ARTS.BLACK, an influential journal of art criticism for Black perspectives. She is a recipient of the Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant (2016) and Rabkin Foundation Award for Art Journalism (2019). She holds an MLA from Harvard University and a BA from Howard University.

1. Eric Newman and Medaya Ocher, "From 'The Break' to 'Bridgerton' with Taylor Renee Aldridge and Patricia A. Matthew," February 5, 2021, in The LARB Radio Hour produced by the Los Angeles Review of Books, podcast, MP3 audio, 0:04:52, <https://www.lareviewofbooks.org/av/break-bridgerton-taylor-renee-aldridge-patricia-matthew/>.

Exquisite L.A.

Volume 3



Drawing on the history of exquisite corpse, the surrealist parlor game, “Exquisite L.A.” began with a desire for connection—a wish for a blueprint of a collective body, a communal portrait of the current Los Angeles art world. We started photographing Volume 3 of the project toward the end of 2019, and since then, we’ve had to bend inward, physically retracting from one another. As we slowly welcome a return to physical connection, it’s impossible not to think of this project more vitally: in the ways our bodies need and relate to one another—how art is never created in a vacuum. Within the experience of a global pandemic, we must articulate new shapes—draw and redraw.

Consisting of photographic portraits, and spanning a year of consecutive *Carla* issues, each artist featured introduces the next, outlining their connection or interest in the artist that will follow them in the series. Rooted in classical portraiture, the photographs presented capture the artists in a neutral space, isolated from their work or studio. Their individual gaze, pose, or gesture becomes a continuous visual marker for the exquisite corpse that is Los Angeles. Pervasive in these portraits is a connective tissue of words—invisible, floating over the artists’ bodies and united by a thread of inspiration. In this issue, we pick up the thread with Kang Seung Lee, who was chosen by Beatriz Cortez in our previous issue.

Issue 19:

Friedrich Kunath→Tristan Unrau→Nevine Mahmoud→

Issue 24:

Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Issue 25:

Kang Seung Lee→Leslie Dick→Amia Yokoyama→

Claressinka Anderson
Photos by Joe Pugliese

Beatriz Cortez on Kang Seung Lee

Kang Seung Lee's work engages collective voices gathered from different backgrounds and temporalities. He points out displaced lives and voids—absences in the history of art, in the history of the city, in the institutions that form future artists, and in the discourse that informs future thinkers. His work is filled with different languages, cultural perspectives, and global points of view. It illuminates multi-cultural spaces in the city of Los Angeles, discursive and academic violence in educational institutions in the city and beyond, and a history of erasure of queer lives, of immigrants, and of people who are often excluded and rendered invisible. One of the things I love about his work is the visibility given to these spaces; these are the spaces that we inhabit, and these voids are not invisible in his work.



Kang Seung Lee on Leslie Dick

Leslie Dick wears many hats. She is an amazing artist, writer, critic, and a fantastic teacher. Her classes at CalArts—first year MFA Critique and Freud and Lacan—are mind blowing and have changed many artists' lives. Certainly mine. In her classes and meetings, she says it's okay to share our feelings and to talk about them in our work, and she shares her own with us. Her compelling and articulate conversations about love, loss, fear, jealousy, and insecurity are woven together with feminist and queer theory and history, and give new meaning to what we make, changing how we look at art. Whether it's a meeting, a piece of writing, or a conversation over coffee, Leslie gives everything to it. Because she cares. I am very grateful to have her in my life.



Leslie Dick on Amia Yokoyama

Amia Yokoyama is an artist who works within a space of paradox and contradiction. Her digital animations give us a world of utopian bodies, tenuously held together with the dynamic magnetism of marionettes: they fall, fly, and walk through vast spaces, buoyant and bouncing, body parts coming apart and back together again. A body in pieces, yes, but also a body that holds those pieces together, moving through time and space. Her sculptural works—made of porcelain and complex glazes—propose another kind of imaginary body: these melting, goopy girls are materially present in a completely different register. Protuberant and bulgy, they are shiny personifications of a life force. Their solid curves counter the evanescent and multiple video girls, balancing out their light forms. Right now, the artwork I care about most proposes a dynamic tension between our 3-dimensional bodies (weighty, sculptural) and the 2-dimensional virtual image (dematerialized). Amia is a light in every room she enters. Her work makes that light take form as objects, as artworks.



Sessa Englund at Hunter Shaw Fine Art

May 16–July 4, 2021



Though subtle and refined in many ways, *Fool's Errand*—Sessa Englund's solo show at Hunter Shaw Fine Art—elicited a certain kind of teen nostalgia. Within the controlled aesthetic, shades of mall-chic and adolescent-DIY style pulled through. Yet, the work was not garish or cheap: the exhibit was spare, couching youthful emblems and hints at mysticism within the visual language of a materially-focused minimalism. Sheets of amber latex hung limply from rigid wooden supports, while ball chains dangled from copper-colored barbells on the wall. Englund blended a variety of references—from Northern European folklore to piercings and troll dolls—to create a dreamlike installation that whispered rather than shouted its themes. It was precisely this restraint that made *Fool's Errand* so captivating.

In the exhibition, Englund played with symbols of a specific kind of gendered adolescence, from hearts and butterflies to piercings and stick-and-poke tattoos. These symbols were given weight as they were rendered in new materials—glass or metal—or enlarged to wild proportions. Ridges resembling veins or tree roots crisscrossed two brown latex squares on the floor. Small words and images were crudely tattooed into the amber latex, heightening the already uncanny connection to skin. In *Twin piercings with*

chain and butterflies (piercing series) (all works 2021), two butterflies carved gracefully from mahogany ennobled the symbol commonly depicted in the oft-derided “tramp stamp” tattoo. The butterflies were attached to long ball-chain necklaces that hung from wall-mounted hooks modeled after barbell style piercings. Englund fashions chromatically-reserved, elegantly flowing sculptures from loud, tacky imagery, creating works that resemble objects of veneration—more prayer beads than mall tchotchke.

Always implied, overt references to the body were notably absent in Englund's constructions. Beyond the skin-like latex and necklaces, there were wooden structures—the artist calls them “skeletons”—that felt like stand-ins for figures. *Skeleton structure with pierced skin and hanger (structure series)* is an upright, closet-like construction that features a coat hanger from which a limp, tan-colored latex form droops, recalling flayed skin or perhaps a bygone garment. In *Upholstered skeleton structure with skin, heart and snakeskin (structure series)*, a wooden framework resembling a bench holds a faux-snakeskin upholstered cushion upon which a long piece of latex is draped, as if the would-be body were molting—shedding one set of skin for another, like a teen trying on a different identity, exploring alternatives.

Alongside these references to a fleeting juvenility, Englund incorporated elements of Northern European folk tradition, like a Hot Topic within the Bavarian Forest. In *Three burnt skeleton structures with*

hearts, marzipan, necklace and trolls (structure series), hearts are cast in colored glass, giving them a sense of permanence. Surrounding each cast heart are biomorphic tendrils made from charred marzipan, a sticky sweet substance that, when hardened, is used as a sculpting material in European folk art. The work is composed of three wooden, shelf-like structures, one of which rests on four small tin Troll dolls that could easily be missed; hidden beneath the construction, they serve a practical design function. Cast from tin, the Trolls recall another European folk ritual, molybdomancy, a form of divination in which molten lead or tin is poured into water, resulting in abstract forms that are then interpreted. Here, childish bauble is recast as prophesying fetish.

In *Fool's Errand*, Englund mined teen aesthetics to create a layered meditation on ephemerality and identity. The transformative use of materials lends each work substance, portraying the incorporated symbols as something elemental—pieces of bodies still being formed. Within a rectilinear architecture of hand-crafted wooden forms, Englund inserted more organic and nostalgic components as symbiotic interventions. These structures—“skeletons”—are rigid but open, providing both a support and contrast for the fluid and transient materials that embody youthful impermanence.



Top: Sessa Englund, *Fool's Errand* (installation view) (2021). Image courtesy of the artist and Hunter Shaw Fine Art. Photo: Ruben Diaz.

Bottom: Sessa Englund, *Upholstered skeleton structure with skin, heart and snakeskin* (structure series) (detail) (2021). Cherry wood, upholstery fabric, leather, carving, soot, cast latex, and cast tin, 36 × 97 × 12 inches. Image courtesy of the artist and Hunter Shaw Fine Art. Photo: Ruben Diaz.



Em Kettner, *The Cross* (2021).
Cotton and silk woven around glazed porcelain,
10 × 9.5 × 3.5 inches. Image courtesy of
the artist and François Ghebaly, Los Angeles.
Photo: Paul Salvesson.

Em Kettner at François Ghebaly

June 26–July 24, 2021



Many of the petite sculptures in Em Kettner's *Slow Poke* (most of which were installed across a thigh-high pedestal), took the form of a bed. In several, a porcelain bed frame became an ad-hoc loom wherein a small tapestry was woven—a blanket that connects the errant heads, limbs, and dicks that sprout from its patterned fibers. Some of the bedposts morph into feet or hands, fusing with the small heads that lay within to become skeletally conjoined. Laying alone in their beds, some figures gaze silently upward, while others are coupled into steamy trysts—hands groping, mouths interlocked. Kettner's work pulls the private locale of the bed (and its attendant themes of intimacy, care, and illness) into the public square—life's banalities, ecstasies, and sufferings aired out for viewing.

The pedestal, on which Kettner's characters twirled and laid, also evoked a bed. About the size of a queen-sized mattress and topped in rich white ash, the pedestal was tenderly sanded down to create divots underneath the feet of each sculpture, almost giving it the appearance of a plush, malleable surface. We spend at least a third of our lives in bed; it is the place that we retreat to for the utmost privacy and comfort, whether in the heat of passion or the throes of pain or illness, and Kettner mines these polar experiences. Some of the actors in her bedded

scenes appear immersed in raunchy passion, while others are pursed, like the two white heads with pink, frowning lips giving each other the side-eye in *The Lovers' Quarrel* (2020). Yet, the joyous and cozy woven pink triangles on the quilt that blankets these lovers seem to imply that this tiff too shall pass, and tomorrow's bedtime scene might look more like *The Long Night* (2021), in which a couple's faces interlock in a deep kiss.

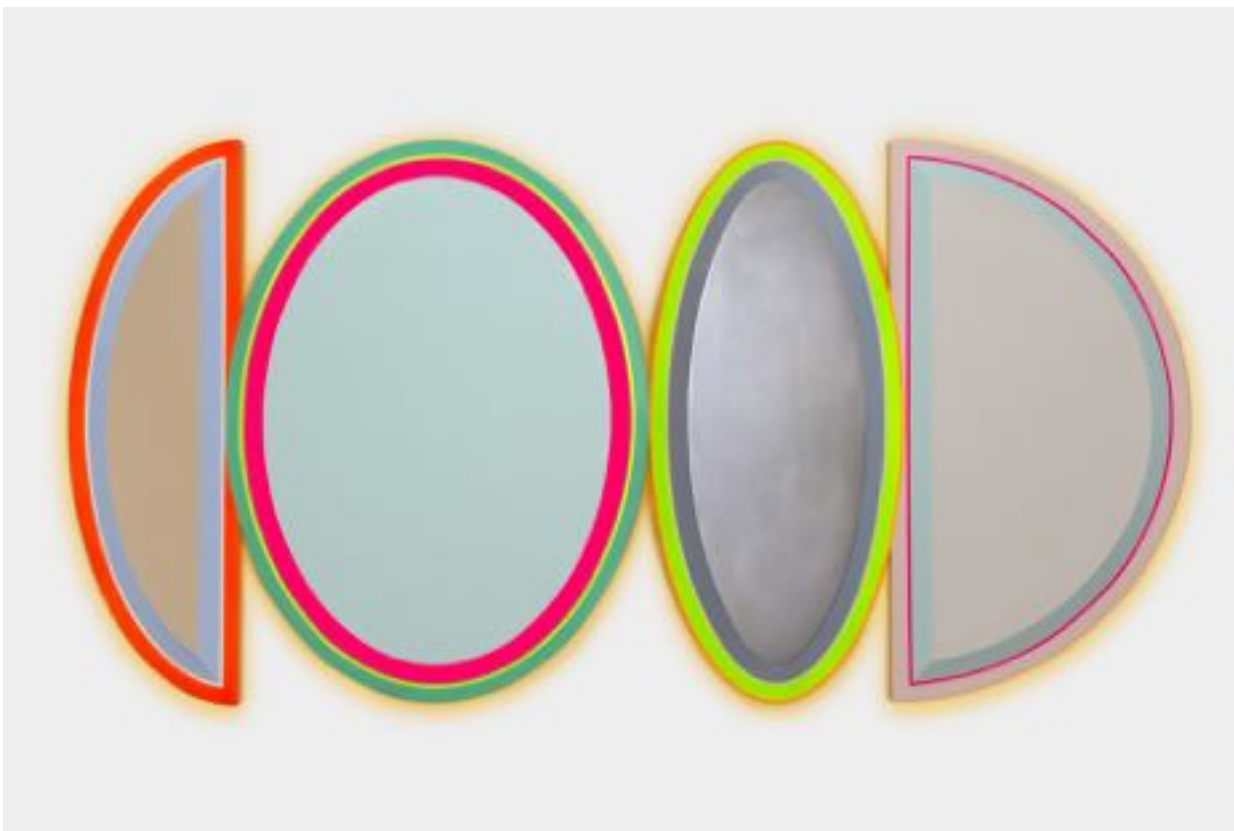
Others of the bed-figure tableaux feel more clinical, with a solitary figure isolated and alone, like *The Invalid* (2020), who lays swaddled in yellow and orange patterning, staring up at the ceiling, as if waiting for bones to heal. The collapsed space between intimacy and illness, as well as depictions of both raucous and limited physicality, refreshingly expand ideas around disability and mobility, pulling notions of able and disabled bodies out of rigidly oppositional poles and placing them in a more malleable, flexible continuum. Clothing and crafting her small characters becomes an ouroboros of holding, supporting, and cradling—Kettner holding the beds that hold her prone figures. Like Central and South American backstrap looms, in which the weaver's back becomes a structural component of the loom, Kettner's interlacing of body and fiber speaks to both a rich weaving tradition and the support structures—canes, prosthetics, and wheelchairs—that become extensions of the body in order to aid mobility.

The low, queen-sized display method might also compel a standing viewer to contort their body, requiring them to squat low or lean at

odd, 90-degree angles to meet the works' demand for a close, inquisitive eye. While circling the low pedestal and oscillating between bending and squatting, my back began to stiffen. That the viewer's body might constrict while viewing Kettner's small sculptures, which also deal with the body's limitations and motility, creates a productive tension.

Alongside the bed-figures, several snaking, porcelain bodies, some with multiple limbs, twisted and crawled across the low pedestal. Where the figures in bed were blanketed with colorful weavings, the un-bedded figures were festooned in woven costumes that wrapped tightly around their lithe bodies as pants and sweaters. Support—whether sexual, practical, or familial—was again foregrounded. The two mirroring figures in *The Cross* (2021) posed mid-coitus like a *Kama Sutra* diagram. Both lying face up, one balanced atop the other, the bottom partner's wrists are braced firmly to support his companion's arms into an outstretched T-shape. The work pictures intimacy as both a supportive act and an Olympian effort, potentially requiring practiced positions in which one partner physically supports another to achieve ecstasy.

Kettner's penchant for folksy figuration and garb becomes a pathway to convey the overall exuberance with which her characters support each other through sex and life alike. In *The Piggyback (Self-Portrait with Adam)* (2021), the artist is pictured slung onto her partner's back, the two porcelain figures gleefully grinning at each other. In the sculpture, Kettner grabs her partner's shoulders, yet aside



Top: Beverly Fishman, *Untitled (Pain, ADHD, Pain, Pain)* (2021). Urethane paint on wood, 44 × 87 inches. Image courtesy of the artist and GAVLAK Los Angeles/Palm Beach.

Bottom: Beverly Fishman, *Love Letter to L.A.* (installation view) (2021). Image courtesy of the artist and GAVLAK Los Angeles/Palm Beach.

from her arms and head, her body is absent—the two figures together create a hybrid, multi-limbed corpus. In both *Cross* and *Piggyback*, physical support from a loved one becomes a vital aid in mobility.

Mobility aids (or a lack thereof) are also evoked in *The Pilgrim* (2020), a figure which lays face down on the table, arms by his side, with his penis and tongue protruding to make contact with the wood. The pose, while reclined, suggests a motivated movement, and nods in part to the Capitol Crawl, a 1990 demonstration in which dozens of disabled individuals abandoned their wheelchairs and walking aids to crawl, pull, and scoot themselves up the steps of the Capitol, a brave action that led Congress to the sign the Americans with Disabilities Act in July of that year. To be disabled and in protest is a particularly subversive act, one that balks against the hegemonic and ableist norms that govern our culture. In artist and musician Johanna Hedva's essay "Sick Woman Theory," they recount Hannah Arendt's leading definition of the political—"any action that is performed in public"—as one that excludes those who don't have the mobility to be out in the streets.¹

Kettner upends these types of static and othering notions of disability, instead presenting a spectrum of experience and uplifting the emotional intimacy of dependence and support. *Slow Poke* exposes small moments of care and pleasure often kept private. When Hedva was confined to their bed during the 2014 Black Lives Matter protests, a block away from the activity in MacArthur

Park yet unable to march, they "thought of all the other invisible bodies, with their fists up, tucked away and out of sight. ... Because of course, *everything* you do in private is political."² Kettner seamlessly (and literally) weaves the personal and the political with ecstatic joy, retooling private acts as playful resistance. *Slow Poke* feels, too, like an ode to loved ones: the partners, caretakers, and lovers with whom we become physically and emotionally intertwined, like two sets of limbs joining to become a singular unit, supporting one another through life's ramblings.

1. Johanna Hedva, "Sick Woman Theory," *Mask Magazine*. Accessed July 15, 2021, <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>.

2. Ibid.

Beverly Fishman at GAVLAK May 1–June 5, 2021

»

In 1914, an American surgeon named Harry Sherman used color theory to determine that "spinach green" should be the new color of hospitals—he believed that the color was a better compliment to blood red than the stark white sheets and walls that were common at the time.¹ Sherman went on to create a fully green environment—including the lighting, walls, floors, sheets, and medical apparatuses—and the color quickly spread to other hospitals. Green is still used in medical settings today, perhaps because the early idea that it promotes a sense of calm has held strong.² The pharmaceutical industry has taken this further, recognizing the effect of color

on the psyche and manipulating the color spectrum to heighten mental connections between consumer and drug. In her latest show, *Love Letter to L.A.*, artist Beverly Fishman used green (among other carefully selected hues) with a similar sense of purpose, continuing her enduring exploration into the abstract nature of pain and wellness. The exhibition probed and reappropriated Big Pharma's claim to our individual, nuanced experiences, which it uses to market its products back to us, an increasingly medicated consumer audience. Fishman's new paintings on shaped panels maintain a provocative line of inquiry into the seductive, but ultimately destructive, grip that pharmaceutical conglomerates have over the public.

With titles like *Untitled (Epilepsy, Pain, Chronic Pain, Opiate Dependence)* and *Untitled (Pain, Asthma, Anxiety)* (both works 2021), Fishman's paintings look like geometric arrangements of tablets, capsules, and pills, like prescribed cocktails for the ailments outlined parenthetically in each work's title. Most of us have synesthetic responses to color—emotions that arise when we see certain hues—and pharmaceutical companies keep these associations in mind when developing their products. Children's medicine is often pink because the color is suggestive of something sweet-tasting.³ Yellow connotes cheeriness or the bright tanginess of a lemon. Blue is calming; green reduces anxiety; orange inspires a spirit of optimism. Working with this knowledge, Fishman uses an overall calming palette of dusty roses, soft

lilacs, cool blues, and pale sands, mixing in the occasional shock of lime green, nuclear yellow, and traffic-cone orange. In *Untitled (Insomnia, Pain, ADHD, Pain)* (2020), the centers of the various forms—a rectangle with two rounded corners, two ovals, and a semi-circle—are hollow, revealing the white gallery wall behind them. Haloed by a glowing effect, their outlines in bold, eye-catching tints further enhance the luminosity. The more energetic hues feel representative of the vim and vigor of the initial, alleviating effect of a pill achieving its intended physical or mental relief. The subdued putty and mauve tones conjure the inevitable withdrawals and more sinister side effects of prescription drugs.

Fishman plays with art historical strategies, reimagining the seduction and control of the Finish Fetish and Light and Space movements to approximate the way the pharmaceutical industry first lures, and then betrays, those in the throes of dependency to its drugs. The simple and glowing forms draw influence from California minimalist artists like Craig Kauffman, with his lozenge-shaped plastics and hard-edge abstractions. The mix of satin and matte finishes across the works result in a deceptive dimensionality, blurring the concavity of each painting. Each pill is a new optical illusion—another nod to the false promises and outright deceptions of Big Pharma. Fishman imbues her glossy, exuberant pieces with the hidden implication of a seedy underbelly lurking beneath the flashy facade of pharmaceutical culture. The resplendent, yet minimal nature of the

exhibition mirrors the promise of Western medicine. Both emanate a pristine hopefulness, but when you read the fine print—or in this case, the press release—neither inspires optimism.

For every dollar pharmaceutical companies spend on the research and development of a new drug, they spend \$19 on its advertisement.⁴ For scale, the median estimated cost to bring a new drug to market was \$985 million between 2009 and 2018.⁵ With 40 to 50 new drugs approved each year, that's over \$6 billion in annual ad dollars alone. According to the press release, the pinks in paintings like *Untitled (Pain, Anxiety, Anxiety)* (2020) refer to the unfortunate reality that women are “particularly vulnerable to pharmaceutical campaigns that gender their targets, even as physicians misdiagnose them”⁶—the cliché color choice points to the rampant sexism that occurs in Western medicine, often leading to women's pain being misdiagnosed, or not diagnosed at all. Many of the works in the exhibition include the word “anxiety” in the title, a catch all diagnoses for which doctors often over-prescribe drugs (given the countless anti-anxiety medications on the market) while failing to wade into the more tumultuous waters of addressing any underlying condition. If anxiety is the steady go-to for doctors to push the pills in their arsenal, then color is the reliable equivalent Big Pharma uses to replenish that wellspring. Color-coding simplifies brand marketing (the “little blue pill” is a familiar euphemism), helps elderly patients avoid accidental overdose, and aesthetically peddles a state of

mind, but the rash assignment of a color to an unassuming consumer could have adverse effects. With over 80 thousand color combinations available in the market today,⁷ there's a lot of room for the careless dissemination of beguiling and decorative packaging—like the Lite Brite pink glowing aura that gleams around the perimeter of the otherwise bland “pills” in *Untitled (Anxiety, Three Missing Doses)* (2020)—that doesn't spend much time explaining what these vibrant capsules actually do once they go down the hatch.

The perniciousness of the pharmaceutical industry that the exhibition ultimately gestures toward contrasts with the overall airy and minimal feel of Fishman's candy-coated constructions. The kicker comes when the sugary haze is drastically pulled away, like the come-down from a high. Fishman intentionally manipulates our senses, revealing the luminous siren call of Big Pharma, and then plays on our nerve endings. *Love Letter to L.A.* excavated the physical and mental whiplash that prescription drugs inflict upon a growing population of dependent users and an extending trail of misdiagnosed women paying too much money to refill the wrong prescriptions.

1. Sherman, H M. “The Green Operating Room at St. Luke's Hospital.” *California State Journal of Medicine* vol. 12,5 (1914): 181-183, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1641114/pdf/calstatejmed00115-0016.pdf>.

2. David Pantalony, “The colour of medicine,” *CMAJ : Canadian Medical Association journal* = *journal de l'Association medicale canadienne* (Canadian Medical Association, September 15, 2009), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2742127/>.

3. Ken Phillips, “Color Psychology: Subliminal Messaging, Courtesy

of Your Local Pharmacy,” *HunterLab Horizons Blog*, August 19, 2020, <https://blog.hunterlab.com/blog/color-pharmaceuticals/color-psychology-subliminal-messaging-courtesy-local-pharmacy/>.

4. Donald W. Light and Joel R. Lexchin, “Pharmaceutical research and development: what do we get for all that money?,” *BMJ* 345, (August 7, 2012), <https://doi.org/10.1136/bmj.e4348>.

5. Olivier J. Wouters, Martin McKee, and Jeroen Luyten, “Estimated Research and Development Investment Needed to Bring a New Medicine to Market, 2009–2018,” *JAMA* 323, no. 9 (March 2020): p. 844, <https://doi.org/10.1001/jama.2020.1166>.

6. “Beverly Fishman: Love Letter to L.A.” GAVLAK, 2021, <https://www.gavlakgallery.com/exhibitions/beverly-fishman-love-letter-to-la2>.

7. “The Color of That Little Pill Does Make a Difference,” Color Schemes, n.d., <https://www.colorcombos.com/blog/the-color-of-that-little-pill-does-make-a-difference>.

Marisa Takal at Night Gallery March 20–May 1, 2021



Visitors of *Euphoric Recall*, Marisa Takal’s exhibition at Night Gallery, were met with a large-scale canvas titled *Pro-Holy, I’m Heavy*, a brightly colored overture of elements—a cluster of barren trees, washes of pigment, geometric shapes that resemble thought bubbles. Toward the bottom of the canvas, a pink-saturated circle outlined in green contains just the upper, hooked part of a question mark. It’s a delightfully literal flourish that cut through the show’s air of mystery, inviting the viewer into Takal’s associative visual language.

Each of the paintings on view had an inward quality, as if illustrating an unseen, dreamlike space. But the overall upbeat tone—the bright colors and playful gestures—tempered any sense of hermeticism. Unlike so many painting trends

of recent years—from the maligned proceduralism of “process-based abstraction” to the stoic interruptions of provisional painting—Takal seems simply unbothered by the pressures of what art is supposed to look like, instead pursuing her own expressive, idiosyncratic point of view. The result is a genuine sense that these works *do* something, pose questions, and posit possible answers. They evoke both a refreshingly subtle material process of making and an intuitive process of figuring things out.

Spiritually-inflected titles, like *Pro-Holy, Faith!*, or *Higher, Power* (all works 2021), reinforce the feeling that, for Takal, painting is an insight-driven practice. This heightened register seems to earnestly ask how art might provide a space of connection, communication, and self-exploration despite its contradictions. In *Time and Love*, the question—or at least the question mark—returns. The work also features charmingly lumpy trees set against a soft green field of color. The word “today” repeats across the canvas like a New Age mantra, but is offset by the phrase “to-do” in smaller font. The painting suggests that everyday obligations complement and counterbalance more exalted concerns—a pairing of romantic optimism and self-aware humility that ran through the entire show.

The juxtaposition between the practical and the abstract is only more pronounced in *Understanding*: a blue, vertical limb, à la Barnett Newman, divides the canvas; a gestural bird juts out from a treescape; and three circles act as portals into different bedroom

scenes—tidy, familiar spaces that likewise evoke dreams. Nearby, *Crisis of Opportunity* combines patterns of soft colors and loose shapes, a humble clothing rack the central feature. Though they collide, the mundane (representational) elements and Takal’s imaginative compositions aren’t in conflict. Instead, rendered smoothly and with apparent ease, the disparate elements join comfortably together in Takal’s work. Her skillfully casual approach compels you to keep looking—not to make logical sense of the work, but rather to enjoy the unlikely sense of resolution.

While the exhibition was emphatically a painting show, a pair of sculptures offered context, as well as a note of quiet humor. The first, *Psychological Rolodex*, is just that: an old Rolodex on a plinth that mechanically flips through cards labeled with emotional states, like “turbulent” and “tranquil.” Here, interiority again confronted the ordinary—even the banal—as an obsolete office tool cataloged subtle shifts of the psyche. While the work might first read as a sight gag, a riff on a retro piece of office tech, it underscores the sense of free play, as well as the emotional attunement, that so defined the exhibition. This cycling display of feelings also speaks to the tumult of the past year: the words in the Rolodex came from an online questionnaire that Takal circulated at the start of the pandemic, asking respondents to offer “three words for each letter of the alphabet to describe your emotional state”—thus grounding this free-associative, yet neatly organized, collection in a



Marisa Takal, *Understanding* (2021).
Oil on canvas, 65 x 55 inches.
Image courtesy of the artist
and Night Gallery.

specific and chaotic moment in time.

The other sculpture on view, titled *Retrospective*, was a glass display case that housed a few paint-stained T-shirts and sweats. It's another literal gesture: one can assume that the items are artifacts from the making of the paintings on view, though the garments are also the material traces of a year spent indoors, here elevated somewhat cheekily to the status of art. The paint-stained garments also return to the idea of painting as a process—of making, of discovery—that pervaded the show. Throughout *Euphoric Recall*, there was a sense of low-key reverence for painting as a type of formal and emotional inquiry, the canvas as a space for the artist to consider both practical and ethereal concerns. Takal paired this aesthetic optimism with a keen awareness of art as a part of, rather than beyond, everyday life.

Intergalactix: against isolation/ contra el aislamiento at LACE

May 15–August 14, 2021



In 1996, the Zapatista Army of National Liberation (EZLN) issued an open invitation to an intergalactic gathering in Chiapas, Mexico, summoning living beings and allies existing within and beyond the galaxy in demand of democracy, education, and justice. The non-violent Indigenous militant group had officially formed two years earlier, as Mexico joined the United States and

Canada in signing the 1994 North American Free Trade Agreement (NAFTA), standing firm against neoliberal reforms, imagining a world that would belong to no one, and, therefore, everyone. Although no extraterrestrial life forms were in attendance—at least they did not disclose their presence to the Zapatistas—the bonds of solidarity forged among the estimated three thousand attendees had a lasting impact that still resonates 25 years later.

The exhibition *Intergalactix: against isolation/ contra el aislamiento* at Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), brought forward the legacy of the EZLN by tracing instances of collaborative resistance among artists and art collectives in the United States, Mexico, and Central America. The exhibition was divided into four “experimental phases” established by curator Daniela Lieja Quintanar, each weaving the stages of communing, crossing, collective action, and looking back through the artists’ practices. In organizing the exhibit this way, *Intergalactix* affirmed that history exists in a continuum where the present—written today—will become the past, learned about tomorrow.

In the first phase, described in the exhibition map as a “time machine,” Beatriz Cortez, FIEBRE Ediciones, and Kaqjay Moloj honored the Guatemalan Kaqchikel Mayan community. In the gallery’s first room, anthropomorphic stones with rudimentary faces flanked the walls, facing a central metal altarpiece carved with serpents, alligators, and other aquatic animals known by the Kaqchikel to be

protective of the universe. Surrounded by pine needles on the floor that cracked and glided with each footstep, a nearby bookshelf contained various titles, including by fiction writer Luis de León. One of the most important Maya Kaqchikel authors in Guatemala’s history, de León’s works transport readers into the future and work against colonial and hegemonic imaginaries.

In the back gallery, a separate phase in the exhibition contrasted this spirit of generosity, focusing on what happens when immigrants abandon credentials, property, and family in exchange for refuge. Here, the Salvador-based collective known as The Fire Theory presented three films; in each, the voices of Central and South American immigrants play over scenes of city and desert landscapes. In one, a man recalls how, after living in Arizona for a year and seeing his family become ill, they returned to El Salvador, where his father owned a home and his grandparents a farmhouse. Another man from Venezuela explains that U.S. employers seemed to undervalue his Venezuelan bachelor’s degree and, in search of employment, he accepted strenuous work—often, only physically demanding jobs are accessible for undocumented people.

These men describe a world that is safer and yet less welcoming than their birthplace—this is true especially for Central American immigrants who encounter extortion by Mexico’s Border Patrol. These struggles were further explored in Tanya Aguiñiga’s contribution, which focuses on borders as a site for experimentation and porosity.

Presented as photographic documentation, *Metabolizing the Border* (2020) chronicles Aguiñiga's journey across the U.S.-Mexico border during which she wore a suit inspired by Mesoamerican imagery. Made with wearable blown glass embedded with border fence remnants, it was also functional, holding water for her journey. Aguiñiga's emphasis on corporeal experiences captures the physical endurance that the Southern border demands of the body. At LACE, the suit was displayed in museological fashion next to *Memoria* (2020–21), a series of incense burners made in collaboration with student refugees at the Jardín de las Mariposas LGBTQ+ shelter in Tijuana.

Nearby, Cognate Collective's *And it will be again...* (2020–21) comprised five LED signs displaying the phrase "... this land was indigenous and is, and will be again"¹ in the Spanish, Kaqchikel, Kumeyaay, Mixtec, Tongva, and Zapotec languages. With this nod to the past, the exhibition concludes with "The Intergalactix Station," a room at the end of the gallery filled with exhibition ephemera and press releases from LACE's archive. Exhibition materials from shows like *El Salvador* (1981) and *Art Against Empire: Graphic Responses to U.S. Interventions Since World War II* (2010) situate viewers within the gallery's history of—and engagement with—Latin American social justice movements.

It was here that the exhibition connected past, present, and future into an interwoven continuum. A 1999 poster by Robbie Conal (featuring images of Emiliano Zapata, a leader

of the Mexican Revolution; Subcomandante Marcos, the spokesperson for the EZLN movement; and cutouts of Mexican Zapatista dolls) was placed above a selection of Zapatista-related books from the curator's personal library. The inclusion of this reference material pointed toward the legibility of cultural symbols found throughout *Intergalactix*; the experience of pacing through LACE while recognizing—and sometimes learning about for the first time—converging worlds that resist destructive methods of historicization. In the corner of the room, I noticed a mat inviting visitors to sit down, talk to each other, and gather in the same way that the Zapatistas did in 1996.

1. This fragment was adapted from *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) by Gloria Anzaldúa.

If it's good for you, it's fine by me at Real Pain

April 17–May 15, 2021

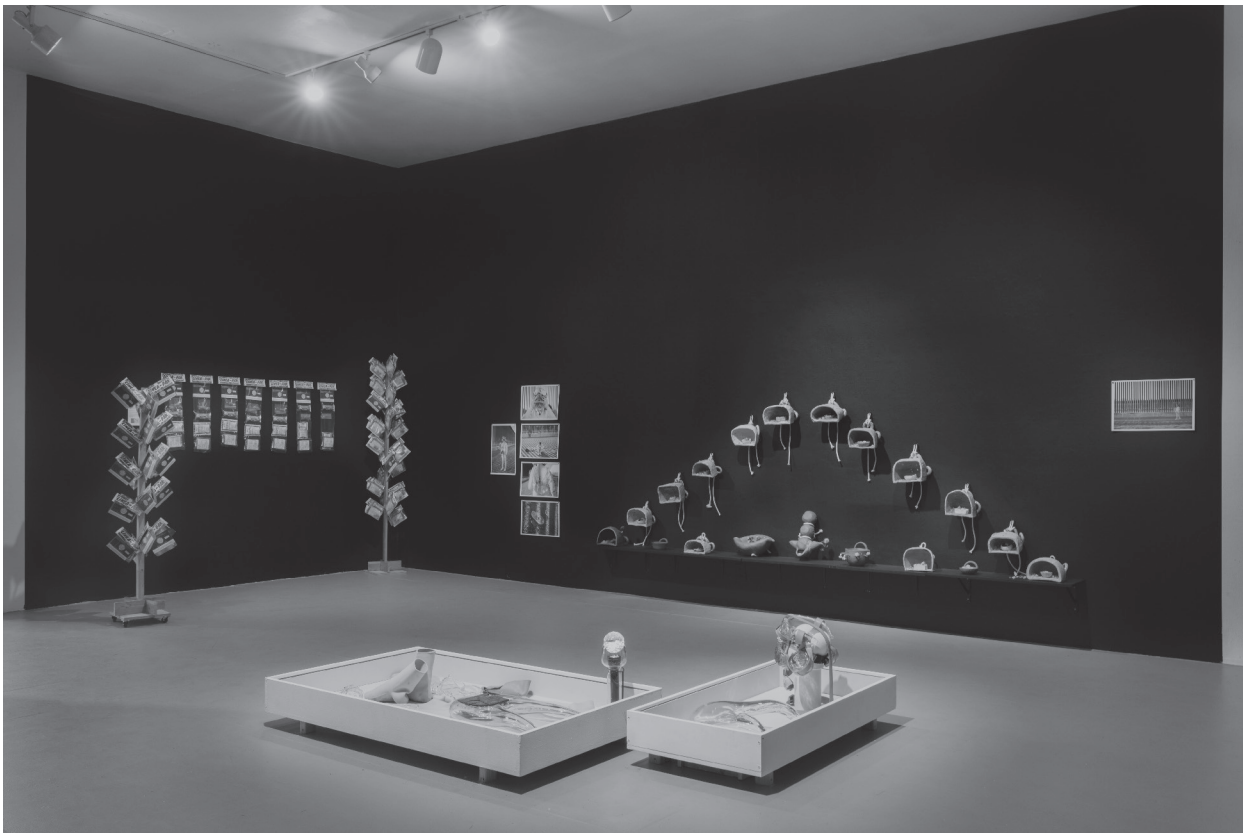


If it's good for you, it's fine by me, a group exhibition on display this past spring at Real Pain, was, ostensibly, a show about the neighborhood bar. Conceived during the Coronavirus lockdown, the exhibition served as an elegy to our emptied local watering holes, places where we might ordinarily enjoy the community of strangers or the comfort of solitude outside of our homes. The show suggested a frenzied archiving, an attempt to preserve the sensory texture and memory of these sacred haunts. Specifically celebrated were the grungy trappings

of the neighborhood dive bar: mismatched cocktail glasses, flickering neon signs, the dripping red wax on a bottle of Maker's Mark. Actual bars have since begun to slowly reopen; we no longer need to rely on art gallery-approximations of neon signs, the gushing sounds of soda guns, or the swatting away of bar flies. Thankfully, the exhibition moved past mere nostalgia, asking us instead to consider our active role within our communities, the bar representing a central hub of activity. Within the walls of Real Pain, visitors were simultaneously viewers and participants in the exhibition—the artworks, and by extension, the gallery, had the potential to be transformed simply by our presence. In destabilizing the roles of spectator and participant, the exhibition provoked a deeper investigation into how our presence, or lack thereof, informs and defines the communities we occupy beyond the gallery walls.

In collapsing this murky space between viewer and artwork, Adam Stamp's *Bar Fly* (2021), in which the artist hatched and released green bottle and house flies into the gallery, played a critical role. The flies' presence not only alluded to but literally recreated the sight of flies milling around a bar. Upon meeting with the swatting hand of a visitor, the fly and viewer together became instantaneously and momentarily a new work of art, both a representation and a recreation of that dive bar *mise en scène*.

In Lena Daly and Dani Bonnet's *Paraphernalia* (2021), six numbered glass works wink at their collective title, resembling smoke shop



55



Top: Tanya Aguiñiga, *Línea Pak* (2020–21),
Metabolizing the Border (2020), and
Memoria (2021–21) (installation view, from left).
 Image courtesy of the artists, collaborators,
 and LACE. Photo: OfStudio.

Bottom: Kaqjay Moloj, Beatriz Cortez,
 and FIEBRE Ediciones (installation view
 from *Intergalactix*) (2021). Image courtesy of
 the artists, collaborators, and LACE.
 Photo: OfStudio.

glassware with their bottom-heavy, beaker-like bases. Highlighting the similarities between a bar shelf, head shop, chemistry lab, and museological exhibit, the sculptures allude to their possible alternative uses. In fact, the glasses were originally commissioned not as artworks but as functional cocktail glasses by Datamosh, a bar in Las Vegas. Transported from the cocktail tables of Vegas to the confines of Real Pain, the glasses became Duchampian vessels ripe with content.

Julia Yerger and Harley Hollenstein took a more literal approach to the theme. Their large, but technically miniature, seven-and-a-half by two-foot cross-section diorama of a dive bar (aptly titled *Bar*, 2020) considers how an artwork can be made functional. The diorama was hung on the wall at a height that mimicked a bar top—tempting visitors to pull up a stool. In these dual roles, the work was symbolic of the exhibition as a whole, at once a representative allusion and the actual thing it approximated. With meticulous detail, down to its graffiti-scrawled bathroom, the diorama is reminiscent of models found in natural history museums—direct recreations of specific locales. However, *Bar* does not depict any actual place. Rather, it is a distilled and idealized depiction of one, a sum of the disparate qualities that together define a dive. Like the exhibition at large, *Bar* is also lacking in people. The glasses sit half-full and the pool balls appear mid-game, almost urging the viewer to pick up a cue and take the next turn.

Given the broader absence of people throughout

the exhibition, the show's lone figurative work solemnly stood out. Reynaldo Rivera's black-and-white photograph, *Tina, Mugy's* (1995), depicts an elegantly costumed Asian drag performer, fully engrossed in their performance while a man in the foreground applauds. Placed opposite the gallery's front entrance, the photograph immediately commanded attention, creating the feeling of sitting shoulder to shoulder with the applauding man, enraptured by the performance. In its solitude, though, the photograph amplifies the absence of figures in the rest of the works, further emphasizing the role we, as visitors, play in creating the community so essential to what makes a bar a bar.

Many of Rivera's documentary photographs were taken in Echo Park, once home to a thriving Latinx LGBTQ bar scene. Yet, the thriving locales pictured in his work have since been replaced by bars catering to a whiter, wealthier population. As Los Angeles faces the conjoined and compounding crises of gentrification, Covid-19, and rising inequality, with LGBTQ spaces being particularly impacted, Rivera's lone photograph serves as a stark reminder about the groups and spaces most vulnerable to the physical and economic violence of the past year, as well as the important role that queer nightlife spaces play in building community and culture.

In its reliance on the viewer for activation, *If it's good for you* asked us to seriously consider the mirroring role we all play as community members—at once observers

of and participants in energizing the local culture. Our presence in these spaces then becomes actively political. The bars we choose to frequent—or avoid—can hasten or prevent the spread of gentrification, and with it, a monoculture dependent on our passive acceptance of it.



57



If it's good for you, it's fine by me
(installation view) (2021).
Image courtesy of the artists
and Real Pain.

Exquisite L.A. Contributors

Claressinka Anderson is a Los Angeles-based poet and writer. She has worked as an art dealer, adviser, and curator. Some of her writing can be found at *Autre Magazine*, *Artillery Magazine*, and *Chiron Review*. Through her ongoing collaborations with artists, her work engages the interstitial spaces of contemporary art and literature.

Joe Pugliese, a California native, specializes in portraiture and shoots for a mixture of editorial and advertising clients. He has recently completed projects for *Rolling Stone*, *Variety*, Apple, and HBO, as well as a personal portrait series and a short film.

Review Contributors

Matt Stromberg is a freelance arts writer based in Los Angeles. In addition to *Carla*, he has contributed to the *Los Angeles Times*, *KCET Artbound*, *The Guardian*, *The Art Newspaper*, *Hyperallergic*, *Terremoto*, *Artsy*, *frieze*, and *Daily Serving*.

Lindsay Preston Zappas is an artist and the founder and editor-in-chief of *Carla*.

Neyat Yohannes is a writer based in Los Angeles. Her work has appeared in Criterion's *The Current*, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *KQED Arts*, *cléo journal*, and *Chicago Review of Books*, among other publications. She sometimes tweets at @rhymeswithcat.

Nick Earhart is a writer based in Pasadena. He is at work on a dissertation about art and activism along the Los Angeles River. He also has a poetry-comics chapbook, titled *Four Places*, coming out this fall on Lillet Press.

Nahui Garcia is an art historian and curator currently living in Los Angeles. She is an MA candidate in the Curatorial Practices and the Public Sphere Program at USC Roski School of Art and Design.

Sampson Ohringer is a Los Angeles-based writer, originally from Chicago. His research interests focus on global shipping and logistics networks as they intersect with other disciplines.

TAX+ ART

Business License and Audit Defense
Analysis of Deductible Expenses
Bank Financing, Real Estate Purchases
Strategic Gallery Planning
Costing of Art
Tracking Sales by Region and Country
Public Art Works & Tax Benefits
Proper Choice of Entities: C Corp, S corp, LLC
Studio Management & Employee Structure
Art Gifts to Non-Profits & Employees
Foreign Sales & Tax Benefits
Proper Analysis of Gallery Advances
Proper Insurance of Artwork
Resale License & Sales Tax Preparation
Inventory Methods & Systems for Art Management



Walters & Sklyar LLP

21031 Ventura Blvd, Suite 401
Woodland Hills, CA 91364
info@wscpas.net
818-975-2038

carla en español

Carta de la editora

La idea de un doble (*doppel-ganger*) —una figura extraña que desfila con nuestra misma esencia— provoca un cierto grado de inquietud. La idea se remonta a finales del siglo XVIII, mucho antes de que el término significara descubrir al doble de un famoso. En el contexto original, más psicológico, el doble se asocia a menudo con algo fantasmal, paranormal o como portador de mala suerte. Según el escritor Gry Faurholt, el doble puede ser tan inquietante porque colapsa los dos medios de formación de la identidad: la identificación y la alteridad¹. Si no hay distinción entre el yo y el otro, el yo también empieza a perder significado, desestabilizando las narrativas que hemos creado en torno a nuestras propias identidades, por muy imaginadas que sean. ¿Alguien dijo crisis de identidad? Sin embargo, hay un aspecto positivo: mientras que los límites inflexibles en torno al yo y al otro contribuyen a un orden social rígido, la difuminación de la identidad puede conducir a una realidad más inclusiva.

Este número profundiza en los dobles, con el ensayo de Melissa Lo sobre *Not I* [*Yo no*] del LACMA, que desvela los peligros de agrupar objetos basándose en similitudes visuales, despojándolos de sus contextos e historias individuales. Este juego de emparejamiento

visual tiene el potencial de crear rupturas históricas que borran problemáticamente las narrativas del pasado. Catherine Wagley reflexiona sobre el a menudo denostado término “artista comunitario”. A la sombra del mundo del arte sancionado, el arte comunitario es a menudo ignorado, y se piensa que existe en un campo alternativo cuyo motivo es más holístico y, por tanto, menos institucional. Sin embargo, algunos proyectos recientes en Los Angeles demuestran la posibilidad de una fusión generativa entre ambos cuando la élite del mundo del arte baja sus barreras para permitir un compromiso más abierto con la comunidad.

A través de la obra del artista Arnold J. Kemp, Allison Noelle Conner examina el jugoso deslizamiento que puede surgir cuando uno permite que el yo se fusione con sus dobles. En la práctica de Kemp, el yo se ve disminuido en favor de un sentido más amplio y fluido de la identidad, ya que el artista incluye en su exposición referencias a otros individuos llamados Arnold Kemp, una lógica a la que se refiere como una “devoración espiritual”. En lugar de rechazar a otros que adoptan su nombre, Kemp invita a sus dobles (y triples) a una comunión fantasmal en la que su propio yo se vuelve más poroso.

En lugar de temer al doble, situándolo en un ámbito de inquietud paranormal, una comunicación abierta con la fluidez de la identidad puede ayudar a los que estamos en el mundo del arte a evolucionar y reescribir construcciones culturales que han empezado a sentirse especialmente limitadas. Existe una vulnerabilidad comprensible en permitir que el yo sea multiplicidad, pero

aquí en Los Angeles, en una ciudad artística que es tanto regional como internacional —y que es conocida por crear sus propias reglas—, ¿por qué no arriesgarse más hacia la generosidad abierta y los límites fluidos?

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Consulte la página 84 para ver la nota
a pie de página.

Comerse a sí mismo Las hidras hambrientas de Arnold J. Kemp

Una búsqueda errante en internet llevó al artista, educador y poeta Arnold J. Kemp al título de su reciente exposición individual, *False Hydras* [*Hidras falsas*]. Se encontró con el término mientras buscaba en la red otra cosa, e inmediatamente le llamó la atención su “sonido lírico”¹. Originada en la quinta edición del juego de rol *Dragones y mazmorras* (*D&D*), una falsa hidra es una “criatura casera”, o un monstruo creado por el jugador². El personaje suele tener una piel pálida y un cuerpo bulboso con un cuello largo y serpentino. Para los aficionados a *D&D*, la falsa hidra connota paranoia, crisis nerviosas, disociación y apetitos fantasmales. Es conocida por comerse a otros personajes y absorber sus recuerdos, brotando cuellos humanoides mientras consume a sus víctimas. En comparación con otros personajes de *D&D*, los poderes de la falsa hidra son embriagadores y abstractos —no solo sus víctimas desaparecen de la vida que una vez tuvieron, sino que su desgarradora “canción mental” astilla los recuerdos de todos los que la escuchan, sus víctimas son borradas de las mentes y los corazones de sus seres queridos.

La falsa hidra, un monstruo conceptual que acabó calando entre los aficionados, fue creada por un jugador de *D&D*, también llamado Arnold Kemp, que dirige el popular blog de *D&D*, *Goblin Punch*. El artista vio la coincidencia de la duplicidad como un desafío generativo: “Cuando vi que el autor era alguien que se llamaba igual que yo, pensé: *tengo que aprovechar esto*”³. Aunque la criatura literal no hizo acto de presencia en su exposición, su apariencia metafórica palpitó a través de toda la galería JOAN, donde se instaló *False Hydras*. Kemp encontró la manera de absorber las múltiples cabezas y formas mutantes del personaje en su lenguaje, construido en torno a una gramática de gestos referenciales y juego biográfico.

En el lenguaje de Kemp, los sustitutos del yo deambulan por un número infinito de personas, personalidades y relatos. La exposición presentaba diferentes versiones del artista, un carrusel que mezclaba realidad y ficción con un efecto cómico. Kemp no confía en la estabilidad del “yo”, sino que trata la subjetividad como un material prefabricado que se puede deformar y reescribir. Para dar cabida a este “yo” cambiante en su obra, la narrativa se abandona y se apropia, se pervierte y se estira en experiencias corporales que se adentran en lo humorístico y lo filosófico.

La exposición puso de manifiesto el enfoque itinerante de Kemp con respecto al género y la práctica, hilvanando escultura, fotografía y obras impresas, y dando rodeos hacia el conceptualismo, la literatura, la cultura pop, la música disco, los artefactos ancestrales y la biometría. Cinco fotografías a gran escala colocadas en rincones de la galería industrial, *FUNNY*



HOUSE (SPEECH ACTS) [CASA DIVERTIDA (ACTOS DE HABLA)] (2019), establecen un momento inicial de ofuscación e ilegibilidad, seguido de un descubrimiento a modo de broma. Cada imagen es un primer plano de las manos de Kemp manipulando un material similar a la arcilla, y me quedé perplejo ante las fotografías antes de darme cuenta de que estaba manipulando una máscara de Pedro Picapiedra, el icónico rostro del cavernícola derriéndose como si fuera resina.

El centro de la galería albergaba dos esculturas, cada una apilada sobre una plataforma de madera. *Mr. Kemp (Yellowing, Drying, Scorching) [Señor Kemp (Coloración, desecación, abrasión)]* (2020) aparecía a la izquierda —un sillón de vinilo negro repleto de ejemplares de la novela *Eat of Me: I Am the Savior* (1972) de otro Arnold Kemp, esta vez un

escritor negro de los años 70—. A la derecha estaba *Nineteen Eighty-Four [Mil novecientos ochenta y cuatro]* (2020), una obra que muestra un par de pantalones cortos marrones confeccionados por el abuelo de Kemp —otro Arnold J. Kemp— colocados en un escarpado pilar de piedra caliza. La obra también incluye un teléfono móvil plegable de una actuación pasada que el artista organizó con su padre. Ambas esculturas funcionan como autorretratos desafiantes que reflejan y refractan a Kemp a través de un prisma de influencias habladas y no habladas.

Por otra parte, nueve monotipos componen la serie *INDEX [ÍNDICE]* (2020). Un conjunto de caras crudas, cada impresión se hizo a partir de una hoja de papel de aluminio arrugado presionado sobre papel antiguo de finales del siglo XVIII. Las huellas espectrales colgaban

en la pared oeste de la galería, pero parecían seguir todos mis movimientos mientras navegaba por el espacio, quizá una invocación a los numerosos Kemps fantasmales. En el suelo —colocado en el espacio negativo entre una escultura y una foto— había una hoja de papel de cartulina con líneas escritas a mano que ofrecían un momento de pausa y meditación. *I would survive, I could survive, I should survive* [Sobreviviría, podría sobrevivir, debería sobrevivir] (2021) hace una edición del himno de Gloria Gaynor de 1978, alargando la frase hasta convertirla en un himno lúgubre y condicional. En esta obra y en otras, Kemp escenifica encuentros insólitos entre avatares de sí mismo y el espectador. Cada obra entraba y salía de la biografía de Kemp a la vez que se introducía en una miríada de otros Kemp, confundiendo nuestro intento de localizar un “yo” sólido.

Nacido en Dorchester, Massachusetts, de padres oriundos de las Bahamas, Kemp pasó su adolescencia visitando el Isabella Stewart Gardner Museum y tomando clases en la School of the Museum of Fine Arts a través de un programa extraescolar apoyado por el sistema de escuelas públicas de Boston⁴. Estudió arte y literatura en la Universidad de Tufts, y sus primeras incursiones en la creación artística fueron intentos de procesar y responder al dolor de la epidemia de SIDA y la campaña de desinformación de la derecha que la acompañaba. En 1991, tras trasladarse a San Francisco para participar en las marchas de ACT UP⁵, Kemp empezó a trabajar en una organización experimental sin fines de lucro dirigida por artistas de la llamada New Langton Arts. Fue a través de su asociación con New Langton que Kemp

conoció a muchos de los artistas y escritores relacionados con la alborotada escena literaria experimental conocida como New Narrative. Alternativamente denominada como movimiento o práctica (en consonancia con su ethos, su forma exacta cambia según quién lo cuente), New Narrative surgió a finales de la década de 1970, a raíz de los talleres de escritura organizados por Robert Glück y Bruce Boone, dos poetas del Bay Area que combinaban una teorización rigurosa con la vulnerabilidad personal de forma que desafiaban la austeridad de las tendencias vanguardistas imperantes —derechos de los homosexuales, feminismo de segunda ola, punk—, el “yo” de la escritura de New Narrative está habitado por un regocijo salvaje, una subjetividad del autor que se estira para ajustarse a las contradicciones desordenadas del cuerpo, la mente, el espíritu y más, y que está animado por un deseo de transgredir las normas formales y culturales.

Al pensar en el parentesco de Kemp con escritores de New Narrative como Glück, Kathy Acker, Kevin Killian, Dodie Bellamy y otros, algunas de sus estrategias oblicuas comienzan a aclararse. Absorbió su costumbre de abrazar una colectividad promiscua que se regodea en las posibilidades del exceso creativo, intelectual, físico, social, sexual y político. En “Situaciones”, un ensayo de 2017, Kemp escribió que los escritores de New Narrative “sugieren identidades tan experimentadas como imaginadas y tan concretas como alucinadas”⁶. También Kemp trata la subjetividad como una sustancia vaporosa, sin interés en adherirse a etiquetas que atrapen la identidad en “una postura programática singular”⁷. De la misma manera que los escritores

de la New Narrative exponen el lenguaje y el género como construcciones, Kemp busca los “fracasos de la representación”⁸, como escribe Stephanie Snyder, donde el relato biográfico se abstrae y fragmenta. Por ejemplo, la serie *FUNNY HOUSE* adquiere una nueva dimensión cuando se considera la apropiación por parte de New Narrative de alta y baja cultura, su acumulación de personajes e híbridos, y el modo en que pone en primer plano la interpretación en el corazón de la vida.

A la vez tontas y siniestras, las tomas de las manos de Kemp luchando con el rostro derrumbado de Pedro Picapiedra literalizan las tensiones entre el cuerpo y la máscara. En una de las fotos, las manos de Kemp parecen formar una L, su dedo índice sobresale de uno de los ojos de Pedro, mientras su pulgar asoma por la boca de la máscara como una lengua. Durante una conversación virtual con Hamza Walker e Ian Cooper, Kemp explicó que algunos espectadores podrían fijarse en Pedro Picapiedra, creyendo que la obra es un desmantelamiento del arquetipo del “estadounidense tonto” encarnado por personajes ficticios y reales como Archie Bunker o incluso Donald Trump⁹. Aunque deja sitio para que el espectador llene los espacios, Kemp está más interesado en una especie de “devoración espiritual”¹⁰. Coloración, desecación, abrasión —una frase que utiliza para describir un estado de trascendencia—. Extraídas de los dramas y fantasías de la personalidad, las escenas congeladas sintonizan con la constante interacción entre la revelación y la ocultación. Dentro de esta obra, Kemp localiza momentos sublimes, en los que nos damos cuenta de que la subjetividad es infinita y desconocida. Kemp se compro-

mete con la máscara, sus manos desbaratan los modos tradicionales del habla y la visión y los sustituyen por arrebatos gestuales que intentan captar lo incommunicable, deformando nuestro sentido de quién consume a quién.

Kemp aplica esta misma lógica deformante a sus sustitutos. El artista Arnold J. Kemp ha sido confundido con el mencionado novelista, Arnold Kemp, en al menos dos ocasiones. Su relación se asemeja a un ouroboros, Kemp consumiendo la cola de sus dobles, y viceversa. En *Mr. Kemp*, el artista transforma la identidad errónea en una consideración de las formas en que absorbemos a los demás; cómo cada uno de nuestros “yos” contiene una multitud de voces. Al igual que la máscara de los Picapedra, la escultura suscitó diversas reacciones, desde la perplejidad hasta la risa, e incluso —como sentí al tratar de conectar a los Kemp— un deseo de desentrañar mi propio sentido del yo. Al desdibujar las líneas entre él mismo y el novelista, Kemp desvinculó la subjetividad de su forma singular, su manera de cuestionar nuestras definiciones del yo y del otro. Cualquier relación corre el riesgo de sufrir un grado de devoración, una sensación de que los límites entre tú y yo son vaporosos, deseosos de tener la oportunidad de fusionarse y tocarse. Consumir a otro no tiene por qué ser un acto vampiresco; puede abrir vías a conexiones más profundas no mediadas por nuestro mundo mecanicista y esencialista.

Como una falsa hidra hambrienta de sustento, Kemp no se conforma con una sola narrativa, un solo modo, una sola subjetividad. De su obra brota una constelación de personas y yos, mezclando la experiencia vivida, los vuelos ficticios y el

extraño vórtice de posibilidades entre ambos. Los entornos abstractos de las obras en JOAN imitaban la sensación de vivir en nuestro mundo digitalmente saturado, donde una simple búsqueda en Google o Facebook de tu propio nombre puede revelar fácilmente a los muchos otros que encarnan un sentido compartido del “yo”. En lugar de sentirse posesivo con su identidad, Kemp amplía su subjetividad a nuevas y más extrañas posibilidades, dejándose engullir por las múltiples versiones de su nombre. Aunque esta pérdida del ego puede provocar sentimientos de ansiedad o terror, aprovechar la mutabilidad de la identidad puede transportarnos a terrenos nuevos y expansivos, perturbando y deslegitimando nuestros rígidos códigos sociales.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Más que no *Not I [Yo no]* de LACMA y la necesidad de historia

Not I: Throwing Voices [Yo no: Lanzando voces] (1500 BCE-2020 CE), una reciente exposición en el LACMA, estaba subyugada por sus ideas. Aunque el tema central era la ventriloquia, la visión del comisario José Luis Blondet iba mucho más allá de los títeres. Diez secciones, cada una de ellas definida por lo que no era (“No es doble”, “No es traición”, etc.), reunían más de 200 obras —procedentes de todos los rincones del mundo y abarcando tres milenios y medio— bajo un conjunto que dejaban sin aliento de conceptos asociados a voz, sonido y objetivismo. Entre este variopinto conjunto, podríamos habernos maravillado ante la correspondencia entre el *Gritón Figure Jar [Jarrón de figura de Gritón]*

colombiano o ecuatoriano, de dos o tres mil años de antigüedad, y cinco bronce igualmente bostezantes de Josefina Guilisasti, *Resilientes/Resilients* (2017). Podríamos haber saboreado la resonancia entre un cuenco afgano de finales del siglo XV (con la inscripción en persa “Mi oído discernió una voz reverberando desde el cuenco”) y la autorreflexiva *Box with the Sound of Its Own Making [Caja con sonido de su propia fabricación]* (1961) de Robert Morris, un cubo de madera equipado con el audio del aserrado y martilleo de su creación. Me reí a carcajadas ante una sección con temática de burbujas que daba pie a que las *Soap Bubbles [Burbujas de jabón]* de Chardin (después de 1739) estuvieran en la misma sala que el grabado de Goya, *Sopla (Blow)* (1799), que conmemora un potente pedo.

Por mucho desconcierto por asociación que trajera *Not I*, la exposición también jugaba a un juego de alto nivel. Experimentó con los “núcleos temáticos” que los comisarios del LACMA se han encargado de desarrollar desde 2013. Estos “núcleos” constituyen el mandato para reorganizar la colección permanente a tiempo para la inauguración en 2024 de los nuevos edificios de Peter Zumthor¹, pero sus definiciones han sido vagas durante mucho tiempo. Recientemente, Zoë Kahr, subdirectora de comisariado y planificación del LACMA, aludió a una tormenta de ideas en torno a las galerías, que van desde “presentaciones de un solo artista y un solo medio, hasta un tema, pasando por un lugar a través del tiempo o el tiempo a través de un lugar”².

Not I fue una de las dos exposiciones que el LACMA ha ofrecido hasta ahora y que revelan un vistazo a estas

estrategias propuestas de “mirar”. La exposición de 2018-2019 del museo, *To Rome and Back: Individualism and Authority in Art, 1500—1800* [Ida y vuelta a Roma: individualismo y autoridad en el arte, 1500-1800], supuso un primer intento de curación temática de la colección permanente a través de un departamento de arte europeo y americano recientemente unidos³. En comparación con *Rome, Not I* reunía un conjunto mucho más ambicioso de objetos procedentes de una franja cósmica de tiempo y espacio, lo que significaba que la cuestión de la mirada colonial estaba aún más presente. Y la cuestión de lo que es un museo enciclopédico —lo que colecciona, cómo sirve a su público— se sentía aún más cargada.

Not I dio respuesta al escrutinio intentando poner en primer plano su ingenio, a veces con verdadero éxito. Durante mi segunda visita, otro visitante se rio del mural fotográfico *Pipes* [Pipas] (1971) de Gordon Matta-Clark, que conducía a tres vitrinas con pipas de todo el espacio y el tiempo, enfatizadas por la fotografía de Eleanor Antin

This is not 100 BOOTS [Esto no son 100 BOTAS] (2002). Todas estas obras se agruparon debido a sus relaciones —literales y metafóricas, oblicuas y sueltas— con *The Treachery of Images* (Ceçi n'est pas une pipe) [La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)] (1929) de Magritte. Como un embaucador que lanza voces, el rompecabezas de Magritte sobre la representación visual —piedra angular de la colección del LACMA— no hizo acto de presencia. En su lugar, se cernió sobre la exposición, menos como un objeto y más como un eco.

Pero esa es la cuestión. Los objetos de *Not I* se reunieron para impulsar una idea temática de la que derivó una cantidad de placer bastante autorreferente mediante las conexiones intelectuales que estableció. Se trataba de 3500 años de objetos de docenas de culturas, todos ellos invitados a hablar entre sí. Pero el entusiasmo por las asociaciones de ventriloquía oscurecía la complejidad de los propios objetos. Colgada en una sección llamada “Not Johns [No Johns]”, la litografía *Ventriloquist II* [Ventrilquista II] (1986) de Jasper Johns muestra

una serie de obras de arte de su colección, entre las que se incluyen cerámicas de George Ohr, una litografía de Barnett Newman y una lujosa edición de Moby-Dick. Parece que el prodigioso interés de Johns por representar a América fue aquí la causa de la presentación de *Rückenfigur* [Figura de espaldas] (2009) de Glenn Ligon, una obra de neón que deletrea “América” en letras mayúsculas invertidas. Tal vez el hecho de que el apellido de Johns signifique en argot “retrete” sea razón suficiente para presentar en esta sección la obra *Single Basin Sink* [Fregadero de un solo seno] (1985) de Robert Gober. Pero, según esta lógica, cada uno de estos objetos acabó convirtiéndose en un accesorio para el cuadro de Johns y para muchas de las asociaciones libres del comisario. A pesar de todas las buenas intenciones de la exposición sobre la exhibición transcultural, surgió una idea más preocupante: que poner palabras en la boca de un objeto es más importante que una comprensión histórica rigurosa del propio objeto. Ventriloquía, sin duda.

Esto resultó especialmente preocupante en la sección “Not Duck, Not Hare [Ni pato, ni liebre]”, cuyo recurso organizador era la ilusión del pato-conejo. ¿Qué tiene que ver exactamente una ilustración de una revista de humor alemana de 1892 —que desde entonces se ha transformado en una investigación psicológica sobre la percepción y en una lección filosófica— con la ventriloquía, la personificación o las voces sin cuerpo⁴? No estoy seguro. La galería mezclaba un total de 33 obras relacionadas con la percepción —muchas de las cuales representaban conejos o patos, como las naturalezas muertas pintadas en Europa con liebres recién cazadas, *Bottom Bunny* [Conejito boca abajo]



Patricia Fernández (con José Luis Carcedo, su abuelo), *Untitled (Frames for Goya)* [Sin título (Marcos para Goya)] (2005/2020). Madera de nogal y pino tallada a mano. Imagen por cortesía de la artista. Encargo del Los Angeles County Museum of Art, © Patricia Fernández. Foto: © Ian James.

En el marco, desde la izquierda: Francisco de Goya, *Si sabrá mas el discípulo?* (Might not the pupil know more?) y *Asta su abuelo* (And so was his grandfather), de la carpeta Los Caprichos (1799). Los Angeles County Museum of Art, Paul Rodman Mabury Trust Fund. Foto: © Museum Associates/LACMA.

(1994) de Nayland Blake, y la litografía *Rabbit [Conejo]* (1986) de Ed Ruscha—. Pero esta sobrecarga subordina las obras no occidentales a un juego del “teléfono descompuesto” blanco y occidental. Pensemos en la obra de Ryūryūkyō Shinsai *Woman Making Rabbit Shadow for Small Boy [Mujer haciendo la sombra de un conejo para un niño pequeño]* (1807). El comisario, Blondet, argumentaba en la guía de la galería que “solo hicieron falta 189 años y una buena dosis de azar y suerte para que el gesto distante de una mujer japonesa produjera la sombra de un conejo en la superficie de un grabado de Ruscha”⁵. Esa “casualidad y suerte” son, de hecho, la dinámica de un mercado de arte históricamente colonial que conspiró para que estas piezas entraran en la misma colección. Y explicar el grabado de Shinsai como una consecuencia del de Ruscha no solo es ahistórico, sino que crea una dinámica reproducible por la que el grabado de Shinsai solo tiene significado porque se parece a algo hecho por un artista contemporáneo blanco estadounidense cuya obra se subasta regularmente por ocho cifras. (Es difícil no creer que la litografía de Ruscha sirva como paradigma favorito de la exposición cuando adorna la portada de su publicación). Lo que en un principio puede ser un divertido “encuentra el conejito” es, de hecho, una apropiación cultural.

No se trata de un llamamiento a los comisarios para que rechacen el carácter juguetón. Es más bien una invitación a tomarse en serio la historia de los objetos y a utilizar estos con fines creativos. Prestar la debida atención a la historia es especialmente importante en museos enciclopédicos como el LACMA, donde los conserva-

dores administran objetos adquiridos a través de la muerte, el saqueo, la generosidad y muchos otros acontecimientos. También son responsables de sacar a relucir la maravilla que evoca un objeto —no solo porque esté bien elaborado, sino porque ha vivido historias que le han ayudado a perdurar. Esta tarea no es fácil. La historización de un objeto es una fina triangulación entre (1) las circunstancias históricas en las que se fabricó un objeto; (2) los itinerarios del objeto entre el momento de su fabricación y el de su exhibición; y (3) las circunstancias contemporáneas en las que un conservador expone ese objeto, incluida la constelación de otros objetos —cada uno con su propia historia—. Esto crea un conjunto rizomático de posibilidades. Por muy retorcida que sea la historia, los conservadores de museos actúan como filamentos sensibles, atentos a los momentos en que tantos pasados resuenan con las preocupaciones del presente.

El modo de comisariado asociativo y temático no es necesariamente el problema: ha funcionado en otros contextos. Es la lógica de las bienales, en las que, desde Seúl hasta São Paulo y Estambul, los comisarios deciden reunir obras de arte contemporáneo bajo paraguas conceptuales. La rotación anual de comisarios para estas exposiciones está sujeta a las presiones del mercado del arte y a la tectónica de la política mundial. Mientras tanto, los orígenes colonialistas de la colección del museo persisten, pero sobre todo desde la distancia. (Para los conservadores de los museos enciclopédicos, esos orígenes constituyen la matriz de la que deben desembarazarse continuamente). Además, la organización temática ha tenido más éxito en los museos con

cronologías más estrictas y, por lo tanto, con obras de arte que tienen un conjunto mutuo de preguntas creativas. En estas circunstancias, los conservadores suelen tener cuidado de basar sus temas en los objetos expuestos. Por ejemplo, la exposición *Material Worlds [Mundos materiales]* de la Tate Modern en 2016 se dividió en subtemas como “Textura y fotografía”, “Ensamblaje”, “Pintura expandida” y “Entre el hombre y la materia” (basado a su vez en la Bienal de Tokio de 1970)⁶. Se trataba de reclutar objetos de la colección permanente del museo para examinar cómo los artistas han estirado, presionado, refutado y satisfecho los materiales con los que trabajan. Cada objeto ampliaba el tema; el tema no abrumaba a los objetos.

Algunos pueden argumentar que ahora vivimos en un mundo sin canon, donde el muro de Instagram de todo el mundo se ve diferente y ninguna narrativa puede unir nuestras experiencias dispares. Según esta lógica, podría tener sentido conectar la colección del LACMA con un público más amplio a través de un modo curatorial que, como una búsqueda de imágenes en Google, presenta cosas que se parecen entre sí, totalmente divorciadas del contexto. Se podría incluso redoblar la apuesta y decir que se trata de una forma menos pretenciosa de exponer arte porque no requiere que el espectador aporte un bagaje histórico de arte a sus objetos. Estos argumentos no solo obvian la necesidad de comisarios (me estremece pensar en la exposición generada únicamente por un algoritmo de Alphabet) sino que presuponen que, como la mayoría de nosotros está en Internet todo el tiempo, querremos que nuestros museos

repliquen esa experiencia. Pero, como se ha demostrado este año, vamos a los museos para dar cabida a diferentes tipos de textura, a diferentes sentimientos de comunidad, y estos solo pueden surgir en un lugar, apoyado por el trabajo de muchas personas, que centra los objetos en la forma en que llegaron a colocarse frente a nosotros.

Entonces, ¿cómo generar un tema que hable de algo compartido entre los objetos de un museo y un gran público como el del LACMA? Vivimos bajo el peso de numerosas dificultades colectivas. Los traumas de 2020 y 2021 —olas mortales de una pandemia mundial, constantes recapitulaciones de las jerarquías racistas sobre las que se construyó este país, asaltos a la democracia— siguen persiguiéndonos. Tal vez estas experiencias no deseadas puedan ofrecer oportunidades de interpretación. ¿Qué pasaría si, por ejemplo, las investigaciones curatoriales actuales partieran de lo que significa reconstruir y rehacer? ¿Podrían los objetos de una colección tan amplia y profunda como la del LACMA animar el modo en que los creadores de todo el tiempo y el espacio se han recuperado de la pérdida, el aislamiento y la desorientación abrupta? ¿Cómo se han introducido las nociones de justicia y reparación en el arte de todas las culturas? ¿Podrían las historias que encierran los objetos del LACMA ayudarnos a lidiar con la idea misma de un mundo compartido?

Las oportunidades perdidas de *Not I* constituyen, en última instancia, un importante argumento, aunque inadvertido, para la explicación histórica. Vamos a lugares como el LACMA no solo para dejarnos deslumbrar por objetos extraordinarios y la maravilla de su fabricación,

sino para mirar con mayor sensibilidad. Vamos por curiosidad y espíritu de descubrimiento. Vamos para saber por qué nos sorprenden esos objetos, para entender mejor cómo las cosas del pasado remoto pueden hablar a nuestro presente sacudido. Necesitamos los pasados que estos objetos pueden revelar —los que les dieron forma— para que, en última instancia, nos ayuden a formarnos.

De lo contrario, se trata de una exposición en la que la voz del comisario se impone a los objetos expuestos. Donde un visitante habla distraídamente en su iPhone, feliz en la creencia de que lanzar voces de esta y de aquella manera es suficiente; todo el tiempo ignorando tantas maravillas porque el contexto simplemente no importa.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Aprenda de esta comunidad

La resistencia a la jerarquía mediante el retorno a las artes comunitarias

The New Compassionate Downtown [El nuevo centro compasivo] (2021), una reciente performance del Los Angeles Poverty Department (también conocido como el “otro” LAPD) —enfrentó una fantasía de una comunidad contra los intereses de los promotores inmobiliarios del centro de Los Angeles. La performance —que se estrenó en el Geffen Contemporary en la plaza de concreto del MOCA en mayo¹— tomaba como premisa el hecho demostrable de que el centro de la ciudad, especialmente Skid Row, ofrece una gran concentración de viviendas asequibles y recursos para la salud mental y la recupe-

ración de adicciones. La obra imagina qué pasaría si esto —en lugar de las promesas de los promotores de altos rascacielos de formas rectangulares y lofts— fuera lo que atrajera a los nuevos residentes a DTLA.

La performance comenzó con una charla promocional. Los 10 actores estaban situados en sillas de plástico dispuestas en círculo, al estilo de las reuniones de rehabilitación, cuando el actor Iron G. Donato, con un sombrero de fieltro, dio un paso al frente. “¿Buscan un lugar para mudarse? Piensen en el centro de Los Angeles”, dijo, con todo el celo de un vendedor de coches:

El barrio de Skid Row del centro de la ciudad es un recurso para toda la región... Forme parte de esta comunidad... Desarrolle relaciones significativas involucrándose con sus vecinos, todos ellos. Involúcrese con el servicio social y las actividades de base. No solo disfrutará de su nuevo espacio vital, sino que lo hará sabiendo que el centro de la ciudad tiene una zonificación inclusiva y acoge a residentes de todos los niveles de renta... Viviendo un estilo de vida libre de culpa y resentimiento, será un faro para toda nuestra sociedad...

Si tan solo. A partir de ahí, la representación se convirtió en una especie de círculo de intercambio, ya que los intérpretes explicaron lo que les llevó al centro. El personaje de Stephanie Bell dijo que acabó en Skid Row por falta de amor y recursos, antes de que Maya Waterman, en el papel de una de las recién llegadas acomodadas, se lamentara de tener que pagar mil dólares a la semana por una esteticista para mantener

su cara libre de granos, diciendo que se había mudado al centro porque no quería seguir viviendo así. Tras preguntarle cuánto tiempo llevaba en la zona (“tres meses”, contestó), los miembros de su recién elegida comunidad la abrazan sin más preguntas.

Durante décadas, los poderes fácticos han sido reacios a reconocer cualquier cosa que se parezca a una comunidad en Skid Row, incluso cuando el Los Angeles Poverty Department —que ha ensayado en Skid Row desde 1985 y está formado principalmente por artistas que viven en Skid Row— afirma la existencia de una comunidad en el barrio una y otra vez, tanto a través de sus actuaciones como de la propia existencia del grupo. Mientras los artistas de LAPD articulaban un futuro de codependencia y apoyo mutuo de base, en el que los recién llegados a DTLA se unen a sabiendas a una comunidad preexistente de residentes sin vivienda y con bajos ingresos, me sorprendió el contraste entre esta narrativa y las recientes luchas de la “comunidad” artística institucional dominante, cuyo fracaso a la hora de cuidar de los suyos durante la pandemia en curso llevó a muchos artistas a desviar más energía hacia el apoyo mutuo, tanto para los trabajadores del arte como para otros que quedaron en situación de necesidad debido a fallos sistémicos. Teniendo en cuenta que la cúpula del mundo del arte simula la inclusión mientras otros luchan por salir adelante, estamos especialmente preparados para repensar qué significa comunidad y a quién incluye.

Los artistas y los trabajadores del arte han tendido durante mucho tiempo a utilizar el término “comunidad” para aplicarlo sobre todo a ellos mismos —pensemos en el



tratado de Carl Andre de 1969 (un defensor de la independencia de los trabajadores del arte mucho antes de que supuestamente asesinara a la artista Ana Mendieta), que afirmaba que el “mundo del arte” era “un veneno en la *comunidad de artistas* y debe ser eliminado mediante la obliteración” (el énfasis es mío). Este argumento enmarcaba la lucha contra las jerarquías como algo beneficioso para los artistas en particular, eludiendo el hecho de que los que están en la cima de las jerarquías tienden a estar involucrados en la opresión de las personas que no son artistas también². Estas tendencias persistieron durante la era Trump, con artistas que se organizan en espacios enrarecidos y protegidos del mundo del arte que a menudo son desconocidos para el público en general. (El espectacular fracaso de la primera reunión de la Artists’ Political Action Network en febrero de 2017, en la que los artistas que planeaban organizarse contra la administración Trump llegaron a la galería 356 Mission de Boyle Heights solo para ser recibidos por un piquete de activistas comunitarios antigentrificación, encapsula perfectamente la desconexión que puede ocurrir cuando una

noción de comunidad incluye solo a los artistas)³. La pandemia y los levantamientos antirracistas han coincidido con —o, más bien, han fomentado— algunos proyectos de artistas que adoptan un enfoque más local de la comunidad y, al hacerlo, arrojan una luz diferente sobre la antigua fricción entre el mundo del arte institucional y las comunidades más amplias.

Antes de que el Crenshaw Dairy Mart (CDM), fundado a principios de 2020 por los artistas Patrisse Cullors, Noé Olivas y Alexandre Dorriz, abriera su galería, se propuso establecer conexiones con sus vecinos de Inglewood y honrar la larga historia de las artes comunitarias y la organización en el barrio. Su programación incluye a artistas y organizadores comunitarios tanto dentro como fuera del mundo del arte —todos sus fundadores tienen un máster en Bellas Artes por la USC, aunque también tengan experiencia en organización (Cullors fue cofundador de Black Lives Matter), mientras que los dos artistas residentes inaugurales no lo tienen—. En colaboración con el artista residente Paul Cullors, el artista nigeriano-estadounidense Oto-Abasi Attah creó un mural en el exterior del

Dairy Mart del rapero asesinado de South Central y empresario local Nipsey Hussle, titulado *Saint Nip [San Nip]* (2020). Esta primavera, los fundadores del CDM instalaron una cúpula geodésica (*abolitionist pod [prototipo] [cápsula abolicionista [prototipo]]*, (2021), un prototipo de jardín comunitario que podría colocarse en toda la ciudad, en el aparcamiento del Geffen Contemporary en el MOCA —ocupando todavía un espacio en el sector institucional—. La presencia del CDM dentro de los límites institucionales tal vez prepare al mundo del arte, a menudo inclinado a ignorar este tipo de iniciativas comunitarias, para acoger y prestar atención a su trabajo.

Otro proyecto de base comunitaria fundado a principios de 2020, Summaeverythang, de la artista Lauren Halsey, comenzó como un proyecto de distribución de productos orgánicos locales y gratuitos en South Central con base en un edificio que Halsey convirtió en un centro comunitario en 2019. La artista pudo financiar la organización sin ánimo de lucro a través de la venta de su obra y de donaciones externas, algunas de las cuales se obtuvieron a través de campañas de recaudación de fondos en el mundo del arte y la promoción de su galería, David Kordansky. Halsey, que ha expuesto en el MOCA, el Hammer y el Studio Museum de Harlem, ha descrito a menudo sus proyectos de museos y galerías como prototipos del arte público que piensa realizar en el distrito de Crenshaw. Antes de la pandemia, dijo al *New York Times* que planeaba “abrir de par en par” las puertas de su estudio, un edificio adyacente al centro comunitario, e invitar a los vecinos a tallar sus propias

historias en paneles que se incorporarían a un monumento público. “Todos somos autores de narrativas en torno a lo que significa estar vivo ahora”, dijo Halsey en aquel momento⁴. Como consecuencia de la pandemia, el proyecto de la caja de productos tuvo prioridad sobre esta iniciativa artística de colaboración, en un esfuerzo por satisfacer las necesidades más inmediatas de la comunidad. Halsey realizó promoción para Summaeverythang, su influencia en el mundo del arte y el deseo del mundo del arte de parecer concienciado socialmente alimentaron el interés, pero evitó decir a los periodistas dónde estaba exactamente el centro comunitario convertido en línea de montaje de productos, ya que el proyecto no era para ellos.

El artista comunitario ha sido durante mucho tiempo una categoría mal definida e incomprensible que a menudo se interpreta como un esfuerzo “fuera” del mundo del arte y, por lo tanto —dada la tendencia del arte elevado hacia el elitismo—, provoca cierta fricción entre las artes comunitarias y los artistas cuya práctica social o trabajo participativo está más centrado en el mundo del arte institucional. No ayuda el hecho de que gran parte de la literatura sobre las artes comunitarias adopte un enfoque más orientado a la métrica, evaluando el impacto potencial por encima del posicionamiento crítico o la relevancia histórica. Claire Bishop lo reconoció en su libro de 2012 *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship [Infiernos artificiales: El arte participativo y la política del espectador]*, en el que demuestra las tensiones entre el arte participativo y las artes comunitarias comparando el trabajo de finales de los años

sesenta y setenta del Artist Placement Group (APG) con el auge del Community Arts Movement británico a finales de los sesenta. El APG, uno de los primeros colectivos de práctica social con sede en Londres, pretendía convencer a las empresas y a los organismos gubernamentales de que emplearan a artistas, colocándolos en una posición que les permitiera influir en la cultura de las organizaciones. El APG se distanció intencionadamente de las “artes comunitarias”, considerándose más bien un proyecto conceptual destinado a reimaginar el pensamiento institucional y organizativo. Por el contrario, Bishop definió el movimiento de las artes comunitarias como “posicionado contra las jerarquías del mundo del arte internacional y sus criterios de éxito”⁵. Según Bishop, el artista comunitario pretende utilizar la participación y la coautoría para potenciar principalmente a los sectores marginados o con pocos recursos de la sociedad. También señala que “es llamativo” que los esfuerzos participativos localizados de los artistas comunitarios hayan sido menos contextualizados que los artistas contemporáneos individuales con intereses similares⁶. Llama la atención, sobre todo teniendo en cuenta que las comunidades históricamente marginadas —incluido el centro-sur de Los Angeles— suelen tener un rico y sofisticado legado artístico comunitario.

En su libro *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los Angeles* (2006), Steve L. Isoardi define el legado de las artes comunitarias de forma diferente a como lo hace Bishop, trazando una historia de las artes en la América negra y el África occidental que es muy anterior al Community Arts Movement

de los años sesenta. Isoardi reconoce que la mayoría de los artistas negros estadounidenses fueron artistas comunitarios desde la época de la esclavitud hasta la era de la segregación. Incluso cuando empezaron a actuar o exponer en lugares convencionales durante la primera mitad del siglo XX, a menudo se vieron obligados a vivir y permanecer en comunidades de color. Aun así, cuando el músico Horace Tapscott dejó la banda de Lionel Hampton en 1961, desilusionado con la creciente comercialización del jazz y obligado por la experimentación que se estaba produciendo en su casa de South Central, le motivaba el deseo de profundizar en las tradiciones del ritual africano y afroamericano. Al igual que muchos artistas de South Central en aquella época, estudió los rituales de África Occidental, encontrando modelos para el tipo de arte colaborativo y con conciencia social que quería hacer. Al explicar las raíces de la práctica comunitaria de Tapscott, Isoardi cita al académico J. H. Kwabena Nketia, quien escribió que para los pueblos de habla akan de Ghana, “el disfrute o la satisfacción que una ocasión social proporciona a los participantes está directamente relacionada con su contenido artístico —con el ámbito que ofrece para compartir la experiencia artística a través de la exhibición de objetos de arte, la interpretación de música, la danza o el recital de poesía—”⁷. En otras palabras, el arte intensificaba y reforzaba la experiencia de vivir (mientras que, en la experiencia de Tapscott, las giras con Hampton implicaban atender a un público blanco hostil, esforzándose por tener éxito en un medio comercial dominante que no valoraba la experiencia vivida por su comuni-

dad). Los músicos de la virtuosa Pan Afrikan Peoples Arkestra, que fundó Tapscott, basaban sus rituales e innovaciones musicales en parte en las historias orales que compartían entre ellos.

La narrativa de las artes comunitarias que traza Isoardi —que también resuena con las historias de artistas visuales como Noah Purifoy, cuyo trabajo en Watts y sus alrededores y más tarde en el desierto lo llevó a ser etiquetado erróneamente como un artista “forastero”, a pesar de su educación y su historial de exposiciones— no se trata tanto de que los artistas devuelvan o intenten utilizar sus conocimientos artísticos para empoderar a las comunidades vulnerables. Se trata más bien de elegir prosperar en un tipo diferente de comunidad artística: una comunidad inclusiva y local que no esté definida por jerarquías externas y que no dedique su tiempo y recursos a buscar la atención de esas jerarquías o un lugar en ellas. El mundo del arte, abrumadoramente blanco y convencional, ha considerado repetidamente este tipo de trabajo como “ajeno” porque no se enmarca en las instituciones más familiares para los comisarios y académicos formados convencionalmente. Los artistas comunitarios que siguen centrándose en estar presentes con los demás y en hacer un trabajo que se alimenta de historias y deseos colectivos hacen el último desaire al mundo del arte elevado, ignorando por completo su protagonismo en favor de un mundo diferente.

Como ha demostrado el reciente interés por Summaeverythang y Crenshaw Dairy Mart, el mundo del arte jerárquico quiere prestar atención a los esfuerzos comunitarios impulsados por el tipo de artistas adecuados (los que han ascendido a través de sus

filas y que hasta cierto punto promueven sus proyectos dentro del mundo del arte institucional) cuyo apoyo puede hacer que las instituciones artísticas tradicionalmente elitistas y desproporcionadamente blancas parezcan más diversas, conscientes y concienciadas. Pero si el resurgimiento del interés por las artes comunitarias está impulsado por el deseo de dar una señal de virtud y aparecer en el lado correcto de las cuestiones urgentes de justicia social, es probable que no dure. Por el contrario, el resurgimiento de las artes comunitarias tendrá más posibilidades de prosperar si está motivado —volviendo a la rica descripción que hace Nketia de las artes comunitarias— por el deseo de disfrutar y satisfacer un enfoque estridente, colaborativo, local y antijerárquico de la creación artística. Tal vez, dado el nuevo deseo de las instituciones artísticas de parecer inclusivas, este enfoque pueda ir transpirando hacia arriba, pero el objetivo tiene que ser dejar de lado la mentalidad cerrada engendrada por el elitismo institucional para cambiar el enfoque hacia otra cosa.

Al final de *The New Compassionate Downtown de LAPD*, el exconcejal criminal José Huizar, interpretado por Clarence Powell, hace su aparición tras haber sido colocado como conserje de un hotel (en lugar de ser enviado a prisión) por el New Compassionate Downtown, que ha abogado por la justicia reparadora en su nombre. En sus monólogos no queda muy claro si ha aceptado los daños causados por sus tratos corruptos con los promotores, pero sus vecinos del Downtown, afectados por estos daños de primera mano, no juzgan. “Nadie es un ángel”, dice Lorraine Morland, alargando las palabras,

mientras otros intérpretes retoman este estribillo antisan-turrón y la representación llega insistentemente a su fin. El campo de juego se nivela, y la comunidad es complicada, totalmente viva y empieza a tomar forma.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Taylor Renee Aldridge

La reciente exposición curada por Taylor Renee Aldridge en el California African American Museum (CAAM), *Enunciated Life [Vida enunciada]*, era la primera muestra de museo que veía desde el encierro. Me sentía cohibida por acercarme demasiado a la gente, pero poco a poco me fui introduciendo en el espacio a medida que los temas del bautismo, la encarnación y la espiritualidad empezaban a invadirme. Los 13 artistas expuestos —que trabajan en video, audio, fotografía y escultura— se sintieron clara y deliberadamente unidos por la visión curatorial de Aldridge. En conjunto, las obras ponían de relieve la espiritualidad negra tanto dentro como fuera del entorno eclesiástico, abordando cuestiones de encarnación, comunión y exaltación, e invitando al espectador a involucrarse por completo.

Aunque la exposición se inauguró en marzo de 2021, rastrean sus antecedentes a una visita a Trinidad en 2018 con motivo del New Waves Dance & Performance Institute, donde asistió por invitación de su entonces colaboradora, Jennifer Harge, para aprender más sobre las historias de la danza y para escribir sobre el trabajo de Harge a través de los legados ancestrales y la historia

del folclore afroamericano. Durante el viaje, Aldridge visitó un santuario de orishas, y recuerda que notó que su cuerpo “se protegía inmediatamente” en el espacio cargado de espiritualidad¹. Se preguntaba por este impulso de autoprotección, sobre todo porque su infancia en Detroit estuvo impregnada de las prácticas de la iglesia baptista, donde los feligreses experimentan regularmente la posesión espiritual. Por la época en que viajó a Trinidad, Aldridge mantenía un estrecho intercambio creativo con bailarines, explorando ejercicios de sonido y movimiento guiados por los escritos de Ashon T. Crawley, en particular sus puntos de vista sobre la respiración en el contexto del pentecostalismo negro y cómo la respiración se utiliza para declarar la amplitud de la vida —una línea clara en *Enunciated Life*—. En medio de la pandemia, mientras vigilábamos el aire que nos rodeaba, adaptándonos a la vida con mascarillas, Aldridge presentó una conmovedora exposición centrada en gran medida en la respiración.

La escritora, crítica, curadora y cofundadora de ARTS.BLACK —una revista de arte online creada en 2014 que se centra en la crítica desde la perspectiva de los negros— se conectó recientemente conmigo a través de Zoom para hablar de su trabajo, de su reciente traslado a Los Angeles desde Detroit y de cómo piensa a través de los temas del placer y la encarnación.

Eva Recinos: Sé que tus interacciones con Cameron Shaw, el director ejecutivo del CAAM, te llevaron a tu puesto de curadora. ¿Qué más te impulsó a trasladarte a una nueva ciudad?

Taylor Renee Aldridge: Desde mi juventud supe que me interesaban la creación de arte, la curaduría y el trabajo en museos. Lo descubrí de forma más aguda cuando estudiaba en la Universidad de Howard y decidí cambiar la carrera de negocios por la de historia del arte. Pero nunca tuve un plan concreto, ni de cinco ni de diez años. Y, francamente, todavía no lo tengo. Me doy cuenta de que hago lo que me hace sentir bien en mi cuerpo y me guío por estos impulsos intuitivos, ya sea por los ancestros o por otros motivos.

Volví a Detroit en 2014 y trabajé allí durante cinco o seis años en un sinnúmero de funciones: escritora, crítica, curadora y galerista. Y la escena artística de Detroit es muy particular, pero también muy pequeña. Hace un par de años, empecé a intuir que o bien tenía que mudarme si quería seguir haciendo trabajo de museo y curaduría y crecer como curadora, o bien iba a tener que cambiar de profesión, y quizás inclinarme más exclusivamente por ser escritora y editora. Soy una persona que piensa de forma pragmática. Estaba cansada de los inviernos en Detroit, cansada del clima frío, y me di cuenta que esos meses fríos y oscuros en Detroit simplemente no eran constructivos para mi salud y mi productividad.

Empecé a vislumbrar una oportunidad de mudarme a un lugar más cálido hace un par de años... Me interesaron mucho esas conversaciones iniciales que tuve con Cameron sobre cuál era su visión en el CAAM en ese momento, y cuál sigue siendo actualmente —en particular, este llamado a reimaginar lo que las instituciones pueden hacer por nosotros en este momento—. No solamente las instituciones negras, sino también las instituciones de este país, ya que nos enfrentamos a un racismo



contra los negros generalizado y visible [y] a esta pandemia sin precedentes.

ER: También te has dedicado a abordar esos desequilibrios personalmente, en tu trabajo con ARTS.BLACK. ¿Crees que han cambiado muchas cosas en cuanto a la visibilidad y a hacer más accesibles la escritura y el diálogo sobre el arte?

TRA: Soy la cofundadora de ARTS.BLACK junto con la crítica y escritora Jessica Lynne. Ella y yo éramos buenas amigas, y colegas; la llamo mi esposa artística. Hemos dado a luz a este bebé juntas, y se ha sentido muy productivo y orgánico desde su inicio. Pero nunca hemos vivido en la misma ciudad mientras dirigiéramos esta empresa editorial. Por ello, nos ha interesado especialmente averiguar cómo comentar lo local a través de un lente global... seguimos insistiendo en ello. [El proyecto] es diaspórico y tiende a basarse en la experiencia local dentro de las comunidades artísticas. ARTS.BLACK anima constantemente a nuestros lectores a pensar también en la existencia

de estos lugares dentro de la diáspora más amplia de la escritura artística y la crítica de los negros. Esta misión sigue siendo muy relevante y sigue siendo muy importante y urgente para nosotros.

ER: Estaba releendo un artículo de *Vanity Fair* de Kimberly Drew de septiembre del año pasado. En él hablabas de que los trabajadores de museos que no son negros deben encontrar formas de educarse sobre la raza y el racismo contra los negros sin depender de sus colegas negros. ¿Has visto cambios en los museos desde entonces?

TRA: No puedo decirlo, porque creo que este tipo de aprendizaje lleva mucho tiempo y probablemente no veremos los efectos de ciertos cambios hasta dentro de como mínimo cinco o diez años, al menos como un esfuerzo genuino y serio. Creo que es evidente que los museos están respondiendo de forma más inmediata para demostrar que están estudiando y demostrar que están haciendo el trabajo de aprender a ser anti-racistas. Pero [lograr] eliminar

el racismo contra los negros —especialmente en los museos de arte de este país, que tienen raíces coloniales muy profundas— va a llevar tiempo.

ER: Parece que algunas respuestas fueron más reaccionarias. Hay que hacer mucho más.

TRA: Y ese trabajo también, es realmente privado y debería serlo, la mayoría de las veces. El trabajo antirracista conlleva una autoevaluación individual que se requiere antes de presentarse en estos espacios y tratar de averiguar cómo promulgar el antirracismo a través de la institución. Requiere volver a casa y hacer mucha autorreflexión, y no puedo decir si he sido testigo de eso o si es algo que cualquiera de nosotros podrá presenciar y rastrear tan rápidamente.

ER: [En una conversación de 2018 con Jessica Lynne en *Canadian Art*], hablaste del placer y de cómo priorizar el placer es, en muchos sentidos, revolucionario para ti como mujer negra queer. ¿Cómo ha evolucionado esta idea en tu práctica?

TRA: Mi práctica curatorial es única en el sentido de que me inclino por la subjetividad y la experiencia personal, en contraposición a la forma tradicional en que se realiza el trabajo curatorial, donde se nos anima a ser objetivos. Esto es importante, porque me ha llevado algún tiempo llegar hasta aquí y tener confianza en ello. Pero creo que hay un matiz en la implicación de mi persona y mi propia narrativa personal en algunas de las exposiciones que produzco.

Esa entrevista con *Canadian Art* se hizo durante

mi retorno de Saturno. Y en mi retorno de Saturno, aprendí que no sabía muy bien cómo estar en mi cuerpo y no sabía cómo recibir o atender plenamente el placer o la libertad en mi persona.

Por aquel entonces, estaba rodeada de bailarines y practicantes encarnados, como Jennifer Harge y Billy Mark (que está en *Enunciated Life*), y ellos lideraban con la personificación ante todo. Como persona supercerebral y que piensa constantemente [sobre] teoría, fue tan refrescante leer *Blackpentecostal Breath* (2016) de Ashon T. Crawley con ellos como practicantes del movimiento... [pensando] menos en la teoría —que puede ser productiva, absolutamente— sino [más] en cómo las palabras y cómo las experiencias que Crawley comentaba en su libro podrían impulsarnos a movernos y a recibir un encuentro con el placer, la libertad y la sumisión.

Me interesaba mucho averiguar cómo llevar esas experiencias a un contexto museográfico, cómo cuestionar el modo en que la gente se relaciona con las exposiciones de los museos y cómo puede recordarles su cuerpo y animarlos a estar presentes en su cuerpo. *Enunciated Life* utiliza estas religiones organizadas como punto de partida.

ER: Otro gran tema de la muestra es el aliento negro, y las formas en que ha perdurado a pesar del racismo contra los negros. La exposición coincidió con la pandemia. ¿Cómo cambió eso la visión a través de la cual se veía y se pensaba en el aliento —algo que estaba en la mente de todos?

TRA: La etimología de [la palabra] espíritu es aliento,

es respirar, es enunciar un aliento. Al principio, me molestó mucho que [la] pandemia se produjera mientras me preparaba para presentar estos espectáculos. Al principio iba a tener una presentación más pequeña en el Red Bull [Arts] de Detroit el verano pasado. Y luego se suponía que se iba a inaugurar en septiembre en el CAAM. Estaba molesta porque esta exposición ha sido la primera en la que he tenido plena autonomía creativa y el espacio en la sala para pensar con amplitud en ciertos temas en un contexto expositivo y que realmente se materialicen.

Pero entonces, hacia finales del verano, me di cuenta [de que el momento del espectáculo] era una bendición. Se estaba produciendo una confluencia muy interesante en la que teníamos que vigilar constantemente nuestros cuerpos y restringirlos del tacto. Nuestra respiración estaba bloqueada por esta máscara y pensé: “Oh, este espectáculo podría funcionar de una manera realmente productiva y creativa, porque nos están cortando estas sensaciones, y estas habilidades para el tacto. Específicamente, [es una oportunidad para] pensar en el virus y en cómo socava la respiración”. Sistemáticamente, cuando hay una crisis en este país, las personas negras y morenas son las más comprometidas, y también las que están llamadas a trabajar más para cuidar de [los demás] y hacernos pasar por esos momentos. ¿Qué significa el aliento en este contexto? ¿Qué significa el espíritu, concretamente, en ese contexto? La exposición se hizo aún más urgente.

ER: De cara al futuro, ¿hacia dónde crees que se dirige la programación de exposi-

ciones del CAAM? ¿Crees que esta idea de encarnación y espiritualidad es algo que te gustaría continuar?

TRA: El CAAM ha sido una institución que obviamente he observado desde lejos, y especialmente después de que Naima Keith se incorporara a la dirección. Aprecio cómo la institución ha sido capaz de mantener un matiz al hablar de la negritud y permitir que no se defina como algo estático o como un monolito. Realmente lo admiro porque creo que, en las instituciones negras, la gente puede pensar que es limitante solo porque se centra en lo étnico. El CAAM ha expuesto las formas en que podemos ser muy particulares, y muy expansivos y elásticos en el modo en que pensamos la negritud y sus múltiples formas —porque es algo que es elusivo y probablemente siempre lo será—. Estoy deseando ampliar ese legado.

Consulte la página 84 para ver la nota a pie de página.

Exquisite L.A. Volumen 3

Inspirándose en la historia del juego de salón surrealista cadáver exquisito, “Exquisite L.A.” comenzó con un deseo de conexión —un deseo de un modelo de un cuerpo colectivo, un retrato comunitario del mundo del arte actual de Los Angeles—. Comenzamos a fotografiar el tercer volumen del proyecto a finales de 2019, y desde entonces hemos tenido que doblarnos hacia adentro, retrayéndonos físicamente unos de otros. Mientras acogemos lentamente el regreso a la conexión física, es imposible no pensar en este proyecto de forma más vital —en las

Claressinka Anderson
Fotos de Joe Pugliese

formas en que nuestros cuerpos se necesitan y se relacionan unos con otros, reconociendo que el arte nunca se crea en el vacío—. Dentro de la experiencia de una pandemia global, debemos articular nuevas formas —o dibujar y rediseñar.

Compuesto de retratos fotográficos, y abarcando un año de números consecutivos de *Carla*, cada artista reseñado presenta al siguiente, destacando su conexión o interés en el artista que le seguirá en la serie. Enraizadas en el retrato clásico, las fotografías capturan a los artistas en un espacio neutro, aislados de su trabajo o estudio. Su mirada individual, su pose o su gesto se convierten en un marcador visual continuo del exquisito cadáver que es Los Angeles. En estos retratos hay un dominante tejido conector de palabras, que flotan sobre los cuerpos de los artistas y están unidos por un hilo de inspiración. En este número retomamos el hilo con Kang Seung Lee, que fue seleccionado por Beatriz Cortez en nuestro número anterior.

Número 19

Friedrich Kunath→Tristan Unrau→Nevine Mahmoud→

Número 24

Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Número 25

Kang Seung Lee→Leslie Dick→Amia Yokoyama→

Beatriz Cortez sobre Kang Seung Lee



La obra de Kang Seung Lee recoge voces colectivas de diferentes orígenes y temporalidades. Señala vidas desplazadas y vacíos —ausencias en la historia del arte, en la historia de la ciudad, en las instituciones que forman a los futuros artistas y en el discurso que informa a los futuros pensadores—. Su obra está llena de diferentes lenguajes, perspectivas culturales y puntos de vista globales. Ilumina los espacios multiculturales de la ciudad de Los Angeles, la violencia discursiva y académica en las instituciones educativas de la ciudad y de fuera de ella, y una historia de supresión de las vidas queer, de los inmigrantes y de las personas que a menudo son excluidas e invisibilizadas. Una de las cosas que me gusta de su obra es la visibilidad que da a estos espacios; son los espacios que habitamos, y estos vacíos no son invisibles en su obra.

Kang Seung Lee sobre Leslie Dick



Leslie Dick desempeña múltiples roles. Es una artista increíble, escritora, crítica y una fantástica profesora. Sus clases en CalArts —primer año del Critique MFA y Freud y Lacan— son alucinantes y han cambiado la vida de muchos artistas. Ciertamente, la mía. En sus clases y reuniones dice que está bien compartir nuestros sentimientos y hablar de ellos en nuestro trabajo, y ella comparte los suyos con nosotros. Sus convincentes y elocuentes conversaciones sobre el amor, la pérdida, el miedo, los celos y la inseguridad se entretajan con la teoría y la historia feminista y queer, y dan un nuevo significado a lo que hacemos, cambiando la forma de ver el arte. Ya sea una reunión, un escrito o una conversación con un café, Leslie lo da todo. Porque a ella le importa. Estoy muy agradecida por tenerla en mi vida.

Leslie Dick sobre Amia Yokoyama



Amia Yokoyama es una artista que trabaja en un espacio de paradoja y contradicción. Sus animaciones digitales nos ofrecen un mundo de cuerpos utópicos, tenuemente unidos con el magnetismo dinámico de las marionetas: caen, vuelan y caminan por vastos espacios, flotando y rebotando, las partes del cuerpo se separan y vuelven a juntarse. Un cuerpo en pedazos, sí, pero también un cuerpo que mantiene esos pedazos juntos, moviéndose a través del tiempo y el espacio. Sus obras escultóricas —hechas de porcelana y esmaltes complejos— proponen otro tipo de cuerpo imaginario: estas chicas derretidas y pegajosas están materialmente presentes en un registro completamente diferente. Protuberantes y abultadas, son brillantes personificaciones de una fuerza vital. Sus sólidas curvas contrastan a las evanescentes y múltiples chicas del video, equilibrando sus ligeras formas. Ahora mismo, la obra que más

me interesa propone una tensión dinámica entre nuestros cuerpos tridimensionales (pesados, esculturales) y la imagen virtual bidimensional (desmaterializada). Amia es una luz en cada habitación en la que entra. Su obra hace que esa luz tome forma de objetos, de obras de arte.

Sessa Englund en Hunter Shaw Fine Art

16 de mayo—
4 de julio de 2021

Aunque sutil y de muchas formas refinada, la exposición individual *Fool's Errand* [Tarea de tontos] de Sessa Englund en el Hunter Shaw Fine Art evocó un cierto tipo de nostalgia juvenil. Dentro de una estética controlada, se perciben matices chic de centro comercial y un estilo de bricolaje de adolescente. Sin embargo, la obra no era extravagante ni de baja calidad: la exposición era simple, con emblemas juveniles y con alusiones de misticismo dentro del lenguaje visual de un minimalismo centrado en lo material. Láminas de látex ámbar colgaban libremente de los soportes rígidos de madera, mientras unas cadenas de cuentas colgaban de unas barras color cobre de la pared. Englund combinó gran variedad de referencias, desde el folclore del norte de Europa hasta *piercings* y muñecos troll, para crear una instalación de ensueño que susurraba en vez de gritar sus ideas. Fue precisamente esta moderación lo que hizo *Fool's Errand* tan cautivadora.

En la exposición, Englund jugó con símbolos particulares de la adolescencia relacionados con el género, desde corazones y

mariposas hasta *piercings* y tatuajes caseros. Estos símbolos van adquiriendo peso al convertirse en nuevos materiales —vidrio o metal— o al ser agrandados en proporciones exageradas. Unas crestas que parecían venas o raíces de árbol entrecruzaban dos cuadrados de látex marrón en el suelo. En el látex ámbar fueron burdamente tatuadas pequeñas palabras, resaltando la extraña conexión con la piel. En *Twin piercings with chain and butterflies* (piercing series) [Piercings dobles con cadena y mariposas (serie de piercing)] (todas las obras de 2021), se encuentran dos mariposas elegantemente talladas en caoba que ennoblecen el tatuaje usualmente desprestigiado conocido como *tramp stamp*. Las mariposas estaban sujetas a largos collares de cadenas de cuentas que colgaban de unos ganchos montados en la pared, similares a las barras de *piercings*. Englund creó esculturas cromáticamente reservadas y que fluyen con elegancia, a partir de imágenes llamativas y ordinarias, creando obras que parecen objetos de veneración —más bien como cuentas de rosario que como chucherías de centro comercial.

Las evidentes referencias al cuerpo, siempre implícitas, estaban notablemente ausentes en las construcciones de Englund. Además del látex con apariencia de piel y los collares, había estructuras de madera —el artista las llama “esqueletos”— que parecían suplentes de figuras. La obra *Skeleton structure with pierced skin and hanger* (structure series) [Estructuras de esqueletos con piel perforada y gancho (serie de estructuras)] es una construcción vertical, parecida a un armario que contiene un



colgador de chaquetas de la que cuelga flojamente una forma de látex de color bronceado, semejante a una piel desollada o quizás a una prenda de vestir del pasado. En *Upholstered skeleton structure with skin, heart and snakeskin (structure series)* [Estructura esquelética tapizada con piel, corazón y piel de serpiente (serie de estructuras)], un marco de madera parecido a un banco sostiene un cojín tapizado con piel sintética de serpiente drapeado con un pedazo largo de látex, como si el supuesto cuerpo estuviese mudando la piel —mudando un trozo de piel por otro, como un joven probando diferentes identidades, explorando alternativas.

Junto con estas referencias de una juventud fugaz, Englund incorporó elementos de tradiciones populares del norte de Europa, como un

“Hot Topic” dentro del Bosque de Bavaria. En *Three burnt skeleton structure with hearts, marzipan, necklace and trolls (structure series)* [Estructura de tres esqueletos quemados con corazones, mazapán, collar y trolls (serie de estructuras)], los corazones están fundidos en vidrio coloreado, dándole un sentido de perdurabilidad. Alrededor de cada corazón fundido hay zarcillos biomórficos hechos de mazapán carbonizado, un dulce pegajoso que cuando se endurece se utiliza como material para esculpir en el arte popular europeo. La obra se compone de tres estructuras de madera en forma de estantería, una de las cuales descansan en cuatro pequeñas figuras de trolls de hojalata que fácilmente podrían pasar desapercibidas; ocultas debajo de la construcción, sirviendo para una función práctica de diseño. Fundidos

en estaño, los trolls hacen recordar otro ritual popular europeo, la molibdomancia, una forma de adivinación en la cual se vierte el plomo o estaño fundido en el agua, produciendo formas abstractas que luego van a ser interpretadas. Aquí la chuchería infantil se vuelve un fetiche profetizado.

Con *Fool's Errand*, Englund extrajo la estética juvenil para crear una meditación en capas sobre lo efímero y la identidad. El uso transformativo de los materiales le brinda sustancia a cada obra, presentando los símbolos incorporados como algo elemental —como pedazos de cuerpos siendo aún formados—. Dentro de una arquitectura rectilínea de formas de madera tallada a mano, Englund introdujo más componentes orgánicos y nostálgicos como intervenciones simbióticas. Estas estructuras —“esqueletos”— son rígidas pero flexibles, ofreciendo un soporte y contraste para los materiales fluidos y transitorios que encarnan lo efímero de la juventud.

Em Kettner en François Ghebaly

26 de junio–
24 de julio de 2021

Muchas de las pequeñas esculturas de *Slow Poke [Golpeo lento]* de Em Kettner (la mayoría instaladas sobre un pedestal a la altura de los muslos) adoptan la forma de una cama. En varias de ellas, un marco de cama de porcelana se convirtió en un telar ad-hoc en el que se tejió un pequeño tapiz —una manta que conecta cabezas, miembros y penes

Sessa Englund, *Skeleton structure with pierced skin and hanger (structure series)* [Estructura de esqueletos con piel perforada y gancho (serie de estructuras)] (detalle) (2021). Madera de álamo, cuero, hollín, látex fundido, estaño fundido y varilla de hierro, 60,5 × 16 × 25 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Hunter Shaw Fine Art. Foto: Rubén Díaz.

Lindsay Preston Zappas

errantes que brotan de sus fibras estampadas—. Algunos de los postes de la cama se transforman en pies o manos, fusionándose con las pequeñas cabezas que yacen en su interior para convertirse en uniones esqueléticas. Acostados solos en sus camas, algunos miran en silencio hacia arriba, mientras que otros se acoplan en vaporosos encuentros —manos tanteando, bocas entrelazadas—. La obra de Kettner lleva el lugar privado de la cama (y los temas de intimidad, cuidado y enfermedad que lo acompañan) a la esfera pública —las banalidades, los éxtasis y los sufrimientos de la vida se ventilan para ser vistos.

El pedestal, sobre el que los personajes de Kettner giran y se tumban, también evoca una cama. El pedestal, del tamaño de un colchón de matrimonio y recubierto de fresno blanco, se lijó con delicadeza para crear hendiduras bajo los pies de cada escultura, dándole casi la apariencia de una superficie de felpa maleable. Pasamos al menos un tercio de nuestras vidas en la cama; es el lugar al que nos retiramos para obtener la máxima intimidad y comodidad, ya sea en el calor de la pasión o en la agonía del dolor o la enfermedad, y Kettner extrae estas experiencias extremas. Algunos de los actores de sus escenas de cama aparecen inmersos en una pasión desenfrenada, mientras que otros están contraídos, como las dos cabezas blancas con labios rosados y fruncidos que se miran de reojo en *The Lovers' Quarrel* [La pelea de los amantes] (2020). Sin embargo, los alegres y acogedores triángulos rosados tejidos en la colcha que cubre a estos amantes parecen insinuar que esta riña también pasará, y que la escena de la cama de

mañana podría parecerse más a *The Long Night* [La larga noche] (2021), en la que los rostros de una pareja se entrelazan en un profundo beso.

Otros de los retablos de figuras de cama parecen más clínicos, con una figura solitaria aislada y sola, como *The Invalid* [El inválido] (2020), que yace envuelto en patrones amarillos y anaranjados, mirando al techo, como si esperara que los huesos se curen. El espacio colapsado entre la intimidad y la enfermedad, así como las representaciones de una fisicalidad tanto estridente como limitada amplían de forma refrescante las nociones en torno a la discapacidad y la movilidad, sacando las nociones de cuerpos aptos y discapacitados de los polos rígidamente opuestos y situándolos en un continuo más maleable y flexible. Vestir y confeccionar a sus pequeños personajes se convierte en un ouroboros que sostiene, apoya y acuna —Kettner sujetando las camas que sostienen sus figuras postradas—. Al igual que los telares de cintura de América Central y del Sur, en los que la espalda del tejedor se convierte en un componente estructural del

telar, el entrelazamiento de cuerpo y fibra de Kettner habla tanto de una rica tradición del tejido como de las estructuras de soporte —bastones, prótesis y sillas de ruedas— que se convierten en extensiones del cuerpo para facilitar la movilidad.

El método de exhibición, bajo y de tamaño queen, también puede obligar a un espectador de pie a contorsionar su cuerpo, requiriendo que se ponga en cuclillas o se incline en ángulos extraños de 90 grados para satisfacer la demanda de las obras de un ojo cercano e inquisitivo. Mientras daba vueltas al pedestal bajo y oscilaba entre agacharse y ponerse en cuclillas, mi espalda empezó a agarrotarse. El hecho de que el cuerpo del espectador se contraiga al ver las pequeñas esculturas de Kettner, que también tratan de las limitaciones y la movilidad del cuerpo, crea una tensión productiva.

Junto a las figuras de la cama, varios cuerpos serpenteantes de porcelana, algunos con múltiples extremidades, se retorcián y arrastraban por el bajo pedestal. Mientras que las personas que estaban en la cama



Em Kettner, *The Mending Bed* [El lecho reparador] (2020). Algodón y seda tejidos sobre porcelana vidriada, 4 × 6 × 6 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y François Ghebaly, Los Angeles. Foto: Paul Salvesson.

estaban cubiertas con tejidos de colores, las figuras que no estaban en la cama estaban engalanadas con trajes tejidos que envolvían sus cuerpos flexibles como pantalones y suéteres. El apoyo —ya sea sexual, práctico o familiar— vuelve a estar en primer plano. Las dos figuras que se reflejan en *The Cross* [*La cruz*] (2021) posan en medio del coito como un diagrama del *Kama Sutra*. Ambos se colocan boca arriba y uno se equilibra sobre el otro, con los brazos extendidos formando una T, y el varón abajo sosteniendo los brazos de su pareja. La obra presenta la intimidad como un acto de apoyo y un esfuerzo olímpico, que puede requerir posiciones practicadas en las que un integrante de la pareja apoya físicamente al otro para alcanzar el éxtasis. La inclinación de Kettner por la figuración y el atuendo folclóricos se convierte en una vía para transmitir la exuberancia general con la que sus personajes se apoyan mutuamente en el sexo y en la vida. En *The Piggyback* (*Self-Portrait with Adam*) [*La silla de ruedas (Autorretrato con Adam)*] (2021), la artista aparece colgada a la espalda de su compañero, las dos figuras de porcelana se sonríen alegremente. Una mujer (presumiblemente Kettner) se sujeta a los hombros de su compañero, pero, aparte de los brazos y la cabeza, su cuerpo está ausente, y las dos figuras juntas crean un cuerpo híbrido de múltiples extremidades. Tanto en *The Cross* como en *The Piggyback*, el apoyo físico y práctico de un ser querido se convierte en una ayuda vital para la movilidad.

Las ayudas a la movilidad (o la falta de ellas) también se evocan en *The Pilgrim* [*El peregrino*] (2020), una figura

que se tumba boca abajo sobre la mesa, con los brazos a los lados, y cuyo pene y lengua sobresalen para hacer contacto con la madera. La pose, aunque reclinada, sugiere un movimiento motivado, y hace un guiño en parte al *Capitol Crawl*, una manifestación en 1990 en la que docenas de personas discapacitadas abandonaron sus sillas de ruedas y andadores para subir las escaleras del Capitolio arrastrándose, tirando de ellas, una acción valiente que llevó al Congreso a firmar la Ley de Estadounidenses con Discapacidades en julio de ese año. Ser discapacitado y protestar es un acto especialmente subversivo, que se opone a las normas hegemónicas y discriminatorias que rigen nuestra cultura. En el ensayo “Sick Woman Theory”, de la artista y música Johanna Hedva, se recuerda la principal definición de Hannah Arendt de lo político —“cualquier acción que se realice en público”— como algo que excluye a quienes no tienen la movilidad necesaria para salir a la calle¹.

Kettner pone en entredicho este tipo de nociones estáticas y ajenas de la discapacidad, presentando en cambio un espectro de experiencias y elevando la intimidad emocional de la dependencia y el apoyo. *Slow Poke* expone pequeños momentos de cuidado y placer que a menudo se mantienen en privado. Cuando Hedva se vio confinada a su cama durante las protestas de Black Lives Matter de 2014, a unas cuerdas de la actividad en MacArthur Park pero sin poder marchar, “pensaron en todos los demás cuerpos invisibles, con los puños en alto, escondidos y fuera de la vista... Porque, por supuesto, todo lo que haces en privado es político”². Kettner

entrelaza a la perfección (y literalmente) lo personal y lo político con una alegría extática, exponiendo los actos privados como una resistencia lúdica. *Slow Poke* se percibe también como una oda a los seres queridos: las parejas, los cuidadores y los amantes con los que nos entrelazamos física y emocionalmente, como dos conjuntos de extremidades que se unen para convertirse en una unidad singular, apoyándose mutuamente en las divagaciones de la vida.

Consulte la página 84 para ver la nota a pie de página.

Beverly Fishman en GAVLAK

1 de mayo–
5 de junio de 2021

En 1914, un cirujano estadounidense llamado Harry Sherman utilizó la teoría del color para determinar que el “verde espinaca” debía ser el nuevo color de los hospitales, ya que creía que este color complementaba mejor al rojo sangre de las sábanas y las paredes blancas que eran habituales en aquella época¹. Sherman pasó a crear un entorno totalmente verde —incluyendo la iluminación, las paredes, los suelos, las sábanas y los aparatos médicos— y el color se extendió rápidamente a otros hospitales. El verde se sigue utilizando hoy en día en los entornos médicos, tal vez porque la idea inicial de que promueve una sensación de calma se ha mantenido firme². El Big Pharma ha ido más allá, reconociendo el efecto del color en la psique y manipulando el espectro cromático para aumentar las conexiones mentales entre el consumidor y el medicamento. En su última exposición, *Love*

Letter to L.A. [Carta de amor a L. A.], la artista Beverly Fishman utilizó el verde (entre otras tonalidades cuidadosamente seleccionadas) con un propósito similar, continuando con su permanente exploración de la naturaleza abstracta del dolor y el bienestar. La exposición analizaba y se reapropiaba de la reivindicación de las grandes farmacéuticas de nuestras experiencias individuales y matizadas, utilizándolas para comercializar sus productos entre nosotros, un público consumidor cada vez más medicado. Las nuevas pinturas de Fishman sobre paneles moldeados mantienen una provocadora línea de investigación sobre el seductor, pero en última instancia destructivo, control que los conglomerados farmacéuticos ejercen sobre el público.

Con títulos como *Untitled (Epilepsy, Pain, Chronic Pain, Opiate Dependence)* [Sin título (*Epilepsia, dolor, dolor crónico, dependencia de opiáceos*)] y *Untitled (Pain, Asthma, Anxiety)* [Sin título (*Dolor, asma, ansiedad*)] (ambas obras de 2021), los cuadros de Fishman parecen disposiciones geométricas de pastillas, cápsulas y píldoras, como cócteles recetados para las dolencias indicadas entre paréntesis en el título de cada obra. La mayoría de nosotros tenemos respuestas sinestésicas al color —emociones que surgen cuando vemos ciertos tonos— y las empresas farmacéuticas tienen en cuenta estas asociaciones cuando desarrollan sus productos. Los medicamentos para niños suelen ser de color rosa porque este color sugiere algo dulce³. El amarillo connota alegría o el sabor brillante de un limón. El azul es calmante, el verde reduce la

ansiedad y el naranja inspira un espíritu de optimismo. Partiendo de estos conocimientos, Fishman utiliza una paleta general de rosas polvorientos, lilas suaves, azules fríos y arenas pálidos, mezclada con algún que otro choque de verde lima, amarillo nuclear y naranja cono de tráfico. En *Untitled (Insomnia, Pain, ADHD, Pain)* [Sin título (*insomnio, dolor, TDAH, dolor*)] (2020), los centros de las distintas formas —un rectángulo con dos esquinas redondeadas, dos óvalos y un semicírculo— están huecos, dejando ver la pared blanca de la galería que hay detrás. Sus contornos, con un efecto de brillo, se perfilan con tonos llamativos que realzan la luminosidad. Las tonalidades más enérgicas parecen representar

el ímpetu y el vigor del efecto inicial y aliviador de una píldora que consigue su pretendido alivio físico o mental. Los tonos masilla y malva evocan la inevitable abstinencia y los efectos secundarios más siniestros de los medicamentos.

Fishman juega con las estrategias históricas del arte, reimaginando la seducción y el control de los movimientos Finish Fetish y Light and Space para aproximarse a la forma en que la industria farmacéutica atrae primero y luego traiciona a quienes están en la agonía de la dependencia a sus drogas. Las formas sencillas y brillantes se inspiran en artistas minimalistas californianos como Craig Kauffman, con sus plásticos en forma de píldora y sus



abstracciones de borde duro. La mezcla de acabados satinados y mates en las obras da como resultado una dimensionalidad engañosa, que difumina la concavidad de cada cuadro. Cada píldora es una nueva ilusión óptica, otro guiño a las falsas promesas y a los engaños del Big Pharma. Fishman impregna sus lustrosas y exuberantes obras con la implicación oculta de un sórdido fondo que se esconde bajo la llamativa fachada de la cultura farmacéutica. La naturaleza resplandeciente, pero mínima, de la exposición refleja la promesa de la medicina occidental. Ambas emanan una prístina esperanza, pero cuando se lee la letra pequeña —o, en este caso, el comunicado de prensa— ninguna inspira optimismo.

Por cada dólar que las empresas farmacéuticas gastan en la investigación y el desarrollo de un nuevo medicamento, gastan 19 dólares en su publicidad⁴. A escala, la mediana estimada del coste de investigación y desarrollo capitalizado por producto fue de 985 millones de dólares entre 2009 y 2018⁵. Con entre 40 y 50 nuevos medicamentos aprobados cada año, eso supone más de 6000 millones de dólares anuales solo en publicidad. Según la nota de prensa, los rosas de obras como *Untitled (Pain, Anxiety, Anxiety)* [Sin título (Dolor, ansiedad, ansiedad)] (2020) se refieren a la desafortunada realidad de que las mujeres son “particularmente vulnerables a las campañas farmacéuticas que clasifican por género a sus objetivos, incluso cuando los médicos los diagnostican erróneamente”⁶ —la elección del color cliché apunta al sexismo rampante que sucede en la medicina occidental, que a menudo conduce a que el dolor

de las mujeres sea mal diagnosticado, o no sea diagnosticado en absoluto—. Muchas de las obras de la exposición incluyen la palabra “ansiedad” en el título, un diagnóstico para el que los médicos suelen recetar fármacos en exceso (dados los innumerables ansiolíticos que hay en el mercado) mientras que no se adentran en las aguas más tumultuosas de abordar cualquier condición subyacente. Si la ansiedad es el recurso constante de los médicos para prescribir las píldoras de su arsenal, el color es el equivalente fiable que el Big Pharma utiliza para reponer ese manantial. La codificación por colores simplifica el marketing de las marcas (la “pastillita azul” es un eufemismo familiar), ayuda a los pacientes de edad avanzada a evitar una sobredosis accidental y vende estéticamente un estado de ánimo, pero la asignación precipitada de un color a un consumidor sin pretensiones podría tener efectos adversos. Con más de 80 000 combinaciones de colores disponibles hoy en día en el mercado⁷, hay mucho espacio para la diseminación descuidada de envases seductores y decorativos —como el aura brillante rosa al estilo de Lite Brite que resplandece alrededor del perímetro de las “píldoras”, por lo demás anodinas, de *Untitled (Anxiety, Three Missing Doses)* [Sin título (ansiedad, tres dosis olvidadas)] (2020)— que no dedican mucho tiempo a explicar lo que estas vibrantes cápsulas hacen realmente una vez que bajan por el gástrico.

La perniciosidad de la industria farmacéutica a la que se refiere la exposición contrasta con la sensación general de ligereza y minimalismo de las construcciones recubiertas de caramelo de Fishman. La

sorpresa llega cuando la niebla azucarada se desvanece de forma drástica, como si se tratara de la bajada de un subidón. Fishman manipula intencionadamente nuestros sentidos, revelando el luminoso canto de sirena del Big Pharma, y luego juega con el final de nuestros nervios. *Love Letter to L.A.* desenterró el latigazo cervical físico y mental que los medicamentos recetados infligen a una creciente población de usuarios dependientes y a un extenso reguero de mujeres mal diagnosticadas que pagan demasiado dinero para reponer recetas equivocadas.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Marisa Takal en Night Gallery

20 de marzo–
1 de mayo de 2021

Los visitantes de *Euphoric Recall* [Recuerdo eufórico], la exposición de Marisa Takal en Night Gallery, se encontraron con un lienzo a gran escala titulado *Pro-Holy, I'm Heavy* [Pro-santo, estoy pesado] (todas las obras de 2021), una obertura de elementos de colores brillantes —un grupo de árboles estériles, lavados de pigmento, formas geométricas que parecen burbujas de pensamiento—. Hacia la parte inferior del lienzo, un círculo saturado de rosado y delineado en verde contiene solo la parte superior, en forma de gancho, de un signo de interrogación. Es una floritura deliciosamente literal que corta el aire de misterio de la exposición, invitando al espectador a entrar en el lenguaje visual asociativo de Takal.

Cada uno de los cuadros expuestos tenía una cualidad

interior, como si ilustrara un espacio invisible y onírico. Pero el tono general optimista —los colores brillantes y los gestos juguetones— atenuaba cualquier sensación de hermetismo. A diferencia de muchas tendencias pictóricas de los últimos años —desde el denostado procedimentalismo de la “abstracción basada en el proceso” hasta las estoicas interrupciones de la pintura provisional—, a Takal parecen no importarle las presiones de cómo debe ser el arte, sino que persigue su propio punto de vista expresivo e idiosincrásico. El resultado es una sensación genuina de que estas obras hacen algo, plantean preguntas y plantean posibles respuestas. Evocan tanto un refrescante y sutil proceso material de creación como un proceso intuitivo de comprensión de las cosas. Títulos de influencia espiritual, como *Pro-Holy, Faith! or Higher, Power* [*Pro-Santo, fe! o Elevado, poder*], refuerzan la sensación de que para Takal la pintura es una práctica impulsada por la percepción. Este registro elevado parece preguntar seriamente cómo el arte puede proporcionar un espacio de conexión, comunicación y autoexploración a pesar de sus contradicciones. En *Time and Love* [*Tiempo y amor*], la pregunta —o al menos el signo de interrogación— regresa. La obra también presenta unos encantadores árboles abultados sobre un suave campo de color verde. La palabra “hoy” se repite a lo largo del lienzo como un mantra del New Age, pero se compensa con la frase “tareas-pendientes” en letra más pequeña. El cuadro sugiere que las obligaciones cotidianas complementan y contrarrestan las preocupaciones más exaltadas, un binomio de optimismo

romántico y humildad consciente de sí mismo que recorre toda la exposición.

La yuxtaposición entre lo práctico y lo abstracto se acentúa en *Understanding* [*Comprendiendo*]: una rama azul y vertical, al estilo de Barnett Newman, divide el lienzo; un pájaro gestual sobresale de un paisaje arbóreo; y tres círculos actúan como ojos de buey en diferentes escenas de dormitorio —espacios ordenados y familiares que también evocan sueños—. Cerca de allí, *Opportunity Crisis* [*Crisis de oportunidad*] combina patrones de colores suaves y formas sueltas, con un humilde perchero como elemento central. Aunque chocan, los elementos mundanos (representativos) y la composición imaginativa de Takal no están en conflicto. Por el contrario, los elementos dispares se combinan cómodamente en la obra de Takal, con una ejecución suave y aparentemente fácil. Su enfoque

hábilmente desenfadado te obliga a seguir mirando, pero no para dar un sentido lógico a la obra, sino para disfrutar de la improbable sensación de resolución.

Si bien la exposición era una muestra de pintura, un par de esculturas ofrecían el contexto, así como una nota de humor tranquilo. La primera, *Psychological Rolodex* [*Rolodex psicológico*], es precisamente eso: una vieja Rolodex sobre un zócalo que pasa mecánicamente por tarjetas etiquetadas con estados emocionales, como “turbulento” y “tranquilo”. Aquí, la interioridad volvió a enfrentarse a lo ordinario —incluso a lo banal— mientras una herramienta de oficina obsoleta catalogaba los sutiles cambios de la psique. Aunque la obra podría leerse en un primer momento como una broma visual, una broma sobre una pieza retro de tecnología de oficina, subraya la sensación de juego libre, así como la



Marisa Takal, *Psychological Rolodex* [*Rolodex psicológico*] (2021). Etiquetas adhesivas, guache, pluma y lápiz sobre un Rolodex, 57,5 × 15 × 15 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y de Night Gallery. Foto: Marten Elder.

sintonía emocional, que tanto definió la exposición. Este despliegue cíclico de sentimientos también habla del tumulto del año pasado: las palabras proceden de un cuestionario en línea que Takal hizo circular al comienzo de la pandemia, en el que se pedía a los encuestados que ofrecieran “tres palabras para cada letra del alfabeto que describieran su estado emocional”, con lo que esta colección, libre y asociativa pero bien organizada, se basa en un momento específico y caótico.

La otra escultura expuesta, titulada *Retrospective [Retrospectiva]*, era una vitrina de cristal que albergaba unas cuantas camisetas y sudaderas manchadas de pintura. Es otro gesto literal: se puede suponer que los artículos son artefactos de la realización de las pinturas expuestas, aunque las prendas son también las huellas materiales de un año vivido en el interior, elevadas aquí con cierto descaro a la categoría de arte. Las prendas manchadas de pintura también retoman la idea de la pintura como proceso —de fabricación, de descubrimiento— que impregnó la muestra. A lo largo de *Euphoric Recall*, se percibe un sentimiento de discreta reverencia por la pintura como un tipo de investigación formal y emocional, el lienzo como un espacio para que el artista considere tanto las preocupaciones prácticas como las etéreas. Takal combinó este optimismo estético con una aguda conciencia de que el arte forma parte de la vida cotidiana, y no la supera.

Intergalactix: against isolation/ contra el aislamiento en LACE

**15 de mayo–
14 de agosto de 2021**

En 1996, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) hizo una invitación abierta a un encuentro intergaláctico en Chiapas, México, convocando a los seres vivos y aliados existentes dentro y fuera de la galaxia en demanda de democracia, educación y justicia. El grupo militante indígena no violento se había formado oficialmente dos años antes, cuando México se unió a Estados Unidos y Canadá en la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) de 1994, manteniéndose firme contra las reformas neoliberales, imaginando un mundo que no perteneciera a nadie y, por tanto, a todos. Aunque no asistieron formas de vida extraterrestre —al menos no revelaron su presencia a los zapatistas—, los lazos de solidaridad forjados entre los aproximadamente tres mil asistentes tuvieron un impacto duradero que aún resuena 25 años después.

La exposición *Intergalactix: against isolation/ contra el aislamiento* en Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) sacó a relucir el legado del EZLN rastreando instancias de resistencia colaborativa entre artistas y colectivos artísticos de Estados Unidos, México y Centroamérica. La exposición se dividió en cuatro “fases experimentales” establecidas por la comisaría Daniela

Lieja Quintanar; cada una de ellas tejía las etapas de comunión, cruce, acción colectiva y mirada hacia atrás a través de las prácticas de los artistas. Al organizar la exposición de este modo, Intergalactix afirmó que la historia existe en un continuo en el que el presente —escrito hoy— se convertirá en el pasado, aprendido mañana.

En la primera fase, descrita en el mapa de la exposición como una “máquina del tiempo”, Beatriz Cortez, FIEBRE Ediciones y Kaqjay Moloj honraron a la comunidad maya kaqchikel de Guatemala. En la primera sala de la galería, piedras antropomórficas con rostros rudimentarios flanqueaban las paredes, frente a un retablo central de metal tallado con serpientes, caimanes y otros animales acuáticos conocidos por los kaqchikel como protectores del universo. Rodeada de agujas de pino en el suelo que crujían y se deslizaban con cada pisada, una estantería cercana contenía varios títulos, entre ellos del escritor de ficción Luis de León. Las obras de De León, uno de los autores maya kaqchikeles más importantes de la historia de Guatemala, transportan a los lectores al futuro y se oponen a los imaginarios coloniales y hegemónicos.

En la galería del fondo, una fase separada de la exposición contrastaba este espíritu de generosidad, centrándose en lo que ocurre cuando los inmigrantes abandonan sus credenciales, propiedades y familia a cambio de refugio. Aquí, el colectivo salvadoreño conocido como The Fire Theory presentó tres películas; en cada una de ellas, las voces de inmigrantes centro y sudamericanos suenan sobre escenas de paisajes urbanos y desérticos. En una de ellas, un hombre

recuerda cómo, tras vivir un año en Arizona y ver cómo su familia enfermaba, regresaron a El Salvador, donde su padre tenía una casa y sus abuelos una granja. Otro hombre de Venezuela explica que los empleadores estadounidenses parecían infravalorar su título de licenciado venezolano y, en busca de empleo, aceptó trabajos extenuantes —a menudo, solo los trabajos físicamente exigentes son accesibles para los indocumentados.

Estos hombres describen un mundo que es más seguro y a la vez menos acogedor que su lugar de nacimiento —especialmente para los inmigrantes centroamericanos que se enfrentan a la extorsión de la patrulla fronteriza de México—. Estas luchas se exploran más a fondo en la contribución de Tanya Aguiñiga, que se centró en las fronteras como lugar de experimentación y porosidad. Presentada como documentación fotográfica, *Metabolizing the Border* [Metabolizando la frontera] (2020) narra el viaje de Aguiñiga a través de la frontera entre Estados Unidos y México, durante el cual llevó un traje inspirado en la imaginaria mesoamericana. Fabricado con vidrio soplado para llevar puesto e incrustado con restos de la valla fronteriza, también era funcional, ya que contenía agua para su viaje. El énfasis de Aguiñiga en las experiencias corporales capta la resistencia física que la frontera sur exige al cuerpo. En el LACE, el traje se expuso de forma museográfica junto con *Memoria* (2020–21), una serie de quemadores de incienso realizados en colaboración con estudiantes refugiados en el refugio LGBTQ+ Jardín de las Mariposas de Tijuana.



Cerca de allí, la obra *And it will be again... [Y será otra vez...]* (2020–21) del Colectivo Cognate incluía cinco carteles LED con la frase “Esta tierra fue mexicana una vez. Siempre fue india. Y lo es. Y volverá a serlo”¹ en español, kaqchikel, kumeyaay, mixteco, tongva y zapoteco. Con este guiño al pasado, la exposición concluye con “The Intergalactix Station [La estación Intergalactix]”, una sala al final de la galería repleta de efemérides de exposiciones y comunicados de prensa del archivo de LACE. Materiales de exposiciones como *El Salvador* (1981) y *Art Against Empire: Graphic Responses to U.S. Interventions Since World War II* [Arte contra el Imperio: Respuestas gráficas a las

intervenciones estadounidenses desde la Segunda Guerra Mundial] (2010) sitúan a los espectadores en la historia de los movimientos de justicia social latinoamericanos de la galería y su compromiso con estos.

Fue aquí donde la exposición conectó el pasado, el presente y el futuro en un continuo entrelazado. Un póster de 1999 de Robbie Conal (con imágenes de Emiliano Zapata, líder de la Revolución Mexicana; el Subcomandante Marcos, portavoz del movimiento EZLN; y recortes de muñecos zapatistas mexicanos) se colocó sobre una selección de libros relacionados con los zapatistas de la biblioteca personal del comisario. La inclusión de este material

Tanya Aguiñiga, *Metabolizing the Border* [Metabolizando la frontera] (vista de la instalación de Intergalactix, 2021) (2020). Instalación, vidrio, frontera EE.UU./MX. Imagen cortesía de la artista y LACE. Foto: OfStudio.

de referencia apuntaba a la legibilidad de los símbolos culturales que se encuentran en *Intergalactix*; la experiencia de recorrer LACE mientras se reconocen —y a veces se aprenden por primera vez— mundos convergentes que se resisten a los métodos destructivos de historización. En un rincón de la sala, observé una alfombra que invitaba a los visitantes a sentarse, a hablar entre ellos y a reunirse del mismo modo que lo hicieron los zapatistas en 1996.

Consulte la página 84 para ver la nota a pie de página.

***If it's good for you,
it's fine by me
[Si te parece bien,
por mí está bien]
en Real Pain***

**17 de abril–
15 de mayo de 2021**

If it's good for you, it's fine by me [Si te parece bien, por mí está bien], una exposición colectiva que se presentó la pasada primavera en Real Pain era, aparentemente, una muestra sobre el bar del barrio. Concebida durante el confinamiento por el Coronavirus, la exposición servía de elegía a nuestros bares locales vaciados, lugares en los que normalmente podríamos disfrutar de la comunidad de extraños o de la comodidad de la soledad fuera de nuestros hogares. La exposición sugería un archivo frenético, un intento de preservar la textura sensorial y la memoria de estos lugares sagrados. En concreto, se celebraban los elementos sucios de los bares de mala muerte del barrio: vasos de coctel desparejados, carteles de neón

parpadeantes, la cera roja goteando de una botella de Maker's Mark. Desde entonces, los bares reales han empezado a reabrir lentamente; ya no tenemos que confiar en las aproximaciones de galerías de arte a los carteles de neón, al sonido de las pistolas de refrescos o al espantar de los borrachos de bar. Afortunadamente, la exposición ha superado la mera nostalgia y nos ha pedido que consideremos nuestro papel activo dentro de nuestras comunidades, ya que el bar representa un centro de actividad. Dentro de las paredes de Real Pain, los visitantes eran simultáneamente espectadores y participantes en la exposición —las obras de arte, y por extensión la galería, tenían el potencial de transformarse simplemente con nuestra presencia—. Al desestabilizar los papeles de espectador y participante, la exposición provocó una investigación más profunda sobre cómo nuestra presencia, o la falta de ella, informa y define las comunidades que ocupamos más allá de las paredes de la galería.

Mediante el colapso de este turbio espacio espectador y obra de arte, la obra *Bar Fly*

[Borracho de bar] (2021) de Adam Stamp, en la que el artista incubó y liberó moscas verde botella y moscas domésticas en la galería, desempeñó un papel fundamental. La presencia de las moscas no solo aludía sino que recreaba literalmente la visión de las moscas pululando por un bar. Pero al encontrarse con la mano de un visitante agitándose, la mosca y el espectador se convertían instantánea y momentáneamente en una nueva obra de arte, tanto una representación como una recreación de la puesta en escena de ese tugurio.

En *Paraphernalia* *[Parafernalia]* (2021) de Lena Daly y Dani Bonnet, seis obras de vidrio numeradas hacen un guiño a su título colectivo, asemejándose a la cristalería de una tabaquería con sus bases pesadas como matraces. Destacando las similitudes entre el estante de un bar, un *head shop*, un laboratorio de química y una exposición museológica, las esculturas aluden a sus posibles usos alternativos. De hecho, los vasos fueron encargados originalmente no como obras de arte, sino como vasos de coctel funcionales por



Julia Yerger y Harley Hollenstein, *Bar* (2020).
Papel maché, arcilla polimérica, epoxi,
resina, esmalte, acrílico y madera,
19 x 91 x 22 pulgadas. Imagen por cortesía
de los artistas y de Real Pain.

Datamosh, un bar de Las Vegas. Traslados de las mesas de cocteles de Las Vegas a los confines de Real Pain, los vasos se convirtieron en recipientes duchampianos llenos de contenido.

Julia Yerger y Harley Hollenstein adoptaron un enfoque más literal para el tema. Su gran (pero técnicamente en miniatura) diorama de sección transversal de un tugurio de dos pies de largo (y dos pies de alto) (acertadamente titulado *Bar*, 2020) considera cómo una obra de arte puede convertirse en funcional. El diorama se colgó en la pared a una altura que imitaba la barra de un bar —tentando a los visitantes a subirse a un taburete—. En este doble papel, la obra era un símbolo de la exposición en su conjunto, a la vez una alusión representativa y la cosa real a la que se aproximaba. Con un detalle meticuloso, hasta el cuarto de baño con grafitis, el diorama recuerda a las maquetas de los museos de historia natural —recreaciones directas de lugares concretos—. Sin embargo, *Bar* no representa ningún lugar real. Es más bien una representación destilada e idealizada de uno, una suma de las distintas cualidades que definen un tugurio. Al igual que la exposición en general, *Bar* carece de gente. Los vasos están medio llenos y las bolas de billar aparecen a mitad de la partida, casi instando al espectador a que coja un taco y tome el siguiente turno.

Dada la ausencia generalizada de personas en toda la exposición, la única obra figurativa de la muestra destacaba solemnemente. La fotografía en blanco y negro de Reynaldo Rivera, *Tina, Mugy's* (1995), muestra a una travesti asiática elegantemente vestida, total-

mente absorta en su actuación mientras un hombre en primer plano aplaude. Colocada frente a la entrada principal de la galería, la fotografía llamaba inmediatamente la atención, creando la sensación de estar sentado hombro con hombro con el hombre que aplaude, embelesado por la actuación. En su soledad, sin embargo, la fotografía amplifica la ausencia de figuras en el resto de las obras, enfatizando aún más el papel que nosotros, como visitantes, desempeñamos en la creación de la comunidad tan esencial para que un bar sea un bar.

Muchas de las fotografías documentales de Rivera fueron tomadas en Echo Park, que en su día albergó una próspera escena de bares LGBTQ latinxs. Sin embargo, los prósperos locales que aparecen en su obra han sido sustituidos por bares que atienden a una población más blanca y adinerada. Ahora que Los Angeles se enfrenta a las crisis conjuntas y combinadas de la gentrificación, la Covid-19 y el aumento de la desigualdad y que los espacios LGBTQ se ven especialmente afectados, la única fotografía de Rivera sirve como un duro recordatorio de los grupos y espacios más vulnerables a la violencia física y económica del año pasado, así como del importante papel que desempeñan los espacios nocturnos queer en la construcción de la comunidad y la cultura. En su dependencia del espectador para la activación, *If it's good for you* nos pidió que consideráramos seriamente el papel de espejo que todos desempeñamos como miembros de la comunidad, a la vez observadores y participantes en la dinamización de la cultura local. Nuestra presencia en estos

espacios se convierte entonces en algo activamente político. Los bares que elegimos frecuentar —o evitar— pueden acelerar o impedir la propagación de la gentrificación y, con ello, de una monocultura dependiente de nuestra aceptación pasiva.

Carta de la editora

1 Gry Faurhold, "Self as Other: The Doppelpgänger", *Double Dialogues*, verano de 2009, <https://www.doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelpganger/>.

Comerse a sí mismo

1. Huey Copeland and Arnold J. Kemp, "1000 Words: Arnold J. Kemp", *Artforum*, marzo de 2021, <https://www.artforum.com/print/202102/1000-words-arnold-j-kemp-85004>.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. "Member Spotlight: Arnold J. Kemp", College Art Association of America, 18 de septiembre de 2019, <https://www.collegeart.org/news/2019/09/18/member-spotlight-arnold-j-kemp/>.
5. Ibid.
6. Arnold J. Kemp, "Situations", en *From Our Hearts To Yours: New Narrative as Contemporary Practice*, eds. Rob Halpern and Robin Tremblay-McGaw. (En Contemporary Practice, 2017), 51.
7. Ibid.
8. Stephanie Snyder, "Arnold Kemp: Foiling", 2019, <http://www.a-j-kemp.com/index.php?/texts/foiling-by-stephanie-snyder/>.
9. "Virtual Conversation: Arnold Kemp, Ian Cooper, and Hamza Walker Discuss *False Hydras*", JOAN, 8 de mayo de 2021, <https://joanlosangeles.org/virtual-conversation-arnold-kemp-ian-cooper-and-hamza-walker-discuss-false-hydras/>.
10. Ibid.

Más que no

1. *The Presence of the Past* [La presencia del pasado] se expuso en el LACMA del 9 de junio al 15 de septiembre de 2013. La didáctica de la muestra alude a estos "núcleos temáticos", pero no los define. "[L]os visitantes comienzan su visita a través de un espacio al aire libre —la plaza existente— que se extiende bajo el nuevo edificio para revelar ocho núcleos temáticos que aparecen como volúmenes independientes en el nivel del parque y se elevan al nivel de la exposición por encima". Y más adelante: "Entrar en el museo a través de uno de los núcleos temáticos ofrecerá a los visitantes varios puntos de partida hacia el nivel de exposición... Un visitante puede permanecer dentro del núcleo elegido, viajando hacia el interior de las galerías formales; decidir caminar junto a la fachada para encontrar las entradas a las otras cinco áreas de la colección; o ir al restaurante que da a la plaza". LACMA, *The Presence of the Past: Peter Zumthor Reconsiders LACMA Didactics* [La presencia del pasado: Peter Zumthor reconsidera la didáctica del LACMA], 31 de mayo de 2013. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://www.lacma.org/sites/default/files/The%20Presence%20of%20the%20Past-didactics.pdf>.

2. Carolina A. Miranda, "What will LACMA's new building look like inside? Here are the long-awaited gallery plans", *Los Angeles Times*, 17 de septiembre de 2020. Consultado el 11 de junio de 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-09-17/after-months-delay-lacma-reveals-gallery-plans-new-zumthor-building>.

3. Christopher Knight, "Critic's Notebook: Troublesome signs in LACMA's risky reorganization plan", *Los Angeles Times*, 12 de marzo de 2019. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/la-et-cm-lacma-reorganization-departments-20190312-story.html>.

4. Chloe Farand, "Duck or rabbit? The 100-year-old optical illusion that could tell you how creative you are", *The Independent*, 24 de marzo de 2021. Consultado el 1 de junio de 2021. <https://www.independent.co.uk/news/science/duck-and-rabbit-illusion-b1821663.html>.

5. LACMA, "Exhibition Didactics: *Not I: Throwing Voices* (1500 BCE–2020 CE)", 2021.

6. Judith Spijksma y Ann-Sophie Lehmann, "Flattening Hierarchies of Display: The Liberating and Leveling Powers of Objects and Materials", *Stedelijk Studies* 5 (2017). Consultado el 1 de junio de 2021. <https://stedelijkstudies.com/journal/flattening-hierarchies-display-liberating-leveling-powers-objects-materials/>.

Aprenda de esta comunidad

1. La actuación forma parte de la iniciativa de concienciación sobre la salud mental patrocinada por la ciudad WE RISE 2021: Art Rise [NOS LEVANTAMOS 2021: Levantamiento del arte].
2. Carl Andre, "Proposal", en *Open Hearing* (The Art Workers' Coalition, 1969).
3. Matt Stromberg, "L.A. Artists and Activists Clash at a Political Action Meeting in Boyle Heights", *Hyperallergic*, 23 de febrero de 2017. consultado el 8 de julio de 2021, <https://hyperallergic.com/360636/la-artists-and-activists-clash-at-a-political-action-meeting-in-boyle-heights/>.
4. Hilarie M. Sheets, "Lauren Halsey Is Making Monuments to South Los Angeles", *New York Times*, 1 de mayo de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/05/01/arts/lauren-halsey-frieze-award-new-york.html>.
5. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012), 177.
6. Ibid., 185.
7. Steve L. Isoardi, *The Dark Tree: Jazz and the Community Arts in Los Angeles* (Los Angeles: University of California Press, 2006), 5.

Entrevista con Taylor Renee Aldridge

1. Eric Newman y Medaya Ocher, "From 'The Break' to 'Bridgerton' con Taylor Renee

Aldridge and Patricia A. Matthew", 5 de febrero de 2021, en The LARB Radio Hour producido por Los Angeles Review of Books, podcast, MP3 audio, 0:04:52, <https://www.lareviewofbooks.org/aw/break-bridgerton-taylor-renee-aldridge-patricia-matthew/>.

Em Kettner en François Ghebaly

1. Johanna Hedva, "Sick Woman Theory", *Mask Magazine*. Consultado el 15 de julio de 2021, <http://www.maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>.
2. Ibid.

Beverly Fishman en GAVLAK

1. Sherman, H M. "The Green Operating Room at St. Luke's Hospital", *California State Journal of Medicine* vol. 12,5 (1914): 181-183, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1641114/pdf/calstatejmed00115-0016.pdf>.
2. David Pantalony, "The colour of medicine", CMAJ : *Canadian Medical Association journal* = journal de l'Association medicale canadienne (Canadian Medical Association, 15 de septiembre de 2009), <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2742127/>.
3. Ken Phillips, "Color Psychology: Subliminal Messaging, Courtesy of Your Local Pharmacy", *HunterLab Horizons Blog*, 19 de agosto de 2020, <https://blog.hunterlab.com/blog/color-pharmaceuticals/color-psychology-subliminal-messaging-courtesy-local-pharmacy/>.
4. Donald W. Light y Joel R. Lexchin, "Pharmaceutical research and development: what do we get for all that money?", *BMJ* 345, (7 de agosto de 2012), <https://doi.org/10.1136/bmj.e4348>.
5. Olivier J. Wouters, Martin McKee y Jeroen Luyten, "Estimated Research and Development Investment Needed to Bring a New Medicine to Market, 2009-2018", *JAMA* 323, número 9 (marzo de 2020): p. 844, <https://doi.org/10.1001/jama.2020.1166>.
6. "Beverly Fishman: Love Letter to L.A.", GAVLAK, 2021, <https://www.gavlakgallery.com/exhibitions/beverly-fishman-love-letter-to-l-a2>.
7. "The Color of That Little Pill Does Make a Difference," Color Schemes, n.d., <https://www.colorcombos.com/blog/the-color-of-that-little-pill-does-make-a-difference>.

Intergalactix: against isolation/contra el aislamiento en LACE

1. Este fragmento fue tomado de *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa.

Artículos destacados

Los escritos de Allison Noelle Conner han aparecido en *Bitch*, *Hyperallergic* y *Triangle House Review*. Vive en Los Angeles.

Melissa Lo es historiadora de la ciencia, la medicina y la cultura visual en la era moderna. Escribe sobre las relaciones políticas en el arte, las culturas de las imágenes e historias de conocimiento contencioso. Residente en Los Angeles, forma parte de la junta del Feminist Center for Creative Work.

Catherine Wagley escribe sobre arte y cultura visual en Los Angeles.

Entrevista

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.

La curadora y escritora Taylor Renee Aldridge se incorporó al California African American Museum (CAAM) en 2020. Aldridge ha organizado aclamadas exposiciones con el Detroit Institute of Arts, Detroit Artists Market, Cranbrook Art Museum, y The Luminary (St. Louis). En 2015, cofundó ARTS.BLACK, una influyente revista de crítica de arte desde perspectivas negras. Ha recibido la beca Creative Capital | Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant (2016) y el Rabkin Foundation Award for Art Journalism (2019). Tiene un máster en Derecho de la Harvard University y una licenciatura de la Howard University.

Exquisite L.A.

La poesía y los ensayos de Claressinka Anderson han aparecido en *Autre Magazine*, *Chiron Review*, *Artillery Magazine* y otros medios, así como en la antología *Choice Words: Writers on Abortion*. A través de sus continuas colaboraciones con artistas, su obra aborda los espacios intersticiales del arte y la literatura contemporáneos. Nacida y criada en Londres, vive en Los Angeles, donde está trabajando en su primer librito.

Joe Pugliese, natural de California, se especializa en retratos y fotografía para una mezcla de clientes editoriales y publicitarios. Recientemente ha realizado proyectos para *Rolling Stone*, *Variety*, Apple y HBO, así como una colección de retratos personales y un cortometraje.

Contribuyentes de reseña

Matt Stromberg es un escritor de arte independiente con sede en Los Angeles. Además de *Carla*, ha colaborado con *Los Angeles Times*, *KCET Artbound*, *The Guardian*, *The Art Newspaper*, *Hyperallergic*, *Terremoto*, *Artsy*, *Frieze* y *Daily Serving*.

Lindsay Preston Zappas es artista y fundadora y redactora jefe de *Carla*.

Neyat Yohannes es una escritora afincada en Los Angeles. Su trabajo ha aparecido en *The Current* de Criterion, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *KQED Arts*, *Cléo Film Journal* y *Chicago Review of Books*, entre otras publicaciones. A veces tuitea en @rhymeswithcat.

Nick Earhart es escritor residente en Pasadena. Está trabajando en su tesis doctoral sobre arte y activismo a lo largo del Los Angeles River. Además, su libro de poesía-cómic titulado *Four Places* saldrá publicado con Little Press el próximo otoño.

Nahui García es historiadora del arte y curadora artística que actualmente vive en Los Angeles. Es candidata a un máster en la Roski School of Art and Design Curatorial Practices y el Public Sphere Program de la USC.

Sampson Ohringer es un escritor afincado en Los Angeles, originario de Chicago. Sus intereses de investigación se centran en las redes mundiales de transporte y logística en su intersección con otras disciplinas.

carla en español

La versión en español del volumen 25 de *Carla* ya está disponible en español. Se puede leer en contemporaryartreview.la/print-issue-25.

Carla's print quarterly is now available in Spanish. To read the translated issue, visit contemporaryartreview.la/print-issue-25.



Specializing in Fine Art
Packing, Transport
& Installation



www.solidartservices.com
323 515 0838
office@solidartservices.com



**Compound is a cultural complex
fostering the intersection of contemporary
art, wellness, and community engagement.**

*Thursday - Sunday 12-7PM
1395 Coronado Ave, along Beach, CA 90804
Compoundlb.com*

Real Pain

Opens
August
12th

THREADS FROM
THE KRENOV SCHOOL



Organized by Miles Gracey
& Michelle Frederick

1819 3rd ave.

GCC LA

The Gallery Climate Coalition (GCC) is pleased to announce the launch of its Los Angeles Chapter.

This team has been formed of individuals from galleries and arts organizations across the city who have volunteered their time to research and implement sustainability best practices in order to reduce the environmental impacts relating to their operations. GCC is open to artists, institutions, and art sector businesses.

About GCC — GCC is a charity and membership organisation founded in 2020 by a group of gallerists and professionals working in the arts sector as an attempt to develop a meaningful and industry-specific response to the growing climate crisis.

Our goal — The goal of GCC is to facilitate a greener, more sustainable art world and to reduce the sector's carbon footprint by at least 50% by 2030 in line with the Paris Agreement, and promote zero-waste practices.

galleryclimatecoalition.org
info@galleryclimatecoalition.org
IG: @GalleryClimateCoalition
Registered charity no.UK1193687



the *Landing*

5118 W Jefferson Blvd Los Angeles, CA 90016

Jonathan Ryan: *Earthbound*
Opening September 18th, 2021

Kazunori Hamana in collaboration with Yukiko Kuroda

September 10 – October 23, 2021



Kazunori Hamana, Yukiko Kuroda, *Untitled*, ceramic and Japanese lacquer, © Kazunori Hamana, Yukiko Kuroda, photo: Noboru Murata

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

KyungChul Shin
Evanescent Landsacpe

Opens July 2021

***Humming to the
Sound of Fear:***

Young-Eun Kim,
Jae Hwan Lim,
Song Sumin,
Kyle Tata

Opens August 2021

HELEN J GALLERY

Pippa Garner
Immaculate Misconceptions
September 2021





Evangeline AdaLioryn

The Pearl Eater

September 12 - November 7



Angels Gate Cultural Center

angelsgateart.org

Hair-pulling Between Good and Evil

Curated by Christopher Velasco
and Dakota Noot

Betwixt and/or Between

Organized by John David O'Brien

On View October 9 – December 11, 2021



Mark Steven Greenfield
Consequences, 2018

Exhibited in *Betwixt and/or Between*



Diane Williams

Curtain of Illegibility, 2020

Exhibited in *Hair-pulling Between Good and Evil*



PASADENA
ART
ALLIANCE



DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS
City of Los Angeles

We are all guests here.

Brody Albert, Susy Bielak, Mira Burack, SaraNoa Mark, Adam W. McKinney, Rael San Fratello & Jenny Yurshansky

September 4, 2021 - January 15, 2022

A group exhibition inspired by
the Jewish holiday of Sukkot

BRIDGE PROJECTS
6820 Santa Monica Blvd
Los Angeles, CA 90038

bridgeprojects.com

Image: Adam W. McKinney, still from *Clouds of Glory*

JUNE EDMONDS

SEPTEMBER 18 - OCTOBER 30, 2021

LUIS DE JESUS LOS ANGELES

1110 MATEO STREET, LOS ANGELES, CA 90021 213 395 0762 luisdejesus.com

August

Nick Lowe

September

Rainen Knecht,
Lila Jarzombek,
Anna Schachinger

October

Benjamin Edmiston

November

Allison Reimus

LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

parrasch heijnen

Maya Stovall
A something = x

September - October

www.parraschheijnen.com

1326 s. boyle ave. los angeles, ca 90023

r d f a

INAUGURAL SHOW OPENS SEPT 18, 2021
KEITH WALSH
ALL GOOD PICTURES ARE ABOUT THE FUTURE

FUNHOUSE OPENS OCT 23, 2021
A CELEBRATION OF LA PAINTING

3209 W WASHINGTON BLVD
LA CA 90019
213 566 1929
WED-SAT 11-6

RORYDEVINEFINEART.COM
INFO@RORYDEVINEFINEART.COM



KEITH COUSER | REALTOR®

323.369.1594 | KCOUSER@GMAIL.COM | DRE#01917882



COLDWELL BANKER | REALTY

GATTOPARDO

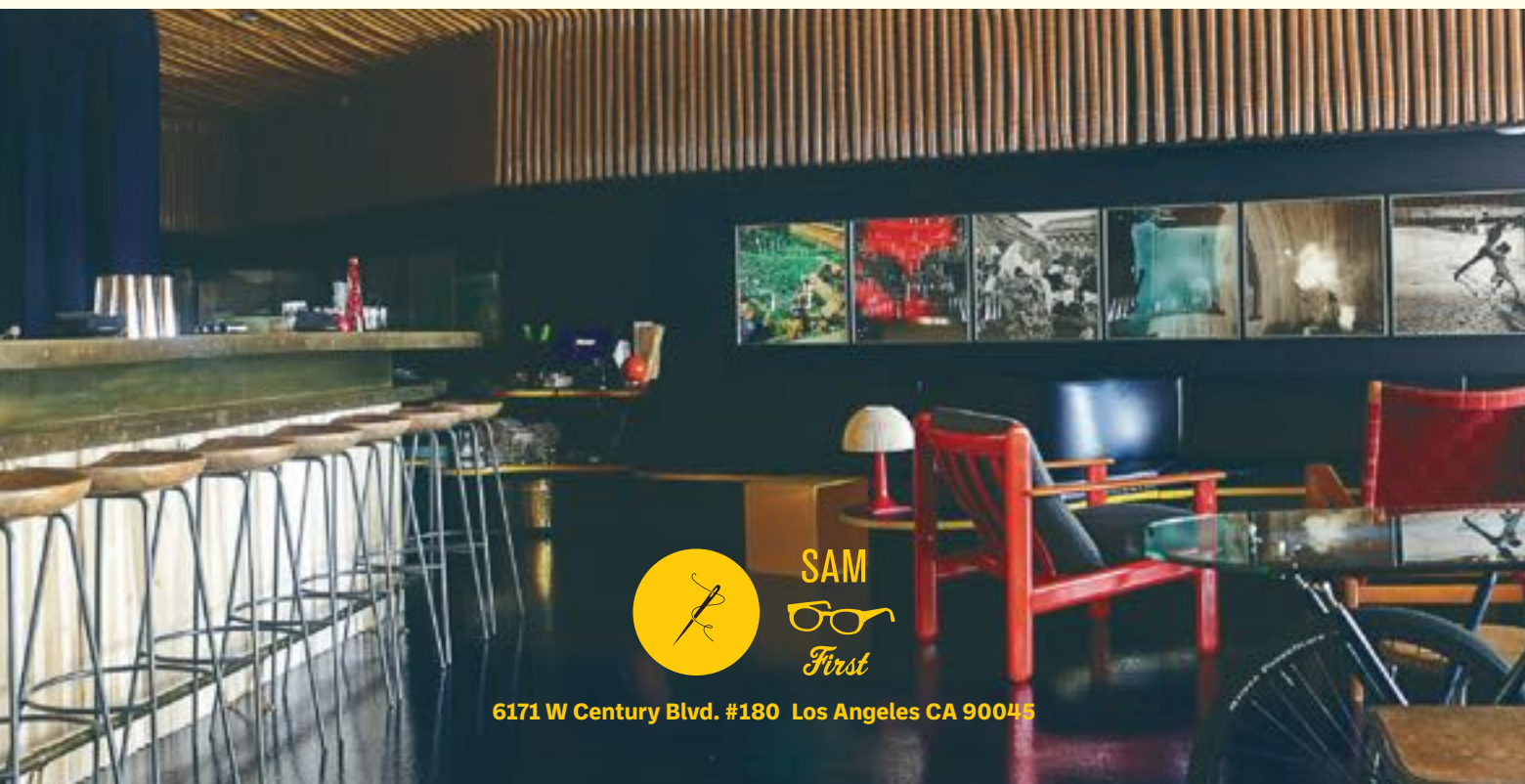
2626 N Figueroa St
Los Angeles, CA

www.gattopardo.la

JAZZ

**Wednesday-Saturday
Sets 7 & 9PM**

**Schedule & tickets
www.samfirstbar.com**



SAM
First

6171 W Century Blvd. #180 Los Angeles CA 90045

Opening
Reception
Sept. 18, 2021

Oct. 30
Dec. 23
2021

Candida Alvarez
Main gallery

Nancy Lorenz
Main gallery

Paul Stephen Benjamin
Project Space

Jerry B. Martin
Project Space

GAVLAK

1700 S Santa Fe Avenue, Los Angeles, CA 90021

PARADISE FRAMING

Our first-of-its-kind rental program uses museum quality Halbe Conservo-Distance frames to frame your works on paper up to 24"x32".

We use the same archival materials and methods in every rental as we use in all of our custom frames. Contact us to find out how we can help lower exhibition framing costs by 30% or more.

PARADISEFRAMINGLA.COM

+1 (310) 773-4644

3626 W Slauson Ave • LA CA 90043



HALBE®
Der Rahmen.

*Melanie Flood
Projects*



The Residency Project

a micro artist residency

Pasadena, CA | Silverton, CO
theresidencyproject.org

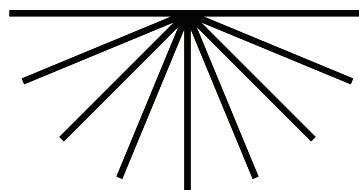
HereIn Journal

Artist Statement Workshops

www.hereinjournal.org/workshops

THE FULCRUM

727 N. BROADWAY #205
LOS ANGELES, CA 90012



Zines del Sol

Art and Zines by 100+ Artists



Tierra Del Sol Gallery

November 6 - December 18, 2021

image by Victor Frias

B O Z O M A G

bozomag.com

Free Admission

HAMMER

HOUSEGUEST

Shadows Fall Down

August 21, 2021–January 2, 2022

Artist Monica Majoli explores themes of melancholy and desire in this exhibition drawn from the Grunwald Center collection.

HAMMER MUSEUM

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

NATORI SHUNSEN. ACTOR ICHIMURA UZAEMON XV AS NAOZAMURAI (DETAIL), FROM COLLECTION OF PORTRAITS BY SHUNSEN, 1923–26. COLOR WOODCUT. SHEET: 15 7/8 × 10 3/4 IN. (40.4 × 27.3 CM). UCLA GRUNWALD CENTER FOR THE GRAPHIC ARTS. HELEN AND FELIX JUDA COLLECTION

Getty

Through Oct. 10, 2021
Getty Center

Summer of Photography Not-to-miss exhibitions

Mario Giacomelli: Figure/Ground

Photo Flux: Unshuttering LA

The Expanded Landscape

In Focus: Protest



From top clockwise: *Streambed, The Palouse, Washington, 2000*, Virginia Beahan and Laura McPhee. Chromogenic print. Getty Museum, Gift of Nancy and Bruce Berman. © Virginia Beahan and Laura McPhee; *My Marche, 1970s–80s*, Mario Giacomelli. Gelatin silver print. Getty Museum, Gift of Daniel Greenberg and Susan Steinhauser. Reproduced courtesy Mario Giacomelli Archive © Rita and Simone Giacomelli; *Support Systems, 1984*, Todd Gray. Gelatin silver prints with applied media. Courtesy of and © Todd Gray; *These Are the Thoughts that Set Fire to Your City, 1993*, Anthony Friedkin. Gelatin silver print. Getty Museum, Gift of Sue and Albert Dorskind. © Anthony Friedkin. Text and design © 2021 J. Paul Getty Trust



Conservation
Research
Foundation
Museum

Plan your visit | [getty.edu](https://www.getty.edu)