

carla

Issue 22



Letter From the Editor



As I write this, the election results have just come in—a blustery wind outside and the first rain of the season refreshingly signaling the start of something new.

Last week, as we were all stuck waiting—the frantic energy leading up to election day suddenly stalled out and suspended. We’ve been waiting longer than that really, amidst a global pandemic: waiting to hug our loved ones, waiting to go back to school, waiting to gather, waiting for even a glimmer of peace amidst the chaos.

In this recent week of waiting for election results, I was reminded of Faith Wilding’s powerful performance *Waiting* (1972), in which the artist condensed the span of a woman’s life into a 15-minute repetitive script that she recited while kneeling and rocking methodically. Wilding powerfully critiques the notion of woman’s constant reliance on others for fulfillment, as she lists the ways that women wait on others, while never quite feeling whole: waiting to be beautiful, for breasts to come in, for a man, for children, to be noticed, to grow wise.

Despite all of the collective organizing ahead of the election, while we waited, I felt a lack of power: a sense of reliance on the hegemonic forces at work to determine our fate. (“Waiting to be beautiful, waiting for the secret, waiting for life to begin...” Wilding recounts).¹ Yet, I was also reminded of the power of community—the power of collectivity, and of organizing. As artists and creatives, we have a window into a mode of communication that can be revelatory and connective while

also resistant to the status-quo. Wilding’s recounting of waiting is also a resistance against it.

In this issue, Catherine Wagley writes, “I want to live in a different, more liberated world than the one most of us find ourselves caught in, and I want art to help me find it, even as art worlds themselves have again and again proven to be fully committed to a hierarchical, confining, and capitalist reality.” Of course, art itself *can* provide a pathway towards a more connective world. It’s this very possibility that keeps us all here—the notion that we can collectively and creatively push for the futures that we desire. As Audre Lorde says of poetry, art too can “[lay] the foundation for a future of change, a bridge across our fears of what has never been before.”² Across this issue, our writers express an urgent longing for both connectivity and refusal, wondering whether art can help them find either.

Even with a massive communal victory on our heels, this year has been an isolating one. It has made clear the essential role that other people play in our lives. As we wait for the time when we can again gather, my hope is that the Los Angeles and broader art community will continue to advocate for each other, both in art-making and in the street. I believe that, in doing so, we offer each other necessary support, and truly harness art’s potential to act as a bridge across fear and into the futures we want to see manifested.

With love,

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Faith Wilding, *Waiting* (1972). Performance at Womanhouse, Los Angeles.

2. Audre Lorde, *Sister Outsider* (New York: Ten Speed Press, 1984), 38.

6

**Maija Peeples-Bright's
Anti-Hierarchical
Utopias and the Art of
World-Building**

Catherine Wagley

14

The Lighthouse

Drinking the Fuel /
On the Rocks

Travis Diehl

20

The Glitch Strikes Back

Legacy Russell's
Feminist Manifesto

Allison Noelle Conner

26

**Linda Stark's
Covert Emotion**

Lindsay Preston Zappas

34

Interview with Patty Chang

stephanie mei huang

42–55

Reviews

WE LIVE!

Memories of Resistance
at Oxy Arts

–Joseph Daniel Valencia

Colleen Hargaden
at Hunter Shaw Fine Art
–Hannah Sage Kay

Duke Riley
at Charlie James Gallery
–Matt Stromberg

Amir H. Fallah
at Shulamit Nazarian
–Aaron Horst

Cody Critcheloe
at The Gallery @
–Gracie Hadland

57–82

Carla en Español

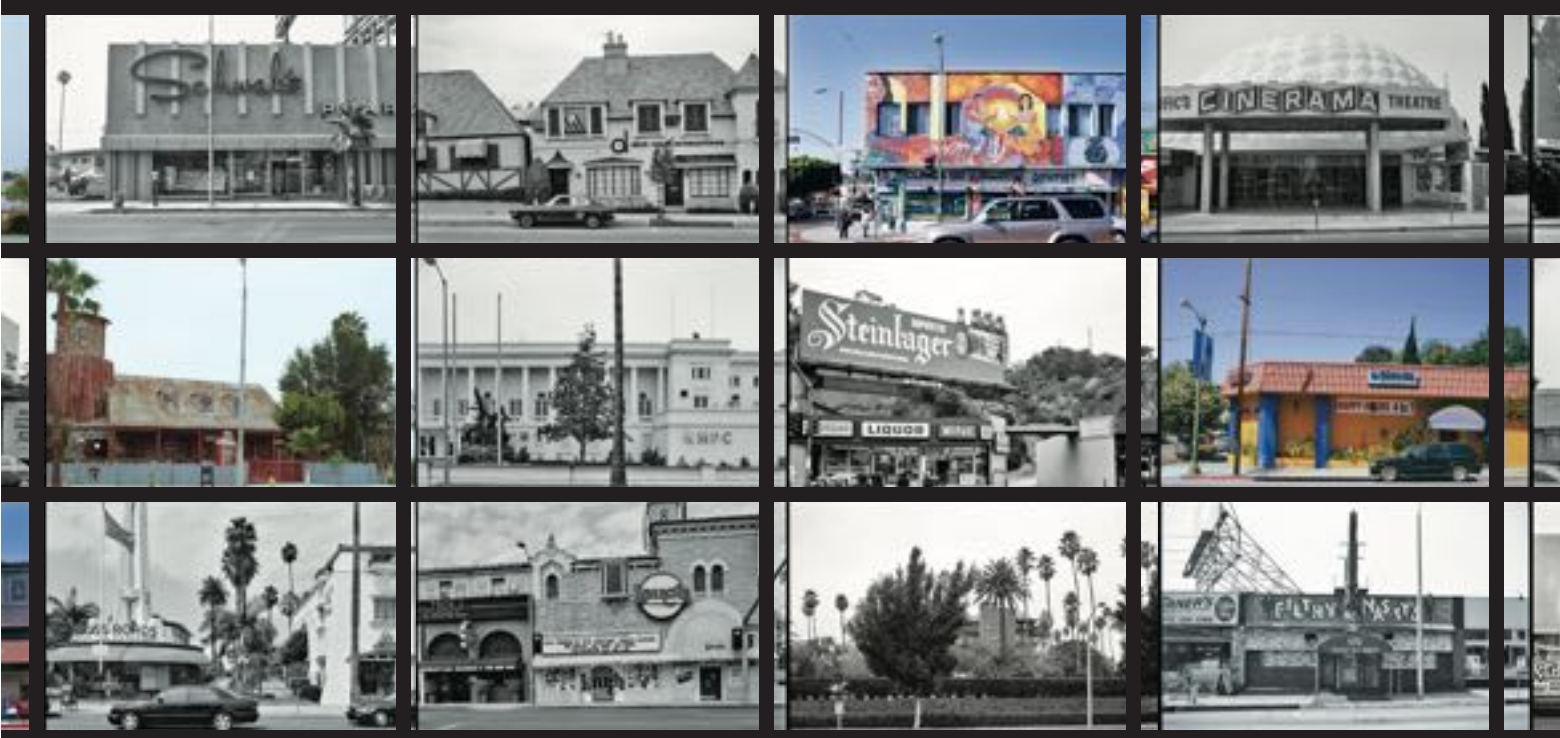
12 SUNSETS

EXPLORING ED RUSCHA'S ARCHIVE

Take a virtual ride along Sunset Boulevard with artist Ed Ruscha. Featuring more than 65,000 photos from 12 trips Ruscha made down Sunset between 1965 and 2007, this interactive online exhibition guides us from DTLA to PCH, past iconic sites such as the Pacific Cinerama Dome, the Roxy Theatre, Chateau Marmont, and everywhere in between. Drive and watch Los Angeles change over time (without the traffic).

Start driving at 12sunsets.getty.edu.

Getty



Research
Institute

© J. Paul Getty Trust. All images © Ed Ruscha. Used with permission.



photo: Alan Shaffer

17 UT (EM17 171), 2016, acrylic on canvas, 40" x 30"

TELLURIDE GALLERY OF FINE ART

Ed Moses

December 15th - January 31st

130. E COLORADO AVE. TELLURIDE CO

(970) 728-3300

WWW.TELLURIDEGALLERY.COM



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

Editorial and Operations Assistant

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Intern

Jordan Horowitz

Translator

Edita.us

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. Reader support and contributions help us maintain W.A.G.E. certified rates.

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

Linda Stark, *Burr Heart II* (detail) (2020). Oil and burrs on canvas over panel, 20.25 × 20.25 × 2.25 inches. Image courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Lee Thompson.

Contributors

Lindsay Preston Zappas is an L.A.-based artist, writer, and the founder and editor-in-chief of *Carla*. She is also an arts correspondent for KCRW, where she does 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.

Donations

Donors who give \$50 or more receive a complimentary one-year subscription to *Carla*. To donate, go to shop.contemporaryartreview.la/donate.

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

Andreas Janacua
Arlene Shechet
Bettina Korek
Brian Cho
Cameron Gainer
CES Gallery
Christopher Heijnen
Clare Kunny
Curate LA
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
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda Shumate
Shana Gross
Sharón Zoldan
Thomas Duncan
Vivian Ritchie
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Christopher d'Avignon
Edward Cella
Viveca Paulin-Ferrell

Presenting *Carla* Audio Books



Click this symbol throughout the issue for an audio version of each article.



Listen to the full issue on *Carla* Audio Books



contemporaryartreview.la/jobs

The *Carla* Job Board is a new resource to connect employers with creative candidates in the L.A. art community.

carla



**Post a job.
Find a job.
Connect.**

Maija Peeples-Bright's Anti-Hierarchical Utopias and the Art of World-Building

6



Maija Peeples-Bright painted a rare self-portrait in 1996, herself in the center of the composition and her dog immersed in his own reality behind her. In it, she holds a paintbrush in each fist, between ringed fingers with pink-painted nails. A leopard, with a second head in place of a back paw, stretches across her long-sleeved, fitted shirt while parrots and blossoms fill the surrounding space. The artist grins as she stares straight at us, her expression as slightly mischievous as the painting's title, *Oh Maija, Oh Maija*, which sounds like a lightly chiding sigh. In its lack of self-seriousness, the portrait recalls Maria Lassnig's agile, expressive paintings of herself (the artist holding a bunny or sleeping with a tiger). But Lassnig's self-parody tilted toward abjection, while Peeples-Bright looks comfortable, well-adjusted, and just fine in her vibrant, animal- and pattern-filled realm. Her signature, written in looping cursive across the arm of an easel that extends out of the frame, reads "Maija Peeples"; she had yet to add the Bright.

Catherine Wagley

The artist has changed her name five times throughout her life: from her birth name to a married name, to the name of her dog, to a second married name, and finally to the hyphenated name she still uses. This kind of changeability is unusual, even stigmatized—I remember watching *The Cool School*, the 2008 documentary about Ferus, the (overly) acclaimed Los Angeles gallery, and seeing art historian Shirley Neilsen's name changes imposed on her by the filmmakers via white onscreen text; her marriages and their endings were never explained in a way that gave her agency. For decades, female artists have clung, understandably, to their own names—Lee Krasner and Helen Frankenthaler never used their husband's names professionally, and *still* they were accused of riding on the coattails of their male partners. The systemic pressure to safeguard "a name for yourself" makes Peeples-Bright's refusal to conform feel all the more deliberate, defiant, and—to me—attractive.

But even if I am correct to read a certain refusal into Peeples-Bright's life and work, I have to admit that I am always looking for this and that I want something from it. I want to live in a different, more liberated world than the one most of us find ourselves caught in, and I want art to help me find it, even as art worlds themselves have again and again proven to be fully committed to a hierarchical, confining, and capitalist reality.

Peeples-Bright's work resists this reality by almost entirely ignoring it, immersing fully in a rapturous, distinct style that has deserved more market attention than it has received over the decades (but is also so appealing because it does not bow to market forces). The artist's name shifts—visible across the work in her recent exhibition, *beautiFOAL*, at Parker Gallery—are the most dramatic variable in half a century of paintings and ceramics that otherwise remain remarkably consistent. There have been no distinct phases, no shifts from abstraction to figuration (à la Philip

1. Jerry Carroll, "A Beastly Victorian," *The San Francisco Chronicle*, July 27, 1968.

2. Gordon Bowen and Linda Bowen, "Memories of Monte Capanno 1970," last updated November 9, 2004, <http://www.montecapanno1970.com/>.



Maija Peeples-Bright, *Oh Maija, Oh Maija* (1996).
 Acrylic on canvas, 48 x 30 inches.
 Image courtesy of the artist and Parker Gallery,
 Los Angeles. Photo: Noam Rappaport.



Top: Maija Peeples-Bright, *Giraffe Gibraltar with Gecko Gypsies and Geraniums* (1979). Oil on canvas with wood frame, 51.5 x 68 inches. Image courtesy of the artist and Parker Gallery, Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

Bottom: Maija Peeples-Bright, *Mountain on Wheels with Cat Canoeist* (2018–2019). Acrylic, glitter, fur, plastic claws, elastic bands, fabric, wood, and plastic reflectors on canvas, 30 x 40 inches. Image courtesy of the artist and Parker Gallery, Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

Guston); no divergences from pattern to experiment with photo and video (à la Howardena Pindell). The exuberance that manages to at once be entirely sincere and tongue-in-cheek has been there since she finished graduate school in the early 1960s. So, too, has the textured maximalism, the fixation on animals and patterns, the alliteration in her titles, and the stylized, child-like flatness to her aesthetic (achieved and maintained with a calculated consistency that would allude any actual child). Consider one densely-packed painting in the main room of the Parker Gallery show, *Giraffe Gibraltar with Gecko Gypsies and Geraniums* (1979), wherein lanky, spotted giraffes float inside a red-orange terrain like fruit stuck within Jell-O, even the blue sky chock full of delicately rendered, impossibly consistent vertical white clouds.

This fixation on fullness, and the meticulous world-building that Peeples-Bright performs on canvas, has also spread into her life. She hand paints her own clothing and, in the late 1960s, with the help of then-husband David Zack, she painted a late 19th century Victorian home in the Filmore District of San Francisco. As with her paintings, this overflowing vision felt coherent and inspired (radical perhaps but not frenzied): she used every color available from the Dutch Boy paint group, each detail on the exterior a different color, painted beasts surrounding the ceiling light fixtures (“not exactly the Sistine Chapel, but nice,” read a photo caption in the *San Francisco Chronicle*³), and painted her dog Woof W. Woof in the study. A large alligator climbed up the exterior entryway. Sometimes friends—and even strangers—would stop by to help paint, stepping into the colorful utopia for brief stints. There was another, albeit short-lived, utopia that hatched inside the house. In 1970, Maija and David, a literature professor, made plans with students and friends for a collective learning and living experiment in Italy. Students remember Maija cutting oxtails for soup as the group talked. The group of 31 indeed went on to form a learning community at the castle of a former

contessa, called Monte Capanno, near Perugia, Italy. While there, they shared responsibility for heating the building, finding food, and building curriculum. It lasted just six months, and a website devoted to archiving the project is knotty with contrasting, complicated views (about how, purported liberation aside, chores were still a woman’s work; about infighting and the paranoia that kept the project from being all it could have been; about Maija being “SO STRANGE” but a great cook²). The masterpiece of a house in San Francisco didn’t last either: after their separation, the couple sold it, and its rainbows fell victim to California’s growing conservatism and bland 1980s taste. But in Peeples-Bright’s paintings, the promise and possibility of non-conforming environments, and the kind of living such environments encourage, persists untethered.

I think about non-conformity a lot, and sometimes imbue the label with a certain undeserved purity. Though in fact, conforming—or refusing to conform—tends to be a messier reality in art and especially in life. This summer, I read poet Bernadette Mayer’s *Utopia* (1984), slowly, at night and in the morning, as if it were my bible and I just needed a daily verse or two to lift my spirit. At first, I thought I liked Mayer because she rejected recognition and dismissed the validation of the literary world. In the book, she says things like, “It doesn’t matter who I am in the utopian tradition I am no one, no woman no man no person....”³ But as I continued to read her essays, poetry, and letters, I began to notice more frustration. In a 1978 poem, she called artists and poets, “Tenants of a vision we rent out endlessly.”⁴ Mayer felt stuck, too—her annoyance with careerism didn’t lead to liberation. Yet her art does offer something of a model for refusal or escape: in *Utopia* especially, she funnels her anger into the imagining of a dreamland modest enough to feel almost achievable, where “there are no cage-like places, ... all windows can open, places open out onto other places, hallways are generous, there is no rent....”⁵

3. Bernadette Mayer, *Utopia* (New York: United Artists Books, 1984), 13.

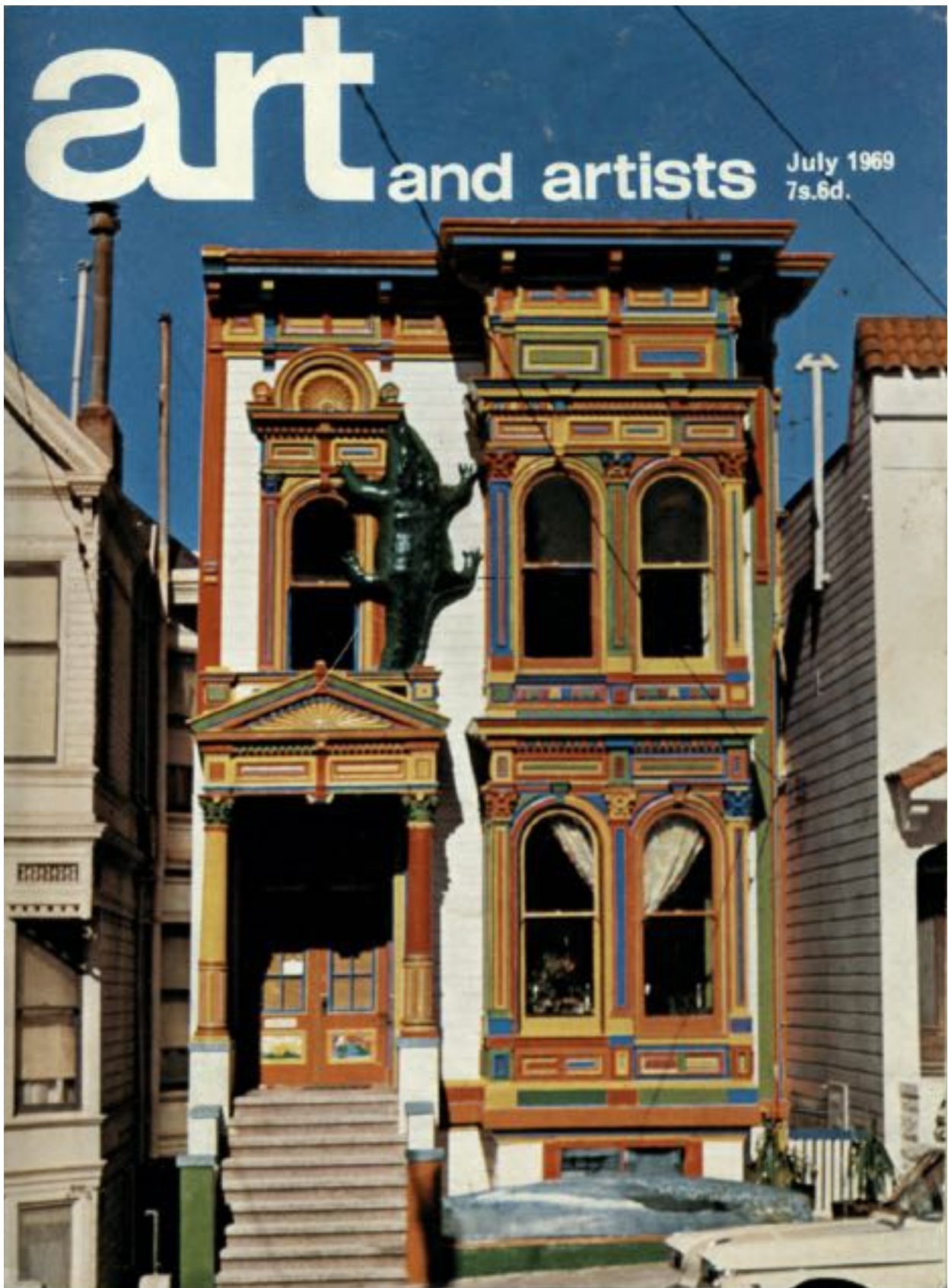
4. Bernadette Mayer, “Essay,” in *A Bernadette Mayer Reader* (New York: New Directions Books, 1992), 52.

5. Mayer, *Utopia*, 27.

6. Lucy Lippard, “Escape Attempts,” *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973; repr., Berkeley: University of California Press, 1997).



Mural by Maija Peebles-Bright in the Rainbow House (San Francisco, California).
Image courtesy of the artist and Parker Gallery, Los Angeles. Photo: Robert Arneson.



The Rainbow House (San Francisco, California)
on the cover of the July 1969 issue of *Art and Artists*.
Image courtesy of Parker Gallery, Los Angeles.

In the utopias of Maija Peeples-Bright's paintings, worlds in which absurdity, delight, and curiosity are allowed to thrive together without hierarchical tension, the escape already seems to have happened—there are few traces of a former, less ideal world. This utopian model, far less modest than Mayer's, would feel unfeasible if not for the example of the Rainbow House. The fact that the artist once turned her sensibilities and “beasties” (as she calls her painted creatures) into an immersive, physical environment in which people gathered makes her world-building feel surprisingly plausible and tangible (even as the Rainbow House predated the difficulty of owning present-day real estate in San Francisco). Usually, an inclusive, all-together quality characterizes her painted worlds, as in *Mountain on Wheels with Cat Canoeist* (2018–2019), which is among the newest works in the Parker Gallery exhibition. In this painting, the symphony of mammals are nearly all composites of other animals, humans included. The canvas bulges and sparkles; no space remains empty. Leopards pop up out of water and curl inside canoes; giraffes with multi-colored, collaged fabric for spots adorn the mountain—which indeed rests on wheels—and small, repetitive penguins and bats fill the background. The repetition that characterizes her paintings contributes to the sense of a complete universe—like when you perform the same task for so long that the task becomes a conduit for a different kind of imagining. For instance, with *Mountain on Wheels*, the leopards and leopard spots are so omnipresent that it's impossible to fixate on just one, instead you are swept up in the overall leopard motif. These paintings demand full presence; they feel like escape hatches from a world of cultural production that equates a kind of skeptical distance and aloof self-importance with desirable intelligence.

The notion of escape has been a theme in art discourse over the past half century. Lucy Lippard famously wrote of dematerialized art as a kind

of “escape attempt,”⁶ artists attempting to vacate a market- and cache-driven world by making the unmarketable. But, of course, as soon as such objects became on trend, the market came calling. In his 2016 book, *Tell Them I Said No*, Martin Herbert narrates the lives of artists who tried to escape art world expectations by either ceasing to make, ceasing to show others what they'd made, or rigging the system as to be in control of its demands. Charlotte Posenenske, for instance, made interactive, modular, and vaguely industrial sculptures that she would invite viewers to rearrange as they saw fit. But then she turned to the sociological study of employment and industrial labor, focusing specifically on assembly line work after art failed to provide the transformative effects she sought. Her dropout was only noticed—and then mythologized—decades later, when her work began to resurface in exhibitions. At the time, however, her choices mostly had to do with how she wanted to live, choosing to do work that she felt could more directly draw attention to, and perhaps help remedy, social inequalities.

In a 2018 talk with curator Hans Ulrich Obrist, the artist Luchita Hurtado, who died just shy of 100 this August (and knew everyone from Salvador Dalí to Leanora Carrington to the Guerrilla Girls) joked about how artists get mythologized. “I live again!” she laughed, after Obrist recounted her many recent exhibitions, after the commercial art world “rediscovered” her in her 90s and rewarded its discovery by staging survey shows at galleries and institutions.⁷ She also pointed out, after Obrist asked her to recount meetings with Duchamp and other famous artists, that no one ever knows who will be remembered by history and that it is silly to speak in such terms. She had worked her entire life, sometimes feeling self-protective of her output (as when she painted self-portraits of her legs and feet while in her closet, in part because it was the only place she, a mother of three boys, could be alone) and sometimes not. Her work, not its reception, was the evidence of that commitment, and

7. Luchita Hurtado in conversation with Hans Ulrich Obrist (Los Angeles Municipal Art Gallery, March 11, 2018).

of the explorations she had made (with imagery, spirituality, and language). She, too, built a world: a quieter, more changeable one than Peeples-Bright's world, but you can fall into her paintings and feel held in a reality that demands presence and that values minutiae and uncertainty for their own sake.

Like Hurtado, Peeples-Bright has always made art, and she has not always been lauded as heavily or as widely as other members of the California Funk scene in which she came up (e.g., Roy De Forest). But it's nearly impossible to appreciate and take in all Peeples-Bright is doing if you're busy thinking about the complexities involved in the reception of an artist in correlation to art world merit. There's also little room for skepticism in the menageries that she creates. Their biggest, most impressive refusal then is the refusal to be anything other than fully-realized worlds, thriving, teeming, perfectly crafted—refusing to let human pettiness have enough air to survive, Peeples-Bright instead choosing to live among her beasties.

One earlier painting, *Goose Lady Godiva* (1969), is a rare instance in which a human figure—a fleshy, queenly female on horseback, whom I am reading as an embodiment of human-designed pecking orders—takes up disproportionate space in comparison to Peeples-Bright's flocks of animals. The animals surrounding the figure seem amused and unconvinced by her pompous and hierarchical prominence in the composition—the many laughing, floating cats are seemingly just waiting for her to pass out of the frame so they can carry on with their mischief.

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

The Lighthouse

Drinking the Fuel / On the Rocks



The lighthouse is a metaphor. It's a sign, a signal—but for what? The shore is here. You're almost home. But also, watch those rocks.

§

When the artworld came unmoored in March, taking strange new shapes online and outdoors, many panic-stripped their projects to their profiteering hulls. This was happening already. Hauser & Wirth began to develop its proprietary ArtLab exhibition software, HWVR, in 2019. The first order of business was to digitize their newest gallery, the retrofitted outbuildings of an 18th-century naval hospital on Isla del Rey, a speck of land in an inlet of the small Spanish island of Menorca. Clicking between 360-degree renderings of white walls, “visitors” might glimpse the lens flare from a skylight; or, visible through the glass of an exit door, the stones of a Roman foundation sprayed with wildflowers. Their latest VR scheme is far bleaker: for Frieze London, H&W’s presentation was titled *A New Reality*, where, and I quote, “visitors can journey into the iconic Frieze tents in Regent’s Park to explore exact replicas of last year’s booths that now exist in a virtual world.”¹ It’s not the internet that alienates us—it’s the market.

The brick-and-mortar gallery has always channeled the undertow of capital. In non-pandemic times, traipsing art’s archipelago of redoubts, resorts, and utopias, we’re buoyed along by friends, drinks, and discourse. Without those things, the art world can be a desert. Some have gone mad

with disease, others with loneliness, lust, and sun. We see patterns where there are none, while messages bob in their bottles.

Sometimes, though, a message reaches you on a tiny glass screen. A couple months ago, I attended a press preview for a new installation by Samara Golden while sitting on a bench in a rose-scented park in Thousand Oaks. Golden is known for intricate dioramas that, like exploded dollhouses of the mind, obey dreamlike gravity and reflect ad infinitum by way of huge mirrors on the floors and walls. This particular exhibit, *Upstairs at Steve’s* (2020), installed at The Fabric Workshop and Museum in Philadelphia, opens wedge-like toward the viewer as if emitted by one of the building’s extant windows. Mirrors on all sides spread the scene as far as the eye can see, turning the gallery’s stained glass into a faceted, floating beacon. It looks, improbably, like a lighthouse. The sunlit center is ringed by wrecked bedding, furniture, strings of lights, and wooden decking that move rhythmically across what are in fact the joists and sprinklers on the ceiling—in this context, the fixtures resemble the berms and wire of some traumatized beachhead.

I saw the piece remotely, which is largely how Golden saw it, too. Most of the assembly took place as museum staff and the artist swapped pictures and made adjustments via email. This much is the new normal, or whatever, but in the case of *Steve’s*, I could sense, in the catastrophic illusion of the work piped into the crunched insufficiency of my iPhone, the tang of collective madness. It was reassuring. If the subjects of virtual walkthroughs in early pandemic days tended to be hastily repackaged versions of art from more superficially “okay” times, here, in September 2020, was a work born in isolation and illness while the summer’s uprisings roiled outside.

It’s already a cliché to point out that the pandemic has, like a rising tide, mostly served to widen the cracks of already shaky social institutions: from healthcare, housing, and electoral

1. Hauser & Wirth, “Frieze Art London 2020,” press release, accessed November 6, 2020, <https://www.artsy.net/show/hauser-and-wirth-hauser-and-wirth-at-frieze-london-2020>.



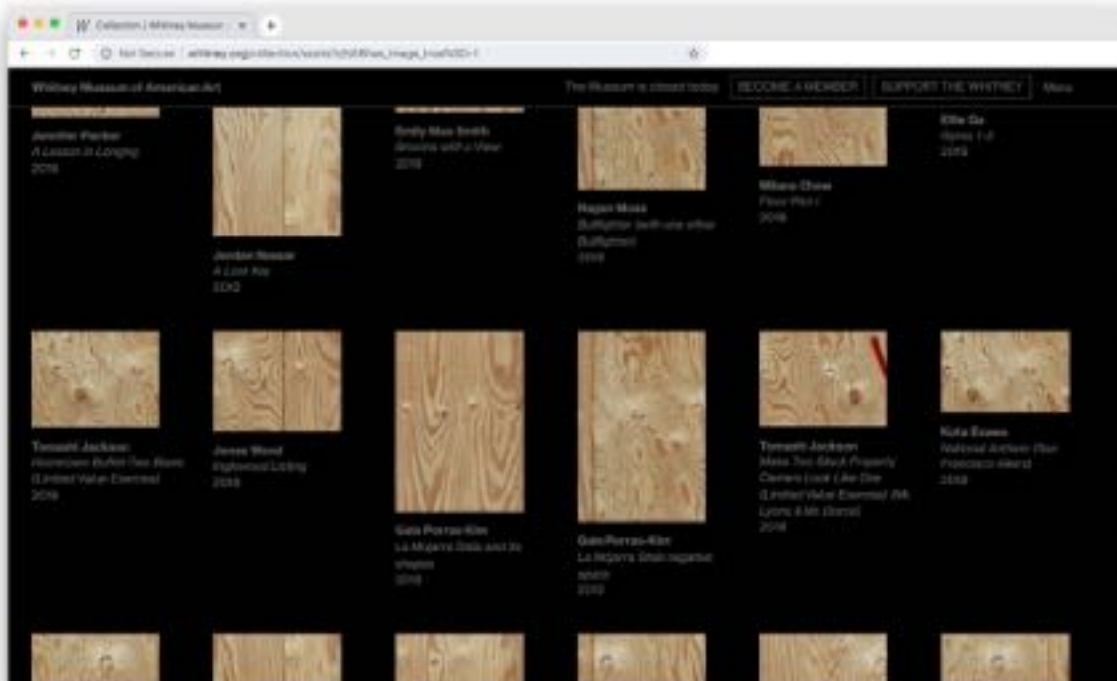
Samara Golden, *Upstairs at Steve's*
(installation view) (2020). Image courtesy
of the artist and The Fabric Workshop
and Museum. Photo: Carlos Avendaño.



Exhibition room on level 4D

8:37:07 PM PST

16



Top: Lucinda Trask, *The Away Space*
(installation view) (2020). Image courtesy
of the artist and The Canary Test.
Photo: Ben Logan and Kell Yang-Sammataro.

Bottom: American Artist, *Looted from the Sunrise/
Sunset series* (2020). Screenshot, whitney.org.
Image courtesy of the artist and the Whitney
Museum of American Art, New York.



17



Top: ArtLab, Hauser & Wirth Menorca exterior view created in HWVR, featuring Louise Bourgeois, *Maman* (1999). Image courtesy of The Easton Foundation and Hauser & Wirth. © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY.

Bottom: ArtLab, Hauser & Wirth Menorca exterior view created in HWVR. Image courtesy of Hauser & Wirth.

politics to universities, museums, and the legacy of liberal humanism itself. It seems trite to spotlight the art world in this mess. But here we are. Among a rough typology of digital patches to this crisis: walkthroughs, lectures, screenings, even fundraising galas held on Zoom; online exhibitions consisting of pictures or videos embedded on a webpage; festivals of drive-through and drive-by art, and an uptick in 24/7 storefront shows. Some of the better attempts have moved into the cracks, so to speak. An oddly affective intervention by American Artist has been replacing all the pictures on the Whitney Museum's website with stock images of plywood for several minutes each day, as if boarding up the windows against a riot or a storm. A new-ish space in L.A.'s Fashion District called Canary utilizes two webcams (installed pre-Covid) that live-stream the gallery's narrow rooms, whether an exhibition is installed or not. In both cases, a combination of hungry institutions and fed-up artists has illuminated a gap where some of the possibilities of early net art are suddenly available and viable venues.

The projects that work best in this digital interregnum do so because they meet us where we are, physically, financially, and mentally: at home, on the rocks, out to sea. (And what a waste it would be to expend ourselves only to paddle back to the old, settler-colonial terra firma.) Net art, so-called, isn't a panacea—no more than the first round of cyber-utopias—yet web-based galleries are again among the art world's few experiments. New Art City, for instance, a sort of bespoke Second Life for multimedia, recently hosted a series of videos, lectures, and DJ sets that were pinned to panels within a foggy 3-D swamp.² Another outré project, the Plicnik Space Initiative, takes the form of digital objects linked into a web-based “spaceship” that visitors hyperlink through, module by module. EPOCH is an artist-run virtual space of the point-and-click kind favored by the blue chips. But instead of last year's art fair, it imagines a post-white cube world. The first show,

End Demo (2020), took place on an outcropping surrounded by the sea, ringed by a Brooklyn-esque skyline, where a few improbable white walls jutted out from piles of bleached rubble. The fourth, *Labyrinth* (2020), occupies a curving maze, purpose-built pixel by pixel in a sundown glade surrounded by rustling copper trees. EPOCH is something different, then, but also something old: it is redolent of *Myst*, a classic PC game from 1993, where you click your way around a CGI island, still by still, unlocking secrets as the CD-ROM whirs. EPOCH—like Golden's *Upstairs at Steve's*, like Plicnik and Canary, and the first wave of Covid-contemporary projects—counts both loneliness and interface among its materials.

This new blush of net art is nothing new, but its ethos of survival and access is encouraging. After these months without white cubes, as we stagger again into the long, cold light, what is it we really miss? Where are we headed? Does the strobe on the distant shore say we are saved or damned?

These are the doldrums. We make connections where we can. Exiled, whether like Napoleons or lepers, we turn to our libraries. Atomized, we remap the region; we explore in spasms; we make brittle appointments and put on handmade gear. Confined to our motile isles, we get back to basics: to self-care, to activism, to community. Art has delaminated from reality. It comes in intoxicated bouts of visions. As it should. Utopia isn't a place you can colonize or build on—it's a landless island, a way of life. The lighthouse is a metaphor. I'm ready to drink the fuel.

Travis Diehl has lived in Los Angeles since 2009. He is a recipient of the Creative Capital / Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant (2013) and the Rabkin Prize in Visual Art Journalism (2018).

2. “Most Dismal Swamp,” *New Art City*, accessed November 6, 2020, <https://newart.city/show/dismal-sessions>.



19



Top: Amir Nikravan, *Course (Expanded)* (2020).
3-D virtual sculpture, dimensions variable.
Image courtesy of the artist and EPOCH, Los Angeles.

Bottom: *End Demo* (installation view) (2020).
Image courtesy of the artists and EPOCH, Los Angeles.

The Glitch Strikes Back

Legacy Russell's Feminist Manifesto



Although the exact meaning can shift depending on context, the word glitch always gestures to a problem. It is a short-lived technical fault; an undetected error. To most, the glitch is a nuisance. For curator and writer Legacy Russell, the glitch is a glorious invitation, and the subject of her just-released debut book, *Glitch Feminism: A Manifesto*. Russell defines the glitch as a creative strategy informed by and for queer, trans, and nonbinary communities of color that are systematically oppressed by white capitalist heteropatriarchal forces. In a 2012 essay titled “Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto” for the online journal *The Society Pages*, Russell builds on her interpretation of the term, encapsulating a worldview in which the online space can offer the keys to liberation.

Russell’s original article was partly informed by a 2011 essay by theorist Nathan Jurgenson, also published by *The Society Pages*, in which he termed the phrase “digital dualism.” For Jurgenson, the term describes a cultural belief in the divide between online and IRL spaces—the digital world understood as “unreal” in contrast to the physical world. Jurgenson argues against the idea that our online selves are separate, inauthentic constructions bearing no impact on our real lives, and instead points to our digital personas as actualized facets of our personhood. He signals these slippages by replacing IRL with AFK (away from keyboard), implying a continuity between digital and physical.¹ Jurgenson’s critique encouraged Russell’s gesticulating thoughts around

digital play and self-actualization. Born and raised in New York City, Russell spent her formative years roaming the internet “as a digital Orlando, shapeshifting, time-traveling, genderfucking as [she] saw fit.”² The internet held her experiments, and she was able to stretch the limits of her Blackness, queerness, and femmeness in ways that were not possible away from the keyboard.

Fusing memoir and Black feminist theory, Russell’s book draws parallels between technological error and the ways people are coded as “faulty” if they are unwilling to assimilate into hegemonic culture. The glitch is presented as a political framework, an elastic term used to describe a revolt against the status quo. It is refusal, nonperformance, malfunction. The book dares us to embrace the failures that upset the systems of race, gender, sexuality, class, ability, and more. The internet plays an essential role in accelerating these deliberate disruptions, providing an expansive forum for new worlds and futures: “Glitch feminism demands an occupation of the digital as a means of world-building.”³

Despite Russell’s reverence for the possibilities of an online world, *Glitch Feminism* reminds us that the same binary-obsessed oppressive social systems running amok AFK—anti-Blackness, sexism, transphobia, homophobia, ableism—have also spilled into the digital sphere. She moves beyond the utopian visions of ’90s cyberfeminists like Sadie Plant and VNS Matrix, who sought to transcend the limits imposed by patriarchy and sexism through the intersection of art and technology. Their efforts towards a liberatory internet were marred by their own exclusions: the centering of white cis womanhood further marginalized the cyber experiences of queer people, trans people, and people of color.⁴ In contrast, *Glitch Feminism* presents the online world as a complicated in-between space that holds the capacity for both revolution *and* oppression. The glitch reminds us that while we can use the digital to architect our dreams

1. Nathan Jurgenson, “Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity,” *The Society Pages*, September 13, 2011, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/13/digital-dualism-and-the-fallacy-of-web-objectivity/>.



Juliana Huxtable, *Ari 1* (2019).
Inkjet mounted on Dibond, 45 x 30 inches.
Image courtesy of the artist
and Reena Spaulings Fine Art.

towards freedom, we cannot ignore the hegemonic forces designing those same technological systems.

The radical potential of the '90s internet has been replaced with corporatized platforms rigged to mine our data and control our browser searches. These corporations feign neutrality and objectivity in their algorithmic processes, with instances of blatant racism or sexism dismissed as “errors.” The Facebooks and the Googles want us to believe their tools are external to their processes. But, as researcher and professor Dr. Safiya Umoja Noble states in her book *Algorithms of Oppression* (2018), these errors “demonstrate how racism and sexism are part of the architecture and language of technology, an issue that needs attention and remediation.”⁵ Moreover, when looking at the prejudices embedded in technology, we shouldn't stall at scrutinizing the biases of individuals like Mark Zuckerberg, companies like Amazon, or “tools” like facial recognition software. We need to reflect on the social conditions enabling such inequalities. In addition to *Algorithms*, recent books like *Race After Technology* (2019) by Ruha Benjamin and *Dark Matters* (2015) by Simone Browne link discriminatory technological systems to a larger American history of surveillance and anti-Blackness.

Russell doesn't spend too much time unpacking these dynamics, but she does situate her theory within a digital landscape warped by the prejudices of the tech sector. Every click means something: “On- and offline, the boxes we tick, the forms we complete, the profiles we build—none are neutral. Every part of ourselves we mark with an X.”⁶ What is a glitch to do? Short-circuit the whole thing. Russell is most interested in how the glitch can expand our understanding of the body, especially as it relates to race, gender, and sexuality. In lieu of itemized actionables, she catalogues how her theory operates across a range of creative practices “that help us imagine new possibilities of what a body can do.”⁷ If we cannot

fully remove ourselves from the systems overriding our existence, the least we can do is agitate the dominant structures until their mechanisms are rendered obsolete. In this way, the glitch makes most sense as a metaphor for rebellion—inciting a breakdown of oppressive online and offline systems that move us towards rhizomatic conceptions of the body.

As Russell explained to the online magazine *Topical Cream*, “The glitch for me is a point of interest because mechanical glitches force us to think about the space between body and machine... It makes us think about how our bodies are, or are not, able to operate across different systems.”⁸ In the past, I've fetishized the gulf between body and machine. Although particular to our 21st-century existence, this overemphasis on division articulates a history of socially-imposed binaries, from spirit and physical, to white and nonwhite, to masculine and feminine. For Russell and many others, the binary is a hackable code, an outmoded system causing more harm than good. In calling for the refusal of its machinations, she describes in-betweenness as the crux of our being. Inhabiting the logic of error means reveling in the multiplicity of selfhood, and making space for alternate modes of relation. The digital sphere can aid in this multiplicity, becoming a “passage through which the body traverses toward liberation.”⁹

Russell positions her discussions of the glitch alongside works by an interdisciplinary roster of contemporary artists, from E. Jane and Shawné Michaelain Holloway to Sondra Perry and Anaïs Duplan. The artists highlighted by Russell build a robust scaffolding around her manifesto, offering examples of creative practices informed by the glitchy porousness of cyberspace. For instance, in her chapter “Glitch Throws Shade,” Russell discusses artist, writer, and performer Juliana Huxtable as someone who has spent the last few years molding and remolding our ideas of identity and expression via irreverent self-portraits,

2. Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto* (New York: Verso Books, 2020).

3. Ibid, 12.

4. Izabella Scott, “A Brief History of Cyberfeminism,” *Artsy*, October 8, 2016, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-the-cyberfeminists-worked-to-liberate-women-through-the-internet>.

text-based inkjet prints, and poetry. For a recent example, look to *Ari 2* (2019), a self-portrait from her solo exhibition at Reena Spaulings Fine Art. Awash in decadent Technicolor, the portrait presents Huxtable as a Mermaid-esque figure leaning seductively on a chair, as if caught in the middle of a strip tease. Her back is decorated with contrasting animal prints and via digital manipulation, her legs swirl into a thick serpentine tail that overtakes the bottom of the print.

Other portraits from the Spaulings exhibition show Huxtable as a half-cow or a half-bat, images that reference furry subculture and its specific practice of crafting personalized animal identities (“fursonas”), usually in the form of online avatars.¹⁰ What Huxtable finds compelling about furies is that their interest in anthropomorphized animals expresses a fertile in-between space that naughtily tests the limits of “natural” social archetypes. In a similar way, Huxtable’s fursonas seek to undermine our definitions of race, gender, and intimacy.¹¹ In using the materials of the internet to push the body to its preposterous extremes, Huxtable satirizes our stifled expressions of identity and self. Her fursonas tap into anxieties around civility and savagery—binaries rooted in the same gendered and racialized tropes criticized by Russell. Echoing glitch feminism’s demand to dismantle and rewrite our ideas of the body, Huxtable’s fursonas are (as she wrote in a recent press release) “AN INVITATION TO MURDER THE / ROMANTIC / PURITANICAL / COHESION OF / OF THE BODY.”¹²

One artist not mentioned in Russell’s book who embodies the glitch is multimedia conceptual artist, theorist, and writer Mandy Harris Williams. Her Instagram account @idealblackfemale disrupts the aestheticizing scroll encouraged by social media, and investigates not only what images we are given, but also what we like, comment on, and share. A few years ago, Williams began noticing the gaps in her Insta explore page—dark skinned Afro-descended women were routinely erased from

algorithmic feeds. This led to Williams’ creation of the #BrownUpYourFeed hashtag. Coupling micro social media essays that blur the critical and confessional with images ranging from selfies to text excerpts to memes, Williams makes visible what private companies like Instagram go out of their way to hide. Her interventions continually ask, as she phrases it, “How does the history of algorithms tell us what is acceptable; what is popular; what is desirable; what is meaningful; what is deserving of attention?”¹³ Williams takes apart the machine, further inhabiting what Russell calls “a mutiny in the form of strategic occupation.”¹⁴

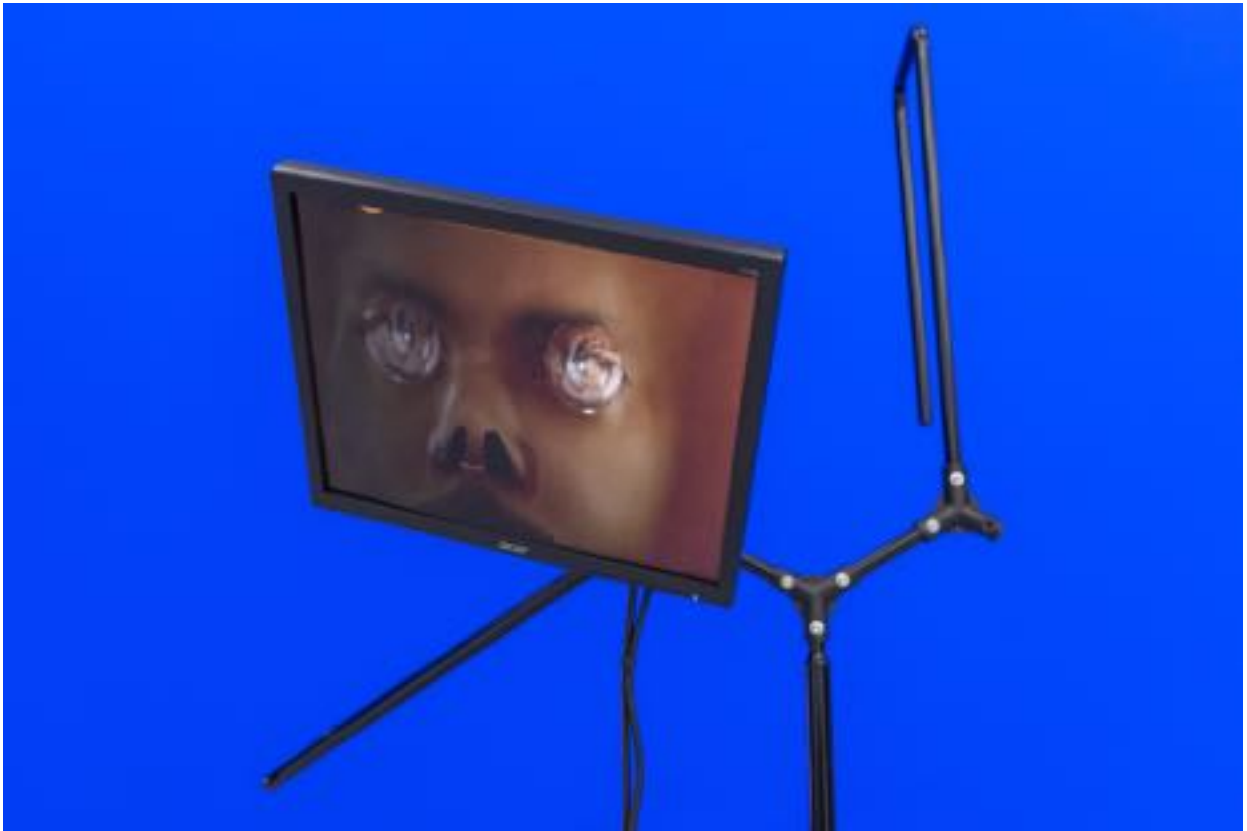
Russell contends that the online space offers an abundant panoply of selves, personas, and avatars which together provide an alternative world where the self is found through constant metamorphosis. While admitting our digital spaces are flawed, she believes “online communities can create space to talk back to toxic, binary tropes of masculinity/femininity,”¹⁵ and other hegemonic constructions. To celebrate identity as a multiplicitous movement is to reject the gendered body as a classifiable container. Rejecting the binary entails a process of dematerialization, or a willingness to transcend the normative body. This process begins with the glitch which “pushes the machine to its breaking point by refusing to function for it, refusing to uphold its fiction.” Russell would rather submit to “framework[s] of failure”¹⁶ where the self is allowed room to become without threat or fear. Approaching the digital as a space for imaginative worldbuilding aids in the abstraction of gender, and thus the systems overdetermining what a body can do.

Glitch Feminism is at its best during these moments, when Russell reveals the gender binary as an “economic performance,” assigning highest value to those who “labor under its coercion” without question or complaint.¹⁷ In the same way we’re starting to understand corporatized social media as a nefarious tool for financial gain, we need to view gender

5. Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism* (New York: New York University Press, 2018).

6. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 73.

7. Ibid, 14.



Top: Sondra Perry, *IT'S IN THE GAME '18 or Mirror Gag for Projection and Two Universal Shot Trainers with Nasal Cavity and Pelvis* (detail) (2018).
Image courtesy of the artist and Bridget Donahue, NYC. Photo: Thorsten Arendt.

Bottom: Shawné Michaelain Holloway, *a:active, a:hover { or position: unavoidable* (2017).
Mp4. Image courtesy of the artist.

as an equally dubious technology wielded for profit. Our attempts to classify and codify it (via attitudes, dress, laws, online forms, etc.) severely limit the vast potential of expression and relation. Thus, a strike against gender doubles as a strike against the economic systems that bolster and reinforce it. Though *Glitch Feminism* may belatedly tap into conversations that have been ongoing for years, the text provides an introductory map for those seeking to hack the automated codes of being.

At the *Glitch Feminism* virtual book launch hosted by MoMA PS1 and Verso Books on September 29th, one of the panelists, sociology doctoral candidate and writer Zoé Samudzi, quoted a prescient line from “Racialized Fantasies on the Internet,” an essay by scholar and writer Christina Elizabeth Sharpe: “The virtual reality of race in cyberspace begins to expose it as an already virtual construct in real life.”¹⁸ This sentiment resonates throughout *Glitch Feminism*: in troubling the lines between body and machine, Russell asserts the machine is an extension of us. We have always been run by social systems. In Russell’s utopian vision of the glitch, naming the inauthentic, unrealities of living is the first step towards a freedom built on error and revolt.

Allison Noelle Conner writes about film and literature. She lives in Los Angeles.

8. Lynn Hershman Leeson, “A Glitch In The System: Legacy Russell And Lynn Hershman Leeson In Conversation About Glitch Feminism,” *Topical Cream*, September 28, 2020, <http://topicalcream.info/editorial/a-glitch-in-the-system-legacy-russell-and-lynn-hershman-leeson-in-conversation-about-glitch-feminism/>.

9. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 13.

10. Thom Patterson, “What You Don’t Get About Furry ‘Fursonas,’” *CNN*, November 21, 2019, <https://www.cnn.com/ampstories/us/what-you-dont-get-about-furry-fursonas>.

11. Makayla Bailey, “Juliana Huxtable: Let’s Skip the Essentialism and Devour the Semantics,” *Flaunt Magazine*, October 7, 2019, <https://flaunt.com/content/juliana-huxtable>.

12. “Juliana Huxtable at Reena Spaulings,” *Contemporary Art Daily*, October 9, 2019, <https://contemporaryartdaily.com/2019/10/juliana-huxtable-at-reena-spaulings-2/>.

13. Francesca Gavin, “The artist whose works are inspired by Instagram’s algorithm,” *Dazed Digital*, February 19, 2018, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39095/1/artist-mandy-harris-williams-works-are-inspired-by-instagram-s-algorithm>.

14. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 25.

15. *Ibid*, 108.

16. *Ibid*, 151.

17. *Ibid*.

18. Christina Elizabeth Sharpe, “Racialized Fantasies on the Internet,” *Signs*, 24, no. 4 (1999): 1089–1096, www.jstor.org/stable/3175605.

Linda Stark's Covert Emotion



There's something that happens when I look at Linda Stark's paintings that I can't quite explain. A feeling in the throat, the chest—like a long-suppressed sob fighting to push up towards the surface. In other words, they make me feel things. I don't know quite how to write or think about the paintings, and as a critic, that inspires a fair amount of vulnerability. Yet, as Jennifer Doyle argues in her wonderful book *Hold it Against Me* (2013), which fights for a space for emotion in contemporary art, an art critic can choose *not* to be cynical and instead wade into uncharted territories, discussing the hidden world of emotion.

Doyle remarks that “there is a false assumption in much art writing that we can be smart about emotions only if we are being cynical about them. (Jaded is the default attitude one strikes in the social space of the art gallery about nearly everything.)”¹ Yet, nothing in me wishes to be jaded about the tender emotionality palpable in Linda Stark's new show, *Hearts*, at David Kordansky Gallery. In it, hearts abound in both predictable and curious ways: purple hearts, bleeding hearts, candy box hearts, sacred hearts. The paintings are deployed with the calculated precision that you might associate with the opposite of feeling or sentimentality—such as Peter Halley's paintings, which prize harsh accuracy over embodied feeling. Stark's paintings accomplish an orchestra of feeling with minimal moves, clean graphics, and overly-calculated brushstrokes. Her flawless paint application is bounce-a-coin-off-a-bed tight—a single work sometimes takes the artist years to execute. In making

them, she slowly adds layer upon layer, building up low-relief, sculptural surfaces that create lifelike skin textures and glowing halos with perfect, emoji-like symmetry. Moody Rothkos these are not—quite the contrary.

As Doyle solemnly observes, sentimentality is not only unexpected from critics but “generally unwelcome in institutional spaces associated with contemporary art.” The messiness of emotion belongs to soap operas, page-turning beach reads, motivational quotes strung over entryways—the *popular* world. But we generally deny it within the hallowed halls of the art museum, gallery, or other academicized art spaces. “The sentimental,” Doyle writes, “stands in opposition to the codes of conduct that regulate the social spaces of art consumption.”² Stark seems to flip the switch. Welcoming feeling in by way of the *popular*, en route to the sentimental.

I'm not the first critic to wrestle with Stark's tug of war between politic, emotion, and the world of symbols. Many cleanly duck out when emotion stirs—some have dipped a toe into writing about how the work emotes while simultaneously edging out of the pool, maintaining the feigned critical remove expected of the (male) academic. In a 2017 *LA Times* review, David Pagel writes that the paintings’ “elusiveness intensifies their emotional resonance,”³ as if unsure what transformative effect the small paintings have had on him and unwilling to muse further. Artist Vincent Fecteau described Stark's work in *ArtForum* as “suffused with intense emotion” that somehow “[lodges] in the folds of [his] unconscious usually reserved for the weirdest of dreams.”⁴ Here, the world of dreams represents a convenient, surreal space where mixed emotions can be random, and it's not necessary to fully unpack their resonance. Frustrated by the overall sincerity of the 2018 *Made in L.A.* exhibition—in which Stark's stigmata hand emblazoned with the word “feminist” was a crowd favorite—Travis Diehl pondered whether the exhibition as a whole was too earnest, writing that “nothing stifles

1. Jennifer Doyle, *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 107.

2. *Ibid.*, 77.

3. David Pagel, “What Do You See? The Curious Allure of Linda Stark's Imagery,” *Los Angeles Times*, Jan 23, 2017.



Linda Stark, *Perylene Heart Weave* (2020).
Oil on panel, 13 × 12.5 × 2.25 inches.
Image courtesy of the artist and
David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Lee Thompson.



Linda Stark, *Cyclops Fountain* (detail) (2020).
Oil on linen over panel, 20.75 x 20.75 x 2.5 inches.
Image courtesy of the artist and David Kordansky
Gallery, Los Angeles. Photo: Lee Thompson.

criticism like righteous appeals to present problems.”⁵ *Where has all that good old jaded cynicism gone?* he seemed to plea.

Across Stark’s oeuvre, flowers, cats, nipples, and tarot cards appear as repeated motifs. Such icons have been subsumed into a mainstream visual language, deployed by 20-something painters with ironic detachment—as in the Nike swooshes or tennis balls that seem to appear for no apparent reason in otherwise abstract paintings. (Lucy Lippard’s refrain to young artists echoes in the back of my head: “why [do artists] fear that it is uncool to show feelings on the surface?”⁶) Though, while another artist might deploy the overt kitschiness of Stark’s hearts with a distanced remove (the cutesy reference an ironic end goal), her legible symbology rewards the viewer willing to plumb the depths of her icons to venture into something more unknowable. In the small drawing, *I Heart NY* (2012), the heart in the iconic emblem is replaced by tarot’s three of swords card, an allusion to heartbreak, grief, and sorrow. Here, a kitschy icon is replaced with another familiar symbol, though one with a deeper tonal vibration. What exactly *is* the emotional resonance? Where does it land?

In *Hearts*, a cartoon Minion-esque eye (*Cyclops Fountain*, 2020) is topped with a single, flawlessly-plucked eyebrow and floats atop a yellow ground. Its teal eyelids are rendered with layers of slowly applied paint that culminate in a bulbous oculus that juts out from the canvas. A small white heart sits near the pupil—the twinkle in the eye. Not shy of a dramatic flair, Stark has applied ribbons of silvery-blue tears that pour down the composition in neat rows, pooling as they float off the canvas’ edge. And here, somewhere between the sheen of blue-painted tears and the folds of her meticulously-painted eyelid, is Stark’s covert emotion. The paintings evolve “like a fool’s journey that becomes a source of revelation,”⁷ the artist told *Hyperallergic* earlier this year. Stark summons an army of everyday objects to do her emotive bidding,

transfusing her cutesy forms through some sort of alchemy and allowing her tender personhood to radiate through the layers of rippling paint.

Only once I’ve moved past that first checkpoint of recognizable symbols do Stark’s paintings begin to work on me, even as they confound. My ongoing inability to square her Pop symbology with the moodier and almost transcendent undercurrent in her work compelled me to reach out to Stark herself. This is another vulnerable and slightly unconventional position for a critic to take: relinquishing a cynical, self-protective distance from her subject. Stark helped me both more and less than I’d hoped, offering responses with an air of wise simplicity—like Buddhist mantras that are at once banal and enlightening—but that didn’t quite line up with each other. Still, consistent throughout her commentary was her interest in cerebral ruptures—spaces where meaning-making becomes harder to place.

“If I can take an idea and dive down to the bottom of the well with it, then come back up for air,” Stark mused, “that is the goal.” This well metaphor resonated with my own confusion, as I splashed around the dark depths with no clear pathway forward, still unsure of how to achieve the coming up for air part. Rather than guiding me up, Stark offered more loose ends. “For me, art is a space where the abject and sublime can co-exist,” she told me. I imagined myself rising like a phoenix from the depths of the murky waters, shuttling forth towards the sublime. She explained that she “aim[s] to express an idea in the form of an essentialized image,” and that in its depiction, emotionality is driven in via her precise and delicate picture-making. “Hopefully,” the paintings “contain a presence which can be transformative,” she said.

The slipperiness of Stark’s imagery might be the thing facilitating this tension between the abject and the sublime, the popular and the emotional. “Presenting symbols in an unfamiliar way may promote a new emotional response, which can be transformational,” Stark wrote me, again with a Yoda-esque air.

<https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-linda-stark-review-20170120-htmllstory.html>.

4. “The Artist’s Artists: The Best of 2014,” *ArtForum*. <https://www.artforum.com/print/201410/the-best-exhibitions-of-2014-49122>.

5. Travis Diehl, “Made in L.A. 2018: Widely Inclusive and Brimming with Community Spirit, But Is It Too Earnest?”, *Frieze*. June 27, 2018. <https://www.frieze.com/article/made-la-2018-widely-inclusive-and-brimming-community-spirit-it-too-earnest>.



Linda Stark, *Bleeding Hearts* (2020).
Oil on canvas over panel, 12.25 x 12 x 2 inches.
Image courtesy of the artist and David Kordansky
Gallery, Los Angeles. Photo: Lee Thompson.

Take *Bleeding Hearts* (2020), a small work that Stark confessed to me was her favorite in the show. The work depicts two cartoon hearts, each topped by mascaraed eyelashes. The symmetry of the eyelash-ed hearts, placed on the upper half of the canvas above a bronze, concealer-toned background, lend a strange personification—something animal, deer-like. The hearts each spill a thin ribbon of red blood (much like *Cyclops*' tears) that unexpectedly splay at the bottom of the canvas to form a pair of duck feet. Stark explained that she found her way while creating the painting, listening attentively to its needs: "[It] surprised me and defied logic... The painting resolved itself without clueing me in, and its significance remains a mystery to me." She described the duck feet as "an enigma," puzzled by them even as she brought them into being. And, through her own embrace of disillusionment, Stark slowly began to ease my own.

In her 2004 book *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed traces the resonance that objects have on the body and how they engage the unknowable world of emotion. She describes a process of relating self to object and ascribing to it an emotive label (i.e., "good" or "bad").⁶ Within this logic, what kind of orientation occurs when (as in *Bleeding Hearts*) the object itself escapes namability? In so much of Stark's work, her symbols rest on the edge of familiarity and dreamy confusion, hybrid amalgams of recognizable forms unnamable in their collective gestalt. Through the additive puzzle that their symbolism somehow unlocks, the work triggers memories and deeply-buried feelings. In this way, Stark engages a collective registry of cultural codes and tugs at our personal associations with them. We often think of emotion as a private or even shameful activity; we save our tears for private release in the confines of our cars or bedrooms. Yet, emotion is ultimately a process of relating: to objects, to ourselves, and to each other.

In our communication, Stark relayed a story about an email she

received in response to her painting *Purple Heart* (2018). The painting is a faithful representation of a Purple Heart medal, save the tenderly-painted flowers applied around George Washington's textured profile. The medal floats against a black background. In the email, a former Marine explained that he happened across an image of Stark's painting in *The Wall Street Journal*. He had received a Purple Heart in the '60s after his service in Vietnam, and he rarely looks at it because of the extreme emotional charge that the object embodies for him. (Emotion that was culturally transferred and modulated into the relic of the medal.) After seeing Stark's painting, the man said he felt differently about his medal, and he took it out and held it. Its leering effect on him had somehow changed, and he instead felt a sense of peace around the object. Stark's transmutation allows us to approach long-held belief systems in new and surprising ways, even as we are unable to explain exactly why.

Perhaps it is precisely through Stark's unique methodology that her symbols can modify cultural codes, upturn previously held emotional responses. In approaching her symbol-ogy tenderly—slowly cultivating connective points that might encourage a collective understanding (even as the work evades one)—her sincerity is what lassoes the viewer into joining her in this quest. As Stark opens herself up to unknown meanings and transfigurations, she lovingly takes us with her, leaving space for relational communion. She positions even the critic as a vulnerable participant, rather than an arbiter of meaning. Stark sets the table for her own communion with the work, and through her relatable (but ultimately unknowable) iconography, she invites us to hold her hand as we jump into the well, so that we might collectively come up for air together.

Lindsay Preston Zappas is an L.A.-based artist, writer, and the founder and editor-in-chief of *Carla*.

6. Lucy Lippard, "From the Archives: Out of the Safety Zone," *Art in America*. December 1, 1990. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-safety-zone-63535/>.

7. Elisa Wouk Almino, "Meet LA's Art Community: Linda Stark Likes the 'Challenge of Resurrecting

a Bankrupt Image,'" *Hyperallergic*. February 25, 2020. <https://hyperallergic.com/544616/meet-las-art-community-linda-stark/>.

8. Sara Ahmed, *The Politics of Emotion*. Routledge, London, 2004.



Linda Stark, *Hearts* (installation view) (2020).
Image courtesy of the artist and David Kordansky
Gallery, Los Angeles. Photo: Elon Schoenholz.



Linda Stark, *Purple Heart* (detail) (2018).
Oil and flowers on canvas over panel,
12 x 12 x 2 inches. Image courtesy
of the artist and David Kordansky Gallery,
Los Angeles. Photo: Jeff McLane.

Interview with Patty Chang

34



Patty Chang's recent shows have both featured breast milk. Bodily fluids (milk, urine, tears) continue to percolate through her practice. I have oft-conceived of Chang's practice as a semiaquatic mammal of its own: watery and bodily, helical in flow.

Chang's new exhibition at 18th Street Arts Center, *Milk Debt*, takes its title from Chinese Buddhist notions of filial piety, wherein children owe a lifelong debt to the mothers who suckled them. In the five-channel video installation, lactating women pump their breast milk while reciting lists of fears, which Chang collected by surveying communities in Los Angeles, where she lives and works, as well as Hong Kong and New Mexico, where she has recently completed artist residencies. Chang then chose a handful of women to film while they pumped breast milk—constellating women across various cities through this shared act.

The inventory of fears begins with Chang's personal list, first drafted in 2018. Upon moving to Altadena in late 2017, Chang, who had recently given birth, found her anxieties over the environment and climate compounded by her own postpartum. Many of the fears in Chang's list are eerily prescient: the fifth fear is "fire, burning in a fire"; two fears later is "smog"; then, "113 degrees everyday."

I previewed *Milk Debt* just three days after the recent San Gabriel earthquake, the very night of Ruth Bader Ginsburg's death. As my personal fears became increasingly

tangible amidst a milieu of unrest, eroding democracy, and an overworked planet, I was soothed by Chang's performers; speaking over the mechanical suck of the breast pump, their stated fears felt more collective than isolating.

Last month, as we sat in distanced chairs in Chang's backyard to talk about *Milk Debt*, I told Chang that I like to think of the solace I found in *Milk Debt* as a form of successful affect labeling. Affect labeling—an implicit emotional regulation strategy of verbalizing feelings, or more specifically in this case, fears—is a form of linguistic processing. *Milk Debt* grounds pandemic-era fears by allowing them to linguistically congregate in a commons. In this way, Chang forges a reservoir in which visitors can bathe in their fears—the porosity of one's anxieties intermingling with those of others.

stephanie mei huang: I wonder, how do you think about the way the pandemic has really transformed collectivized fears? I've heard you use the phrase "communal text" in regards to the list of fears that is read in *Milk Debt*.

Patty Chang: I think maybe an environmental difference [between] now and when we were building our list of fears is that [now, fears are] much more socially on the surface. So, people are actually feeling these and then vocalizing them, whether it be in an intimate setting or in a public setting. I think that when I made my personal list and then when we were collecting the fears, we thought of these [fears] as things that people thought but didn't speak. It was much more internalized ... like there's a sort of low, humming anxiety, but maybe we can't name what it is because we don't want to. So perhaps that's one of the differences that Covid has revealed.

smh: Were your fears being amplified after you had your son, Leroy, and you were responsible for another life?

1. Patty Chang, *Patty Chang: The Wandering Lake* (Brooklyn, NY: Dancing Foxes Press, 2017).

2. Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity, Watered," *Feminist Review*, no. 103 (2013): 23–41, <http://www.jstor.org/stable/41819667>.



35



Patty Chang, *Milk Debt* (video still) (2020).
5-channel HD video, 53 minutes.
Image courtesy of the artist.

PC: I think that this idea of looking at my fears started from being pregnant and having a child. When I had the baby, I found that I just had so much anxiety about everything. It seemed over the top, but I couldn't separate it from the experience of giving birth and trying to keep the baby alive. Trying to keep this baby alive extended to basically everything ... So I think starting from that point, I realized that I was having really intense fears about things that we could imagine, that are rational or irrational ... I think it's just part of the biological response on one level to start to fear everything or to be concerned about everything.

smh: I know that the ethics of care were so crucial for you in this work. Given the intimacy involved in the act of breast pumping, which is an act rooted in care and nourishment, I'm wondering what the shift was like for you, from filming your performers in person to virtually on Skype or Zoom during the pandemic. What was it like to engage with such a visceral bodily act over these virtual platforms?

PC: It definitely felt different. I think there was less of a connection. When we were in-person in the beginning, we did it many, many times, and we shot many times in different locations. It was a much more extended experimentation and learning curve for what the experience would be like ... So it definitely felt like it was much more connected in terms of immediately responding to someone and having an audience in some way. We would be there watching and witnessing the performance. And then once we decided we shouldn't meet in-person anymore, it was interesting intellectually, because we were all moving onto online platforms. There were so many features about recording through the technology that I was interested in. But after a few times, it kind of became boring. I felt like my witnessing them was very different in a way. The first one I did with Haejung, you see my image at the top of the Zoom. [It is] so weird for

me to see that there, because I'm standing by the camera and I look like I'm performing this function—I have a job. It very much points to the process of filming, filmmaking, and artifice, and it's really strange.

smh: Right, well I still really enjoyed that. There is just one trace of you. And then Leroy appears behind the laptop screen with his violin.

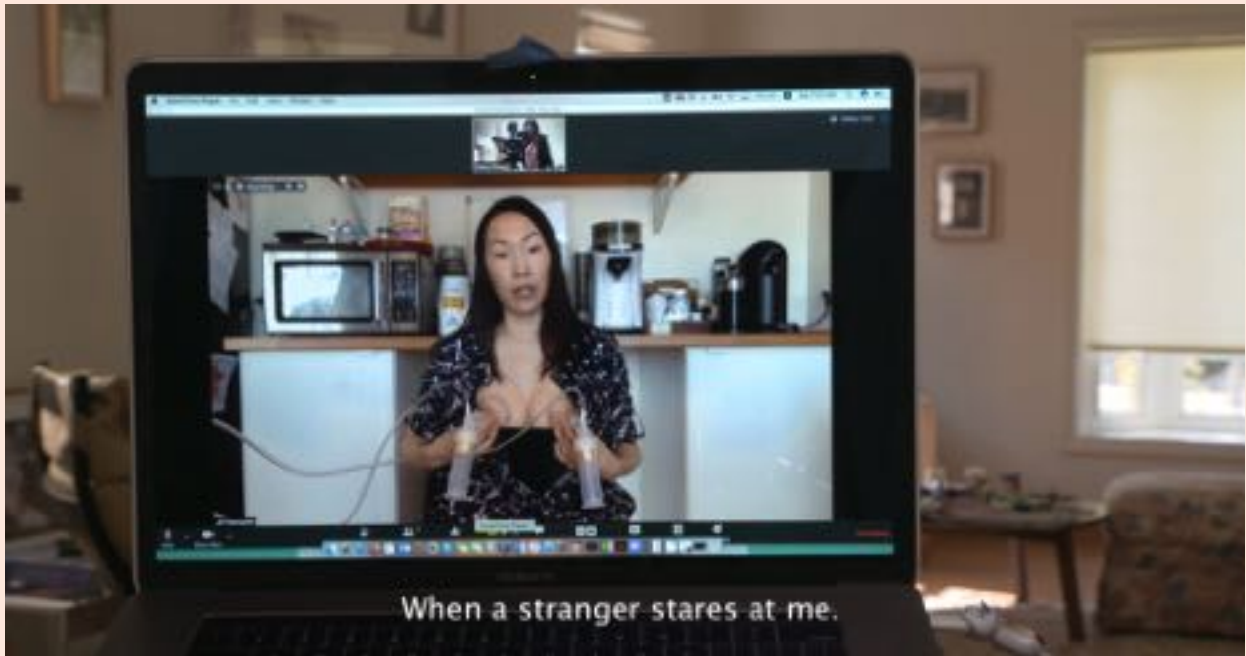
PC: I think they're interesting to look at and to consider in the present moment ... the shift from so much being in-person—especially in art and performance—to this mediated platform. I think it speaks to our time and that is why it's interesting, but in terms of [the embodied] experience, it feels a little lacking.

smh: You also have a solo show on view at the San Francisco space, Friends Indeed—the synergistic timing of these two exhibitions is really impactful. In the Friends Indeed show, you've included still images of discarded breast milk in empty vessels like cups and fish tins photographed in Uzbekistan. How do you see these two shows working in dialogue with each other?

PC: The first thing I think of when you bring that up is the idea of movement and flow. In *Milk Debt*, the milk is moving. It's active, but images of *Letdown* are stagnant. They're in a discarded form. They're not going to be used and they feel like puddles or stagnant pools.

smh: And in your book, *The Wandering Lake* (2017), you talk about a “sympathetic loss of flow.”¹

PC: Specifically, [I was] pumping milk while going to the Aral Sea [on a film shoot in 2014] and thinking about this fluid that has a function and that is being left in a place and will not be useful in the way it's meant to be. Whereas in *Milk Debt*, the piece is more about the production of [milk] versus the discarding of it. It's coming out [and it's] unclear if it's going to be used or not.



37

I fear that the people I love
will stop loving me.
I fear letting people down.
I fear that life struggles will
continue and I won't get to
enjoy adult life at any point.
I fear that when I come





39



Patty Chang, *Letdown* (2017). Archival inkjet print,
top left: 9.5 x 14 inches; bottom left: 10.75 x 14.75
inches; top: 5.5 x 7.25 inches; 12.5 x 17 inches.
Image courtesy of the artist, Cushion Works, and
Friends Indeed Gallery, San Francisco.

The milk is what's being produced by the hormones, and the hormones are being activated in the body. And those hormones, oxytocin and prolactin, are coursing through the women's bodies, and those are the hormones that create this feeling of love or openness and affective response. It's kind of an opposite relationship.

smh: Would you say breast milk is abject?

PC: I guess that's about context, maybe. I mean, if you think about it, the fluid that comes out of the body, once it leaves the body, it's not of the body, so it's othered from the body. So, in that sense, it could be abject if it's not going straight into a baby's mouth. But there's something about the machinery—the pump—that lends to this idea, the abjection, the possible abjections, because it's pulling the fluid out of the body in an artificial way. And I guess if the baby was doing that, we wouldn't see [the milk]. It would just be a logical conclusion of the milk going into its mouth. The part of the abjection is not the milk, but maybe the apparatus.

smh: Do you think there is a sense of healing in the act of lactation as bodily release?

PC: I think so. Yeah. And I guess also healing for whom—the body that's lactating or the body that needs the nutrients or needs the love? I guess that's why I was drawn to the gesture. We talked about the question of abjection in relation to breast milk, but at the same time, I think that the gesture itself is also inextricably linked to love and to caring. And so, if there's abjection, there is still always love, you know?

smh: Definitely. Especially when I was thinking about oxytocin, which triggers lactation. I mean, falling in love is the best feeling in the world because of that amount of oxytocin and serotonin. And I'm like, wow, is that what breast-feeding feels like?

PC: Maybe for some people.

smh: Bodily expulsion and bodily ingestion have both had a lengthy history in your work. Astrida Neimanis, who you recently had a conversation with through 18th Street, writes that “we are all bodies of water” and that the feminist subjectivity is in fact “watery.”² Can you recall the moment and motivation when you began to more explicitly explore the intertwinement of humans and bodies of water?

PC: I think the logical answer for me would be *The Wandering Lake* (2017). But I was just thinking back about other projects that I've done about water. And one of them is the piece I did with [my partner and collaborator] David, *Flotsam Jetsam* (2007), about the building of the Three Gorges Dam and the subsequent flooding of the landscape. I guess in some ways that piece linked [my] thinking about dreams [with my] thinking about what happens to a place when it disappears and becomes submerged by water and enters [the] imaginary.

smh: But what drew you to that? What was the moment or shift for you in moving from bodily fluids to bodies of water?

PC: I'd say maybe it was a process that took time. I don't think I just got there. These [works] all seemed like evolutionary steps along the way. I think before you can enter a geological body, you have to exit your own body. There's kind of this process of leaving one's own body in order to be able to think within other bodies, geological or otherwise.



41



Top: Patty Chang and David Kelley,
Linyi and Tiger (2007).
Digital C-print, 50 × 40 inches.
Image courtesy of the artists.

Bottom: Patty Chang and David Kelley,
Submarine (2007).
Digital C-print, 50 × 40 inches.
Image courtesy of the artists.

WE LIVE! Memories of Resistance at Oxy Arts

September 14–
November 29, 2020



On July 3, 2020, two fleets of planes emitted a series of messages across the sky. They flew from Bakersfield to Los Angeles to San Diego and, in the days that followed, traveled along the U.S.-Mexico border and up the east coast to New York City. Skytyped messages such as CHINGA TU MIGRA, NOT FORGOTTEN, and ABOLITION NOW were drafted by more than 80 artists and activists from In Plain Sight, a national coalition dedicated to tackling the systems of incarceration and immigrant detention that imprison millions in the country.

In their latest endeavor, *WE LIVE! Memories of Resistance*, the coalition has moved out of the skies and into the gallery at Occidental College to produce a small yet powerful exhibition. Curated by Paulina Lara and Kyle Stephan, the project features 14 artists from the coalition, who each draw upon personal and historical narratives to elucidate tensions with carceral systems and false American promises of freedom and equality for all. While In Plain Sight's skytyping action was dramatic and highly visible, their messages were also fleeting, dissipating mere minutes after their creation. This exhibition and its robust accompanying virtual event series have allowed the group to parlay their national, site-specific activist effort

into an expanded discourse around topics of incarceration and immigrant detention by honing in on the stories and perspectives of the individual artists included.

At the gallery's entrance, the original In Plain Sight sky-messaging campaign is foregrounded: a half-wall is covered in colorful wheat-pasted posters and a mounted monitor plays video documentation of the skytyped messages, as if to preface the unified output of the skytyping before departing into the various styles, themes, and concerns of each artist. The gallery's accompanying walls present a cogent grouping of artworks that reveal how the artists' individual and familial experiences with the carceral state serve as personal motives for their membership in the coalition. Alberto Lule's mixed-media collage *Alien vs. Prisoner* (2018) powerfully links the artist's experience of being incarcerated with the "alien" status of his Mexican immigrant father. The artwork depicts tiled images of Lule's inmate ID and his father's U.S. Permanent Resident Card, portions of the cards scratched out in red and black ink, openly addressing Lule's feelings of resentment and animosity toward the carceral state, as well as the parallel oppressive structures that have pervaded his family across two generations. On a nearby wall, Devon Tsuno's twin paintings *90210 Labor* (Azalea 6) and *90210 Labor* (Azalea 5) (both works 2020) present a handful of fluorescent flowers—based on images of the last remaining azaleas planted by Tsuno's grandfather as a gardener in Beverly Hills—layered on top of desert plants native to

Topaz, Utah, where the artist's relatives were forcibly relocated and incarcerated during World War II. The works, while personal to the artist, represent the generational shared histories of the criminalization of Japanese American communities, as well as how the trauma of such criminalization continues to haunt the present landscape.

In a second larger, pitch-black gallery space, artists grapple with collective and historical memory concerning incarceration and racial injustices in the United States. These include Sky Hopinka's monumental, two-channel video projection, *Cloudless Blue Egress of Summer* (2019), which reconstructs the 19th-century imprisonment of Native Americans at Fort Marion, Florida, through interwoven archival images, sound, and text; as well as Sonya Clark's deconstructed Confederate flag, *Unraveled* (2015), arranged in neatly-gathered piles of thread divided by color. Remnants of a performance, these threads reflect on the divisive national emblem and the arduous labor required to unravel the legacies of American slavery and racism that the flag has come to represent. Other works extend the exhibition toward more divergent directions, such as considerations of land sovereignty and speculative futures, ultimately commenting on how violence, erasure, and restrictions to collective imagination across the Americas find commonality in both colonial legacies and present-day systems of hegemonic power.

While viewing the exhibition, I was continually moved by the willingness of each artist exhibited to publicly share and

Joseph Daniel Valencia

1. Donald Braman, *Doing Time on the Outside: Incarceration and Family Life in Urban America* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2009), 8.

2. Ibid, 220.



Top: In Plain Sight Coalition, *Boots on the Ground (Look Up)* (2020). Single-channel video and wheat-pasted flyers, 168 minutes. Image courtesy of Cassils, rafa esparza, and Oxy Arts. Photo: Ian Byers-Gamber.

Bottom: Alberto Lule, *Alien vs. Prisoner #1* (2018). Mixed media with house paint, 38 x 50 inches. Image courtesy of the artist and Oxy Arts. Photo: Ian Byers-Gamber.

examine their relationship to carceral systems—experiences that aren’t often accompanied by generative or communal discourse. In his book *Doing Time on the Outside* (2009), legal scholar Donald Braman attributes this lack of discourse to a societal stigma, revealing how it can prevent formerly incarcerated (or detained) people and their families from talking about, or healing from, their experiences—a “social silence,” which, as Braman writes, “mak[es] it difficult for families to seek political remedies for the problems they encounter.”¹ Braman describes this difficulty as a “collective failure” of society to acknowledge and understand the traumas that institutions have imposed on impacted communities. This disjuncture, he asserts, “continues to prevent us from doing the justice we intend.”² Braman’s book presents a series of interrelated problems that *In Plain Sight* seems to answer, albeit indirectly. If the skytyping actions were an urgent appeal to abolish the corrupt carceral systems that pervade our country, *WE LIVE!* offers more intimate pathways toward collective healing.

Colleen Hargaden at Hunter Shaw Fine Art

September 12–
October 25, 2020



Who is a doomsday prepper: a hopeful environmental activist determined to inhabit our planet long after it is beyond repair; an anti-establishment conspiracy theorist attuned

to impending social and economic chaos; or a tech industry magnate as terrified of a post-apocalyptic world as of their own mortality?

Colleen Hargaden’s exhibition, *Strategies for Inhabiting a Damaged Planet* at Hunter Shaw Fine Art, reflects this seemingly incongruent cross section of the American public that traverses ideologies, faiths, and parties. While each viewer may easily locate within this work a reflection of their own position—liberal or conservative, hopeful or pessimistic, climate activist or climate denier—Hargaden illuminates the connective tissue uniting these otherwise diametrically opposed publics: a rapidly growing individualistic tendency in our country, an interest in self-preservation above all else.

The exhibition presents two distinct, but thematically related, bodies of work produced over the last three years. The first, steeped in natural light from the gallery’s front window, includes two formally analogous pieces, *Capsule One: How To Grow Sprouts* (2018) and *Capsule Two: Portable Apothecary* (2020). Each comprises a metal shelving unit with a solar-powered waterproof case, which houses a video tutorial, alongside the materials required to—as their titles suggest—grow alfalfa sprouts or brew a variety of herbal remedies. Hargaden’s instructional videos are also freely available on YouTube, the site from which much of her research and prepper expertise is culled. Using social media and collective knowledge bases as a primary source of information reflects common practices of the

American public, and raises vital concerns about the veracity of that which is being consumed. An innocent search for how to grow sprouts may easily lead one down a rabbit hole to the less altruistic, environmentally-minded branch of prepping, that of anti-vax conspiracy theories and citizen militias.

Installed deeper within the gallery’s unlit interior, the second body of work invites viewers to take a seat on Hargaden’s *Water Brick (Furniture)* (2019). There, visitors can watch her synchronized, two-channel video entitled *Reproducing “H2O”* (2019) or peruse a manual which details how to recreate the video frame-by-frame. The two-channel video comprises a small Videotronics tube television monitor playing Ralph Steiner’s 1929 film *H2O*—one of the first cinematic records of water—and Hargaden’s large-scale recreation of the same work projected on the back side of the gallery’s temporary dividing wall. Black, imageless frames punctuate Hargaden’s version, indicating scenes that she was unable to recreate given the difficulty of reproducing *H2O* as time and geo-environmental changes impede access to the rapidly dwindling resource.

Though *WaterBricks* were originally conceived as a means to “deliver water and food to people living in remote, impoverished parts of the world [as well as] victims of natural disasters,”¹ the prepping phenomenon, aided by corporate retailers, rebranded this technology to appeal to the average American consumer. In much the same way that Hargaden

1. WaterBrick International, “Our Vision,” n.d., accessed November 6, 2020, <https://www.waterbrick.org/about-us/>.



45



Top: Colleen Hargaden, *Capsule Two: Portable Apothecary* (detail) (2020).
Image courtesy of the artist and Hunter Shaw Fine Art. Photo: Ruben Diaz.

Bottom: Colleen Hargaden, *Water Brick (Loveseat)* (2019). WaterBricks, water, and handmade upholstered panels, 18 x 36 x 21 inches.
Image courtesy of the artist and Hunter Shaw Fine Art. Photo: Ruben Diaz.

created minimal furniture out of these modular units, companies like Amazon feature product imagery in which WaterBrick containers serve as coffee tables in rather mundane middle-class homes. Here, an intended agent of environmental activism has been retooled, inciting and enabling apocalyptic fear to permeate consumer culture and domestic spaces.

Generations of social phenomena—including Cold War-era bunkers of the 1950s, the West Coast counterculture of the 1960s, and the back-to-the-land movement of the early 1970s—inform the current prepper movement. The latter touts a return to nature, divestment from corporate America and consumerism, and an off-the-grid lifestyle. Hargaden's exhibition mirrors many of these values by generously providing seed packets and how-to manuals for all viewers interested in growing sprouts, making herbal remedies, or reproducing (Ralph Steiner's) *H2O*. However, a consideration of the artist's material and informational sources points to some of the inherent contradictions of prepping, its dependence on capitalist systems, and its inability to manifest a truly off-the-grid lifestyle.

A quick Google search reveals that the materials comprising Hargaden's installations are merely a few clicks away, available at mega-retailers like Amazon and Home Depot. This fact may implicate the artist as an unreliable narrator, potentially complicit in the corporate consumerism from which the prepper movement—and by extension the work on view—

theoretically advocates divestment. That being said, the tension enlivened here between consumerism and environmentalism remains integral to Hargaden's faithful representation of the movement. Corporations provide the "raw materials" for life outside of corporate America, as individual survival and convenience trump truly environmental and community-minded behaviors.

Through generously sharing both knowledge and sustenance, Hargaden's work unites a diverse array of ideological perspectives in a space of mutuality, while simultaneously unearthing some of the darker valences of the prepper phenomenon. *Strategies for Inhabiting a Damaged Planet* creates a productive dialogue between oxymoronic practices, including off-the-grid consumerism, resource-sharing individualism, and technology-dependent survivalism. The irony inherent to these paired terms points to the complications underlying modern-day ecological strategies and the cross-section of communities that participate in them. So while some may see the works on view as artifacts of fear, others will see them as beacons of hope.

Duke Riley at Charlie James Gallery

September 5–
October 17, 2020



The centerpiece of *Far Away*, Duke Riley's solo show at Charlie James Gallery, depicts a jumbled, teeming mass of humanity aboard a boat at sea. Pigeon fanciers wave flags to direct their flocks while figures in colonial-era garb commit acts of lust and violence on the ship and in the raging water below. A sailor performs oral sex on a mermaid with a tattoo reading ACAB (All Cops Are Bastards). Disembodied heads pierced by fish hooks bob in the waves—one wears a MAGA hat while the other sports a Klansman's hood. The massive ink drawing is on canary paper (an off-white drawing paper favored by architects and designers), and Riley has glued the paper to a backing, giving it a wrinkled, antiqued look. The drawing, titled *It's Coming Through A Hole In The Air* (2017)—lifted from the first line of Leonard Cohen's 1992 song "Democracy"—has the palette, graphic style, and subject matter of 19th-century scrimshaw: carvings done on pieces of whale bone or tusk produced by sailors that often depicted whaling scenes. Still, the tattoo, hat, and other bits and bobs of contemporary material culture—an iPhone, a Dunkin' Donuts coffee cup, a Louis Vuitton bag—place this drawing firmly in the here and now. Through his



Duke Riley, *For God's Sake, Stop Firing!* (detail) (2018).
Ink on canary paper, 11 x 9 inches. Image courtesy of
the artist and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Joshua Schaedel.

juxtaposition of this distinctly American folk art craft with modern day references to politics and protest, Riley affirms that our current national tumult is consistent with, not separate from, that which has come before. The boisterous and visually exhausting scene paints a picture of American democracy that is messy, violent, and disorderly, challenging the false notion that there was ever a period of “greatness” to return to.

Riley mines a similar nautical past with *Far Away* (2019), a shell mosaic in an octagonal frame depicting a bottle floating on the water as if tossed by shipwrecked sailors. The collaged shells pull technique from what was known in the 18th and 19th centuries as the “sailor’s valentine.” The shell encrusted curiosities were not pieced together by the sailors, but by women in Barbados for the seamen to take as souvenirs to their loved ones after long journeys. Again, the idea of longing for home becomes a warped mythology, misremembered in the annals of Americana.

In *Far Away*, the first exhibition in Los Angeles for the New York-based artist, in addition to the ink drawings and works on paper—many of which resemble bits of tattoo flash (Riley also works as a tattoo artist)—Riley presents works that document past performances using homing or messenger pigeons. With an obvious affinity for antiquated or old-fashioned art forms (scrimshaw) and bygone cultural remnants (homing pigeons, whose lofts used to dot rooftops all over New York City), the earnestness and studied engagement Riley brings to his material

keeps his work from verging into the contrived or affected. Instead, it stays grounded by his sincere engagement with the past, and the proposed bearing of that past on the present.

The Army of the Night (2017) is an embroidered and hand-painted catalog of the pigeons involved in Riley’s 2016 performance, *Fly By Night*, in which he outfitted thousands of pigeons with LED lights before sending them to take flight over the Brooklyn Navy Yard at dusk. Riley and other pigeon fanciers waved flags on the end of long sticks, guiding the pigeons in elegant, luminous aerial choreography. Though cheekily named and delicately rendered, absent additional context in the gallery, the pigeon portraits are evasive stand-ins for the drama of the actual performance. Similarly, two framed works that display 50 pigeon harnesses stand-in at Charlie James for a grand 2013 performance, *Trading with the Enemy*, for which Riley spent four years planning and eight months breeding and training pigeons to fly from Cuba to Florida. Half the birds were outfitted with harnesses to hold contraband Cuban cigars, while the other 25 carried cameras which documented the 90-mile trip from Havana to Key West. Eleven successfully made the voyage. Placed in mahogany frames and laid out in grids, the brightly-colored camera harnesses each have the name of a filmmaker who has had brushes with the law—Luis Buñuel, Ruggero Deodato, Dennis Hopper—stitched onto them, while the cigar harnesses bear the names of smugglers—drug kingpin Pablo Escobar, pirate Jean Lafitte, Civil War smuggler

Minnie Burr. The project is a charming and witty commentary on our porous Southern border and the long history of traffic—of goods, people, and culture—both legal and illicit that has flowed over it. It is also an old-fashioned, semi-legal attempt to thwart the high-tech law enforcement systems that surveil the seas. Still, as with *Fly By Night*, video or photographic documentation of their voyage would have gone a long way in fleshing out the narrative that these objects begin to tell.

Other drawings hint at histories without revealing their depth. For instance, *For God’s Sake, Stop Firing!* (2018) is a small ink drawing that depicts a bird in profile, blood dripping from its footless leg. A tag on the other leg reads “Cher Ami.” An internet search of the work’s title reveals a story about World War I Major Charles W. Whittlesey and his “Lost Battalion,” a troop who had become isolated deep within German territory and cut off from other American regiments. When American forces began shelling their position, mistaking them for the enemy, Whittlesey sent a pigeon named Cher Ami with a message reading, in part: “FOR HEAVENS SAKE STOP IT.” Despite being shot in the breast and the foot, the bird delivered her message, saving the battalion. In light of the protests against police and state-sponsored violence over the past several years, Cher Ami’s message, especially as altered by Riley, captures a contemporary urgency.

From his sailors’ valentine to his references to scrimshaw and the lost art of pigeon fancying, Duke Riley has one foot firmly embedded in the obscure talismans of

Americana. Rather than dwell in the past, however, Riley dredges up these historical antecedents to comment on the present, illustrating that the cultural and political miasma we find ourselves in may not be so unprecedented after all. *Far Away* touches on many threads, giving viewers ample aesthetic and historical directions to pursue, but absent additional context, it often fails to weave them into a coherent whole.

Amir H. Fallah at Shulamit Nazarian

September 12–
October 31, 2020



Three large round works feature on the entry wall leading to *Remember My Child...*, Amir H. Fallah's current exhibition at Shulamit Nazarian. In each, a sumptuously detailed ring of flowers, plants, and other objects surrounds a central field of vibrant color, evocative of the dome of the heavens. Cartoon babies, beetles, and a ship with a bunch of sails interweave among the mix of imagery. *My Heart Beating, My Soul Breathing* (all works 2020, except as noted) even tosses in a walking, leering Humpty Dumpty-like egg-person. The clutter of imagery rarely feels ominous, but instead friendly, warm, and frustrating, like a large family. The central field of color in each is absent a divine or focusing figure, feeling rather like the lush interior of an ecosystem.

In a show titled to conjure an elder instructing a child, Fallah's paintings are heavy with reference, figuration, and suggested narrative,

with minimal, yet pointed instances of discord—a scene of Christopher Columbus arriving on Caribbean shores appears in the corner of *Remember My Child, Nowhere is Safe*. The works are busy yet composed, despite the deluge of imagery and symbol—it will take the viewer some time to tease out the onslaught of references. If Fallah's paintings are sometimes opaque, performative, or even hectoring, they more often offer the promise of joyful unpacking. His works venture into wide stylistic territory, covering detailed portraiture, landscape, faithfully recreated cartoons, and carefully composed patterning. His references originate from so many different sources—children's books, scientific illustrations, maps, skater culture, Americana, religious and cultural iconography culled from the artist's own early years in Iran—that multiple points of entry into each work are available to the viewer. This is powerful and frustrating at once.

On the walk back to my car after seeing Fallah's show, I tried to parse the distinction between myth, fable, and allegory, my mind quickly fuzzing in the stifling heat of late-September Los Angeles. The best I could recall was that a fable conveys a simple moral in story form, whereas a myth describes a version of how things came to be, often as a justification for worldview. I later realized I was looking for the word *aphorism* rather than allegory. Fallah's titles—pithy, nearly-familiar phrases like *They Will Smile to Your Face*, offer a gloomy ring in the dominant thrall of competing images. There is a note of caution to these aphorisms,

undergirding the delirium of Fallah's paintings with a reminder to the titular child of negative forces at work beneath the wellspring of historical and cultural imagery. Fallah tends towards complex illustrations of simple fables, like sheets of noise over a rhythmic beat.

At least a half dozen referents appear across *Ruin of the Soul*, framed by a quote from environmental author Edward Abbey—"Sentiment without action is the ruin of the soul." The work shows a proud, central tiger, its tail swishing into another section filled by a bronze statue from Fritz Lang's *Metropolis*. Other figures spill out of their boxes in the neat, gridded underlay, including a beautifully mirrored rodeo horseman and what looks like a dejected version of Johnny Appleseed from the Middle Ages. Johnny, or whoever he is, tilts backwards under the weight of a mishandled globe, while a stream of seeds falls from his satchel. An abundance of detail might push the simplicity of a fable towards its border with myth; here the text drives an interpretation that makes only partial sense of the imagery. *Ruin of the Soul* seems preoccupied with the taming, reordering, or wildness of the natural world, mechanized into oblivion by Lang, reordered by "Johnny Appleseed," and simply lived through, viscerally, by the tiger. A section in the lower right pictures a coughing cartoon sun amidst spindly smokestacks, in front of which a parade of annoyed cartoon animals march along an oily, black river, pointing to tensions, or parallels, between bucolic agriculture and industry.

Fallah's works reside in the space between myth

SENTIMENTAL
WITHOUT
ACTION

50





Amir H. Fallah, *Ruin of the Soul* (detail) (2020).
Acrylic on canvas, 84 x 120 inches. Image courtesy of
the artist and Shulamit Nazarian, Los Angeles.

and fable—each story (and each of his pieces read like one) is not simple or direct enough to be fable, nor does its fantastical imagery culminate in a present reality as in myth. I am both taken by Fallah's imagery and frustrated at the seeming development of points both handwringing and never quite made.

Science is the Antidote, Superstition is the Disease, the largest work in the show, offers a diptych of imagery seemingly concerned with bygone geopolitics, right down to the poorly drawn continents of its central world map. A cherubic, American colonial figure holds a pile of fireworks in the composition's upper left; two brooding groups of men, illustrations from a mid-20th century book on Middle Eastern costume and headdress, appear in the upper and lower sections. Like many of Fallah's works in the exhibition, *Science is the Antidote* suggests equivalence. No hierarchy or ordering principle is readily apparent; instead, each piece spirals open like a chain of events. Scale and detail conspire to fascinate. If Fallah's aphorisms overwhelm broad interpretation, his more oblique works frustrate any coherence the aphorism might lead us to expect.

Image obsession has been a favored, beleaguered indicator of contemporary culture for decades. The steady stream of juxtaposing, vibrant imagery in Fallah's work keys into what we have come to expect from images—distillation, heroism, eroticism, narrative, evocation. Differing images composed in this manner might be intended

as clues to meaning (fable) or simply an originary scan of one person's own mind (myth). Fallah's autobiographical encounter with various images is framed as an index of the broadly accessible histories—regularly shared images, texts, and information networks—of our own time. In this sense, the artist's proliferation of imagery represents a reinterpretation of the products of culture, and a repackaging that is geared to a child's lack of preconception. If this rearrangement of autobiography undercuts the making of meaning—or even a clear sense of the soup of references we find ourselves within—it also obliquely emphasizes the validity and richness of real, lived experience.

Cody Critcheloe at The Gallery @

August 14–
September 14, 2020



Twice this week, while driving around Los Angeles, I've seen a model posing, trailed by sweaty men with cameras. The first stood in a bikini with a hula hoop on a residential street in Hollywood; the second leaned against an apartment building on Sunset Boulevard in a cowboy hat and jean shorts. Across Sunset, I saw a woman, entertained by the scene, take a picture with her phone. It is precisely this position—the amused onlooker, standing one step removed from the photographer's gaze—that Cody Critcheloe takes on in the new body of paintings presented in his show *Chips* at The Gallery @. By taking the source photos

that would later become many of these paintings, Critcheloe positions himself as a kind of voyeur, peering over a photographer's shoulder to snap his images from a secondary angle, able to capture the artificiality that the primary camera aims to conceal.

Critcheloe comes to painting from "the Industry," where he works as a musician, photographer, and art director. Each painting in the exhibition originated from an iPhone photo or video, most taken by the artist while on the set of a photoshoot or music video. For additional images, Critcheloe cruises the internet for bizarre scenes or strangely photographed images—paparazzi snaps, movie stills, and family photos (not his)—that include a dark humor mimicking the voyeurism of his on-set shots. In painting these subjects, Critcheloe carries out a process of transference from screen to canvas, another layer of voyeuristic removal. When I visited the gallery, I asked the artist why he didn't show the original photos. Critcheloe responded that he thought of painting as a form of retouching, an analog Photoshop. The work proposes a state of painting in which the camera is an essential companion. The medium of painting becomes denigrated, acting here as the final filter—a way of equalizing Critcheloe's subjects through a cohesive style. In this final step, the subjects are slightly altered (several figures are obscured by a white blur, evoking a camera's flash, over their face or torso; elsewhere the artists' own head is swapped in for that of his subject). In altering these photographic images, Critcheloe denies his

subjects the satisfaction of an on-screen existence, ossifying them instead within the synthetic material of acrylic.

For his subjects, Critcheloe favors images of B- and C-listers—people whose celebrity has been made by sheer vigor or who have hung around long enough to have their picture taken—over the type of famous person who may have grown weary of photographic attention. These people, still early in their careers, crave the camera's gaze, making them far more compelling subjects than those who feign bashfulness—all the more so, given there's an amusing perversity in their desire for attention. King Princess, the lesbian pop ingenue with a palpable appetite for fame, makes a number of appearances in the show. Like a proud child who has learned a new trick, she looks straight out at the viewer in *Splits (KP)* (all works 2020), with her leg held up almost parallel to her torso. The two models in *Being Blonde (side parts)* look like celebrity impersonators of Mickey Rourke and Lady Gaga. They play blonde perfectly, their hair a shade of platinum that could only come from a box. And what's really the difference between being and playing?

In other works, the false fabrication of on-screen images is disrupted by the exposure of what can be found beyond the frame. In *A scene from an indie film with a big budget and a short script, disrupts The OnlyFans Economy.*, a man stands in a darkened room backlit by a white glow through vertical blinds. His look is bemused, like a drunk uncle who's barged

in on his niece's sleepover, and shows no sign of leaving. The subject here is in fact the owner of a house in the Valley that he rents out for film productions. He watches and lingers around the film shoots, getting his 15 minutes.

The strange appeal of these paintings is interrupted by stylistic interventions that distract from the images' own weirdness and the artist's attention to his subject's unsettling, desiring looks. Hung salon-style, the installation of some of the works mimics the layout of a music video or photo shoot storyboard, the canvases sometimes touching. In other compositions, the subjects are interrupted with dark color fields that weigh down the more nuanced three-way relationship occurring between the subject, camera, and painter.

The informal centerpiece of the show, *Some Basic Instincts (Pt. 1)*, depicts a striking scene of nascent homosexuality. A young boy turns to the camera, eyelashes batting, arm straightened, posing for the flash. His father is passed out on the couch to his left, while playing on the TV screen is the iconic scene from the 1992 film *Basic Instinct* in which Sharon Stone flashes her crotch. The image holds the viewer in an erotic suspension, seconds away from the R-rated reveal. Existing in between the glowing TV screen and camera lens, the movie star on screen and (likely) his mother taking the picture, the boy beams with excitement at the exchanging looks. Critcheloe relishes in this web of looks. They extend beyond the canvas as the viewer becomes the ultimate observer of these

interwoven vantage points, seeing everything.

Critcheloe's approach to painting seems to be a reaction to an excess of images: as if, exhausted by the constant stream of pictures, the artist needs an outlet for the rejects. To preserve them in paint is one attempt at giving them a second life, like a strange scrapbook to recontextualize the unseen moments. His subjects *want* to be photographed—to go viral, where the degree of viewership and onlooking becomes unruly and untraceable. But Critcheloe fastens his subjects to a painted image, ensuring their immortality in paint while also limiting their digital virality. Here, he foregrounds complications not only in how his subjects look, but also in how they are seen.

Interview

stephanie mei huang is an L.A.-based interdisciplinary artist. She sees slippery, chameleonic identity as a form of infiltration: a soft power reversal within hard architectures of power. She uses a diverse range of media and strategies including film/video, writing, sculpture, and painting. Recently, she completed her MFA in Art at the California Institute of the Arts (2020).

Patty Chang is an L.A.-based artist and educator who uses performance, video, installation, and narrative forms when considering identity, gender, transnationalism, colonial legacies, the environment, large-scale infrastructural projects, and impacted subjectivities. Her work has been exhibited nationwide and internationally. She teaches at the University of Southern California in Los Angeles.

Review Contributors

Joseph Daniel Valencia is a contemporary art curator and writer based in Los Angeles and Orange County, California. In addition to *Carla*, he has contributed to *KCET Artbound*, *OC Register*, and the *U.S. Latinx Art Forum*, among others.

Hannah Sage Kay is a writer from New York, currently undertaking graduate studies in modern and contemporary art at the Institute of Fine Arts, New York University.

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*.

Aaron Horst is a writer based in Los Angeles. His writing has appeared in *Carla*, *Flash Art*, and *Art Review*.

Gracie Hadland is a writer living in Los Angeles. Her writing has appeared in *Artforum*, *Texte zur Kunst*, *Frieze*, *Spike Art Magazine*, and the *Los Angeles Review of Books*.



Cody Critcheloe, *Chips* (installation view) (2020).
Image courtesy of the artist
and The Gallery @, Los Angeles.

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

carla en español

Carta de la editora

Mientras escribo esto, los resultados de las elecciones acaban de llegar —un viento tempestuoso afuera y la primera lluvia de la temporada señalando de forma refrescante el comienzo de algo nuevo.

La semana pasada, mientras todos estábamos atrapados esperando, la frenética energía que precedió al día de las elecciones se quedó estancada y suspendida. En realidad, hemos esperado más tiempo que eso, en medio de una pandemia mundial: esperando abrazar a nuestros seres queridos, esperando para volver a la escuela, esperando para reunirnos, esperando incluso un rayo de paz en medio del caos.

En esta reciente semana de espera de los resultados de las elecciones, recordé la poderosa obra de Faith Wilding, *Waiting [Esperando]* (1972), en la que la artista condensaba la duración de la vida de una mujer en un guion repetitivo de 15 minutos que recitó arrodillada y mecándose metódicamente. Wilding critica poderosamente la noción de la constante dependencia de la mujer en los demás para su autorrealización, enumera las formas en que las mujeres esperan a los demás, mientras que nunca se sienten completas del todo: esperando a ser bella, a que los pechos crezcan, a un hombre, a los hijos, a que se fijen en ella, a volverse sabias.

A pesar de toda la organización colectiva antes de las elecciones, mientras esperábamos, sentí una falta de poder, una dependencia en las fuerzas hegemónicas que actúan para determinar nuestro destino. (“Esperando ser hermosa, esperando el secreto, esperando que la vida comience...”, enumera Wilding).¹ Sin embargo, también se me recordó el poder de la comunidad, el poder de la colectividad y de la organización. Como artistas y creativos, tenemos una ventana a un modo de comunicación que puede ser revelador y conectivo, mientras que también se resiste al *statu quo*. La enumeración de la espera de Wilding es también una resistencia contra este.

En este número, Catherine Wagley escribe: “Quiero vivir en un mundo diferente, más liberado que en el que nos encontramos atrapados la mayoría de nosotros, y quiero que el arte me ayude a encontrarlo, aunque los mundos del arte hayan probado, una y otra vez, su total compromiso con la realidad jerárquica, restrictiva y capitalista”. Por supuesto, el arte en sí mismo puede proporcionar un camino hacia un mundo más conectivo. Es esta misma posibilidad la que nos mantiene a todos aquí —la noción de que podemos presionar colectiva y creativamente para impulsar los futuros que deseamos—. Como dice Audre Lorde de la poesía, el arte también puede “[sentar] las bases para un futuro de cambio, un puente a través de nuestros miedos a lo que nunca ha sido antes”.² A lo largo de este número, nuestros escritores expresan un urgente anhelo tanto de conectividad como de rechazo, preguntándose si el arte puede ayudarlos a encontrar alguna de las dos cosas.

Incluso a renglón seguido de una masiva victoria comunal,

este ha sido un año de aislamiento. Nos ha dejado claro el papel esencial que otras personas juegan en nuestras vidas. Mientras esperamos el momento en que podamos reunirnos de nuevo, mi esperanza está en que la comunidad artística de Los Angeles y más allá continúe abogando por los demás, tanto en la creación artística como en la calle. Creo que, al hacerlo, nos ofrecemos el apoyo mutuo necesario y aprovechamos el potencial del arte para actuar como un puente para cruzar el miedo y hacia los futuros que queremos ver manifestados.

Con amor,

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

Las utopías antijerárquicas y el arte de construir mundos de Maija Peeples- Bright

Maija Peeples-Bright pintó un inusual autorretrato en 1996, ella en el centro de la composición y su perro, inmerso en su propia realidad, detrás. En el cuadro, cada puño sujeta un pincel entre dedos llenos de anillos y unas uñas pintadas de color rosa. Un leopardo, con una segunda cabeza en lugar de una de las patas traseras, se estira a lo largo de su ajustada camisa de manga larga mientras loros y flores rellenan el espacio que lo rodea. La artista sonríe al tiempo que mira hacia nosotros directamente, su expresión es un tanto traviesa, como lo es también el título del cuadro, *Oh Maija, Oh*



Maija, lo que suena como el suspiro de una suave reprimenda. En su falta de seriedad hacia sí misma, el retrato recuerda a los ágiles y expresivos cuadros de Maria Lassnig (la artista sosteniendo un conejito o durmiendo con un tigre). Pero la parodia que Lassnig hace de sí misma tiende más hacia el desprecio, mientras que Peeples-Bright parece encontrarse cómoda, adaptada y a gusto en su vibrante reino de animales y estampados. En su firma, escrita en una curva cursiva a lo largo del brazo de un caballete que se extiende por fuera del marco, se lee “Maija Peeples”, todavía tiene que añadir el Bright.

La artista ha cambiado de nombre cinco veces a lo largo de su vida: de su nombre de cuna a su nombre de casada, al nombre de su perro, a un segundo nombre de casada y finalmente al nombre compuesto

que utiliza hoy en día. Este tipo de mutabilidad es inusual, incluso estigmatizada —recuerdo ver el documental *The Cool School*, de 2008, sobre Ferus, la (por demás) aclamada galería de Los Angeles, y ver el nombre de la historiadora del arte Shirley Neilsen siendo forzosamente cambiado por los cineastas mediante un texto blanco en la pantalla: sus matrimonios y el final de estos no fueron nunca explicados de forma que ella tuviera el control—. Durante décadas, las artistas se han aferrado, comprensiblemente, a sus propios nombres —Lee Krasner y Helen Frankenthaler nunca usaron el nombre de sus maridos en su faceta profesional y aun así se las acusó de ir montadas sobre los faldones de sus parejas masculinas—. La presión sistemática por salvaguardar “un nombre propio” hace que el rechazo a adaptarse

de Peeples-Bright resulte más deliberado, desafiante y —para mí— atractivo.

Pero, incluso si acertara al interpretar cierto rechazo en la obra y la vida de Peeples-Bright, he de admitir que es algo que siempre voy buscando y de lo que espero sacar algo. Quiero vivir en un mundo diferente, más liberado que en el que nos encontramos atrapados la mayoría de nosotros, y quiero que el arte me ayude a encontrarlo, aunque los mundos del arte hayan probado, una y otra vez, su total compromiso con la realidad jerárquica, restrictiva y capitalista.

La obra de Peeples-Bright resiste ante estas realidades ignorándolas casi por completo, sumergiéndose totalmente en un intenso estilo inconfundible, que ha merecido más atención de la que ha recibido por parte del mercado durante las últimas décadas, pero que también resulta tan atractivo por no doblegarse ante las fuerzas del mercado. Los cambios de nombre de la artista —visibles a lo largo de la obra en su reciente exhibición, *beautiFOAL* [juego de palabras entre el término *beautiful* (hermoso) y *foal* (potrillo)], en la Galería Parker— son la variación más dramática de medio siglo de pinturas y cerámicas, que, por otro lado, permanecen llamativamente uniformes. No ha habido fases diferenciadas, ni saltos de la abstracción a lo figurativo (como Philip Guston), ni divergencias de un patrón hacia el experimento con foto y video (como Howardena Pindell). La exuberancia, que se las apaña para ser, al mismo tiempo, completamente sincera y burlona, ha estado ahí desde que completó la escuela superior a principios de la década de los 60. También ha estado ahí el maximalismo texturizado, la fijación con los

Maija Peeples-Bright, *Goose Lady Godiva* [Dama de Ganso Godiva] (1969). Acrílico sobre masonita con marco de la artista, 48.75 × 48.75 pulgadas. Imagen cortesía de la artista y la Galería Parker.

Foto: Paul Salvesson.

animales y los estampados, la aliteración en sus títulos y la estilizada simpleza infantil de su estética (alcanzada y conservada con una calculada continuidad que podría hacer referencia a cualquier niño real). Contemplemos un abarrotado cuadro de la sala principal en la exhibición de la Galería Parker, *Giraffe Gibraltar with Gecko Gypsies and Geraniums* [*Jirafa Gibraltar con lagartos gitanos y geranios*] (1979), en el que larguiruchas jirafas moteadas flotan dentro de un terreno rojo anaranjado como piezas de fruta atrapadas en gelatina, incluso el cielo azul se atraganta con las nubes verticales de imposible consistencia, que aparecen representadas con total delicadeza.

Esta fijación con la abundancia y la meticulosa construcción de mundos que Peeples-Bright lleva a cabo sobre el lienzo también se ha extendido sobre su vida. Pinta a mano su ropa y, a finales de los sesenta, con la ayuda del que entonces era su marido, David Zack, pintó una casa victoriana de finales del s. XIX en el Filmore District de San Francisco. Igual que con sus cuadros, esta visión desbordante resultaba coherente e inspirada (puede que radical pero nunca enloquecida): empleó todos los colores disponibles en el grupo de pinturas Dutch Boy, cada detalle del exterior de un color diferente, dibujos de bestias rodeando los apliques de luz del techo (“no es la Capilla Sixtina, pero está bien”, se puede leer en un pie de foto del *San Francisco Chronicle*¹), y un dibujo de su perro Woof W. Woof en el estudio. Un gran caimán escala por la parte exterior de la entrada. En ocasiones, amigos —e incluso extraños— paraban para ayudar a pintar, adentrándose en la colorida utopía durante unos instantes. Hubo otra utopía, aunque de muy poca duración,

que eclosionó en el interior de la casa. En 1970, Maija y David, un profesor de literatura, hicieron planes con amigos y estudiantes para un experimento colectivo de aprendizaje y vida en Italia. Los estudiantes recuerdan a Maija cortando rabo de toro para hacer una sopa mientras el grupo charlaba. El grupo de los 31, en efecto, llegó a formar una comunidad de aprendizaje en el castillo de una antigua condesa, llamado Monte Capanna, cerca de Perugia, en Italia. Mientras estuvieron allí, compartieron la responsabilidad de caldear el edificio, encontrar alimentos y engrosar el currículum. Duró apenas seis meses, y una página web dedicada a registrar el proyecto está ahora enmarañada por visiones contrapuestas y complicadas (sobre cómo, aparte de la pretendida liberación, las tareas seguían siendo un trabajo femenino, sobre las luchas internas y la paranoia que impidió que el proyecto llegase a ser todo lo que habría podido; sobre Maija siendo “TAN RARA” pero una excelente cocinera²). La obra maestra de la casa en San Francisco tampoco perduró: tras su separación la vendieron, y sus arcoíris cayeron víctimas del creciente conservadurismo californiano y el gusto insípido de la década de los ochenta. Pero en los cuadros de Peeples-Bright, la promesa y la posibilidad de entornos no conformistas, y del tipo de vida al que dichos entornos anima, se mantienen sin ataduras.

Pienso mucho sobre el inconformismo y en ocasiones le asigno cierta pureza inmerecida. Cuando, en realidad, conformarse —o negarse a conformarse— tiende a ser una realidad más engorrosa, en el arte pero especialmente en la vida. Este verano, leí *Utopía* (1984), de la poeta Bernadette Mayer; despacio, por la noche y

por la mañana, como si fuese mi biblia y necesitase uno o dos versos al día para subirme el ánimo. Al principio, pensé que me gustaba Mayer porque rechazaba el reconocimiento y desestimaba la validación del mundo literario. En el libro dice cosas como: “No importa quién sea, en la tradición utópica no soy nadie, ni mujer ni hombre ni persona...”³. Pero al continuar leyendo sus ensayos, poemas y cartas, empecé a captar más frustración. En un poema de 1978, llama a los artistas y poetas “Inquilinos de una visión que alquilamos sin cesar”⁴. Mayer también se sentía atascada —su enojo con el arribismo no llevó a la liberación—. Pero su arte ofrece una especie de modelo para negarse o escapar: en *Utopía*, especialmente, canaliza su rabia imaginando una tierra de ensueño lo suficientemente modesta como para parecer casi posible, en la que “no hay lugares que parezcan jaulas, ...todas las ventanas pueden abrirse, los lugares se abren a otros lugares, los pasillos son generosos, no hay alquiler...”⁵.

En las utopías de los cuadros de Maija Peeples-Bright, mundos en los que el absurdo, el deleite y la curiosidad tienen permitido florecer juntos sin tensión jerárquica, el escape parece ya haber sucedido —hay algunos restos de un mundo antiguo, menos ideal—. Este modelo utópico, bastante menos modesto que el de Mayer, parecería inalcanzable si no fuese por el ejemplo de la Casa Arcoíris. El hecho de que, en una ocasión, la artista moviese sus sensibilidades y sus “bestias” (tal y como llama a sus criaturas pintadas) hacia un entorno inmersivo, físico, en el que la gente allí reunida se encarga de su construcción de mundos, resulta sorprendentemente plausible y tangible (incluso

siendo la Casa Arcoíris anterior a la dificultad de poseer, hoy en día, una verdadera propiedad en San Francisco). Por lo general, sus mundos de pintura se caracterizan por una cualidad inclusiva, unificadora, como en *Mountain on Wheels with Cat Canoeist* [Montaña sobre ruedas con gato piragüista], que se encuentra entre las obras más recientes dentro de la exhibición de la Galería Parker. En este cuadro, la sinfonía de mamíferos es, casi en su totalidad, una amalgama de otros animales, humanos incluidos. El lienzo sobresale y brilla; ningún espacio permanece vacío. Los leopardos salen del agua y se enroscan dentro de las canoas; jirafas de muchos colores, un collage de telas con puntos adorna la montaña —que, efectivamente, descansa sobre unas ruedas— y pingüinos y murciélagos pequeños y repetidos ocupan el fondo. La repetición que caracteriza sus cuadros contribuye a la impresión de un universo completo —como cuando realizas la misma tarea durante tanto tiempo que se convierte en un cauce para una forma diferente de imaginar—. Por ejemplo, con *Mountain on Wheels*, los leopardos y las manchas de los leopardos son tan omnipresentes que es imposible centrarse en uno solo; en cambio, te ves arrastrado hacia el motivo de leopardos en general. Estos cuadros exigen una presencia absoluta; parecen escotillas de escape de un mundo de producción cultural que equipara una especie de distancia escéptica y fría prepotencia con una atractiva inteligencia.

La noción de huida ha sido un tema en el discurso artístico durante el último medio siglo. Lucy Lippard escribió memorablemente sobre el arte desmaterializado como una especie de “intento de huida”⁶, artistas

tratando de desarmar un mundo dirigido por el mercado y el caché haciéndolo inalienable. Pero, por supuesto, tan pronto como esos objetos se convertían en tendencia, el mercado empezaba a llamar a la puerta. En su libro de 2016, *Tell Them I Said No*, Martin Herbert narra la vida de artistas que intentaron escapar de las expectativas del mundo del arte, ya fuese parando de crear, parando de enseñar a los demás lo que habían creado o amañando el sistema para tener el control sobre sus demandas. Charlotte Posenenske, por ejemplo, creó esculturas interactivas, modulares y vagamente industriales, e invitó a los espectadores a que las reordenasen como mejor les pareciera. Pero entonces se volvió hacia el estudio sociológico del empleo y el trabajo industrial, centrándose sobre todo en el trabajo de las cadenas de montaje, después de que el arte hubiera fracasado en su intento por proporcionar los efectos transformadores que buscaba. Su desertión solo fue percibida —y mitificada— décadas más tarde, cuando su trabajo comenzó a reaparecer en las exhibiciones. En aquel momento, sin embargo, sus opciones tenían que ver principalmente con la manera en la que quería vivir, escogiendo realizar un trabajo que le parecía que podría dirigir la atención hacia las desigualdades sociales y a lo mejor ayudar a remediarlas.

En una charla sostenida en 2018 con el curador Hans Ulrich Obrist, Luchita Hurtado, que falleció este pasado agosto a los casi 100 años (y conocía a todo el mundo: desde Salvador Dalí a Leonora Carrington hasta las Guerrilla Girls), bromeó sobre la mitificación de los artistas. “¡Vivo de nuevo!”, bromeó, después de que Obrist ofreciera un resumen de sus últimas exhibiciones tras ser “redescubierta” a los 90 años

por el mundo comercial del arte, que premió su descubrimiento organizando exhibiciones en galerías e instituciones⁷. También señaló, después de que Obrist le pidiese que describiese sus encuentros con Duchamp y otros artistas famosos, que nunca se sabe quién será recordado por la historia y que resulta absurdo hablar en esos términos. Trabajó toda su vida, en ocasiones con un sentimiento de autoprotección hacia su producción (como cuando pintaba autorretratos de sus piernas y sus pies mientras se encontraba metida en un armario, en parte porque era el único lugar, siendo la madre de tres hijos, en el que podía estar sola) y en otras ocasiones no. Su obra, no la acogida de la misma, es la prueba de ese compromiso y de las exploraciones que ha llevado a cabo (con imaginación, espiritualidad y lenguaje). Ella también construyó un mundo: uno más tranquilo, más voluble que el mundo de Peeples-Bright, pero puedes precipitarte en sus pinturas y sentirte sostenido por una realidad que exige presencia y que valora las nimiedades y la incertidumbre por sí mismas.

Igual que Hurtado, Peeples-Bright siempre ha producido arte, y no siempre ha sido laureada con tanta fuerza o con tanto alcance como otros miembros de la escena del California Funk de la que surgió (por ejemplo, Roy De Forest). Pero resulta prácticamente imposible apreciar y absorber todo lo que hace Peeples-Bright si se está demasiado ocupado pensando en las complejidades que rodean la acogida de un artista en relación con el mérito otorgado por el mundo del arte. Tampoco hay demasiado espacio para el escepticismo en las colecciones que crea. Su mayor y más impresionante rechazo es la negativa a ser nada que vaya más allá de ser mundos plenos,

perfectamente manufacturados, que prosperan y rebosan; Peeples-Bright escoge, en cambio, vivir entre sus bestias y rehúsa permitir que las mezquindades humanas reciban el aire suficiente para sobrevivir.

Uno de sus primeros cuadros, *Goose Lady Godiva* [*Ganso Lady Godiva*] (1969), supone un ejemplo poco frecuente, en el que una figura humana —una carnosa mujer con aspecto de reina montada a caballo, que yo interpreto como la personificación de la ley del más fuerte con diseño humano— se hace con un espacio desproporcionado en comparación a las manadas de animales de Peeples-Bright. A los animales que rodean la figura parece divertirlos y no convencerlos del todo la prominencia pomposa y jerárquica de la figura dentro de la composición —los numerosos gatos sonrientes y flotantes parecen estar esperando a que salga del marco para poder continuar con sus travesuras.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

El faro: bebiendo el combustible / con hielo

El faro es una metáfora. Es un signo, una señal, pero ¿de qué? La orilla está aquí. Casi estás en casa, pero ten cuidado con esas rocas.

§

Cuando el mundo del arte quedó sin amarre en marzo, adoptando extraños y nuevos espacios online y al aire libre, fueron muchos los que, en medio del pánico, amarraron sus proyectos al mascarón de proa de la especulación. Esto ya venía ocurriendo. Hauser & Wirth comenzaron a desarrollar su propio software ArtLab para exhibiciones, HWVR, en 2019. El primer paso en el negocio era digitalizar su última galería, los edificios anexos readaptados de un hospital naval del s. XVIII, en Isla del Rey, una pizca de tierra en una cala de la pequeña isla española de Menorca. Cliqueando entre 360 grados de paredes blancas enfoscadas, los “visitantes” pueden vislumbrar el brillo de la lente de un tragaluz; o, visibles a través del cristal de una puerta de salida, las piedras de unos cimientos romanos cargadas de brotes de flores silvestres. Su último proyecto de RV es bastante más lóbrego: creado para Frieze London, la presentación H&W se tituló *A New Reality* [*Una nueva realidad*], en la que, y lo reproduzco textualmente, “los visitantes pueden viajar a las icónicas carpas de Frieze en Regent’s Park para explorar réplicas exactas de las casetas del año pasado, que ahora existen en el mundo virtual”¹. No es internet quien nos enajena, es el mercado.

El espacio físico de la galería siempre ha canalizado la resaca de capital. En tiempos no pandémicos, al merodear por el archipiélago de reductos, resorts y utopías, nos iban animando amigos, bebidas y discursos. Sin ninguna de esas cosas, el mundo del arte puede ser un desierto. Algunos se han vuelto locos con la enfermedad, otros con la soledad, la lujuria y el sol. Vemos patrones donde no los hay, mientras los mensajes suben y bajan dentro de sus botellas.

En ocasiones, sin embargo, un mensaje te alcanza a través de una diminuta pantalla de cristal. Hace un par de meses, asistí a un avance para la prensa de la instalación de Samara Golden mientras permanecía sentado en un banco del perfumado parque de Thousand Oaks. Golden es conocida por sus intrincados dioramas, que, como reventadas casas de muñecas de la mente, obedecen a una gravedad onírica y se reflejan *ad infinitum* gracias a enormes espejos en los suelos y en las paredes. Esta exhibición en particular, *Upstairs at Steve’s* [*Arriba en casa de Steve*] (2020), instalada en The Fabric Workshop and Museum en Filadelfia, se abre al espectador como si fuese un gajo liberado por una de las ventanas que conserva el edificio. Espejos por todos lados difunden la escena hasta donde la vista alcanza, convirtiendo el cristal tintado de la galería en una tallada baliza flotante. Parece, de forma improbable, un faro. El centro, iluminado por el sol, está rodeado por destrozados cambios de cama, muebles, hileras de luces y un porche de madera que se mueve rítmicamente a través de lo que son, de hecho, los travesaños y aspersores del techo —en este contexto, los accesorios se asemejan a las bermas y los

cables de una traumatizada cabeza de playa.

Vi la pieza de forma remota y es en gran medida la forma en la que también la vio Golden. La mayor parte del ensamblaje se desarrolló mediante un intercambio de imágenes por email, entre los trabajadores del museo y la artista, para llevar a cabo los ajustes necesarios. Hasta aquí, esto es la nueva normalidad, o lo que sea, pero en el caso de *Steve's*, podía notar, en la catastrófica ilusión de la obra embutida en mi insuficiente iPhone, el regusto de la locura colectiva. Resultaba reconfortante. Si en los primeros días de la pandemia, los temas de los paseos virtuales tendían a ser versiones reempaquetadas a toda prisa de un arte que provenía de un momento en el que las cosas estaban superficialmente “mejor”, aquí, en septiembre de 2020, se encontraba una obra que había nacido del aislamiento y la enfermedad mientras las revueltas del verano se sucedían en el exterior.

Ya es un cliché señalar que la pandemia, como una creciente marejada, ha servido para ensanchar las grietas de unas instituciones sociales que

ya se tambaleaban: desde la asistencia sanitaria, la vivienda, la política electoral hasta las universidades, los museos y el mismísimo legado del humanismo liberal. Parece muy trillado señalar que el mundo del arte está hecho un desastre. Pero aquí estamos. Entre una tipología aproximada de parches digitales para la crisis: paseos, conferencias, proyecciones, incluso galas para recaudar fondos sostenidas desde Zoom: exhibiciones online que consisten en fotografías o videos incorporados a una página web; festivales de arte para ser atravesados en coche o para pasar de largo con el mismo y un repunte de espectáculos en los escaparates 24/7. Algunos de los mejores intentos se han movido a las grietas, por decirlo de alguna manera. Una intervención extrañamente afectiva de *American Artist* ha estado reemplazando todas las fotografías de la página web del Museo Whitney con imágenes de archivo de maderas contrachapadas durante varios minutos al día, como si estuvieran atrancando las ventanas en previsión de una revuelta o una tormenta. Un espacio de arte más o menos nuevo en el Fashion District de L.A. llamado

Canary utiliza dos *webcams* (instaladas pre-COVID) que retransmiten en vivo las estrechas salas de la galería, haya o no una exhibición instalada. En ambos casos, una combinación de instituciones hambrientas y de artistas hastiados ha arrojado luz sobre una brecha, en la que algunas de las posibilidades del temprano Net art (Arte en red) están de repente disponibles y resultan ser un espacio viable.

Los proyectos que mejor funcionan en este interregno digital lo hacen porque nos encuentran donde estamos, física, financiera y mentalmente: en casa, en las rocas, en alta mar. (Y qué desperdicio sería extenuarse solo para remar de vuelta a la vieja y colonial tierra firme). El Net art, así llamado, no es una panacea —no más que la primera ronda de utopías cibernéticas—, sin embargo, las galerías construidas en torno a una web vuelven a encontrarse entre los escasos experimentos del mundo del arte. *New Art City*, por ejemplo, una especie de *Second Life* hecho a medida para lo multimedia, albergó una serie de videos, conferencias y DJ sets que se colgaron en paneles rodeados por una neblinosa ciénaga en 3D². Otro proyecto *outré*, la *Plicnik Space Initiative*, adopta la forma de objetos digitales enlazados a una “nave espacial” web a la que se enlazan los visitantes, módulo a módulo. *EPOCH* es un espacio virtual dirigido por artistas del tipo *point-and-click* (apuntar y clicar) que tanto gustan a las empresas *blue chip*. Pero, en vez de la feria de arte del año pasado, imagina un mundo cúbico posblanco. El primer espectáculo, *End Demo [Fin de la demostración]* (2020), tuvo lugar en un afloramiento de rocas rodeadas por el mar, enmarcadas por una silueta urbana *brooklinesca*, en la que una



Samara Golden, *Upstairs at Steve's [Arriba en casa de Steve]* (vista de la instalación) (2020).
Imagen cortesía de la artista y instalada en el Fabric
Workshop and Museum en Filadelfia.
Foto: Carlos Avendaño.

serie de improbables paredes blancas sobresalían de montones de escombros decolorados. El cuarto, *Labyrinth* [Laberinto] (2020), se sitúa en un curvo laberinto, construido a propósito pixel a pixel en un claro anochecer rodeado de árboles cobrizos. EPOCH es, entonces, algo diferente, pero también es algo antiguo: recuerda a *Myst*, un juego clásico para PC de 1993, en el que vas cliqueando tu camino alrededor de una isla cuyas imágenes han sido creadas por ordenador, instantánea a instantánea, desvelando secretos bajo el ronroneo del CD-ROM. EPOCH —como el *Upstairs at Steve's* de Golden, como Plinick y Canary y la primera ola de proyectos contemporáneos de la COVID— cuenta tanto con la soledad como con la interacción entre sus materiales.

Este nuevo rubor del Net art no es nada nuevo, pero su *ethos* de supervivencia resulta alentador. Tras estos meses sin cubos blancos, mientras nos tambaleamos de nuevo hacia la larga y fría noche, ¿qué es lo que realmente echamos de menos? ¿Hacia dónde nos dirigimos? ¿La visión estroboscópica de la costa lejana anuncia nuestra salvación o nuestra perdición?

Estos son los desánimos. Creamos conexiones donde podemos. Exiliados, ya sea como napoleones o como leprosos, volvemos la vista a nuestras bibliotecas. Atomizados, volvemos a dibujar el mapa de la región; exploramos en espasmos; concretamos frágiles citas y nos ponemos un equipo hecho a mano. Confinados en nuestras islas móviles, volvemos a lo básico: a cuidarnos, al activismo, a la comunidad. El arte se ha desprendido de la realidad. Nos llega en estallidos de visiones. Como debería de ser. Utopía no es un lugar que puedas colonizar

o sobre el que puedas construir —es una isla sin tierra, una forma de vida—. El faro es una metáfora. Estoy listo para beber el combustible.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

El glitch ataca de nuevo: el manifiesto feminista de Legacy Russell

Aunque el significado exacto puede variar dependiendo del contexto, el término *glitch* (fallo) siempre apunta a un problema. Es un fallo técnico fugaz; un error que no se detecta. Para la mayoría, el *glitch* es un incordio. Para la curadora y escritora Legacy Russell, el *glitch* es una invitación gloriosa y el tema de su recién estrenado debut literario, *Glitch Feminism: A Manifiesto* [Fallo del feminismo: un manifiesto]. Russell define el *glitch* como una estrategia creativa formada por y para las comunidades de color, queer, trans y de género no binario que son oprimidas de forma sistemática por las fuerzas heteropatriarcales del capitalismo blanco. En un ensayo de 2012 titulado “Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifiesto” [“Dualismo digital y el manifiesto del fallo del feminismo”] escrito para la revista online *The Society Pages*, Russell desarrolla su interpretación del término, y crea una visión global donde el espacio online puede ofrecer las llaves a la liberación.

El artículo original de Russell se fundamentaba, parcialmente, en un ensayo de 2011, también para la revista *The Society Pages*, del teórico Nathan Jurgenson, en el cual acuñaba la expresión de “dualismo digital”. Para Jurgenson, el término

describe una creencia cultural en la existencia de una separación entre los espacios online y los de la IRL (“vida real”, por sus siglas en inglés) —entendiendo el mundo digital como “irreal” en contraste con el mundo físico—. Jurgenson arremete contra la idea de que nuestras personalidades online sean construcciones independientes, carentes de autenticidad, sin ningún impacto sobre nuestras vidas reales, y, por el contrario, las señala como facetas actualizadas de nuestra personalidad. Señala estos desplazamientos al reemplazar IRL por AFK (“alejado del teclado”, por sus siglas en inglés), dando a entender que existe una continuidad entre lo digital y lo físico¹. La crítica de Jurgenson insufló ánimo a las reflexiones de Russell sobre el juego digital y la autoactualización. Nacida y criada en la ciudad de Nueva York, Russell pasó sus años de estudiante deambulando en internet “como un Orlando digital, cambiando de forma, viajando en el tiempo, follando entre géneros según le apeteciese”². Internet le daba cancha para sus experimentos, y fue capaz de estirar los límites de su condición como negra, queer y femenina de maneras que no habrían sido posibles si hubiese estado alejada del teclado.

Al combinar su memoria con las teorías feministas negras, el libro de Russell describe paralelismos entre los errores tecnológicos y la manera en la que se codifica a las personas como “defectuosas” cuando no están dispuestas a adaptarse a la cultura hegemónica. El *glitch* aparece como un marco político, un término elástico que se usa para describir una revuelta contra el *statu quo*. Es rechazo, incumplimiento, avería. El libro nos reta a que abracemos las fallas que disgustan a los sistemas de raza, género, sexualidad,

clase, capacidad y demás. Internet juega un papel esencial en la aceleración de estas rupturas deliberadas, ofreciendo un extenso foro para albergar nuevos mundos y futuros: “El fallo del feminismo exige la ocupación de lo digital como herramienta para construir el mundo”³.

A pesar de la veneración que siente Russell hacia las posibilidades que brinda el mundo online, *Glitch Feminism* nos recuerda que los mismos sistemas opresivos de obsesión binaria, que campan sin control en el mundo AFK —antinegrura, sexismo, transfobia, homofobia, fobia a las personas con discapacidades—, también se han extendido en la esfera digital. Va más allá de las visiones utópicas del 90 % de las ciberfeministas, como puedan ser Sadie Plant y VNS Matrix, que buscan trascender los límites impuestos por el patriarcado y el sexismo a través de la intersección del arte y la tecnología. Los esfuerzos que llevaron a cabo en pos de un internet liberador se vieron empañados por sus propias exclusiones: al centrarse en la femineidad blanca cis, marginaron todavía más las experiencias cibernéticas de las personas queer, trans y de color⁴. Por el contrario, *Glitch Feminism* presenta el mundo online como un complicado espacio intermedio que cuenta con la capacidad tanto para la revolución como para la opresión. El *glitch* nos recuerda que, aunque podemos usar lo digital para configurar nuestros sueños de libertad, no podemos ignorar a las fuerzas hegemónicas que diseñan esos mismos sistemas tecnológicos.

El potencial radical del internet de la década de los 90 ha sido reemplazado por plataformas corporativas amañadas para recolectar nuestros datos y controlar nuestras búsquedas. Estas corporaciones fingen

neutralidad y objetividad en sus procesos algorítmicos, con momentos de flagrante racismo o sexismo que quedan descartados como “errores”. Los Facebook y los Googles quieren hacernos creer que sus herramientas son algo externo a sus procesos. Pero, tal y como expresa la investigadora y profesora Safiya Umoja Noble en su libro *Algorithms of Oppression [Algoritmos de opresión]* (2018), estos errores “demuestran cómo el racismo y el sexismo son parte de la arquitectura y del lenguaje de la tecnología, un tema que requiere de atención y remedio”⁵. Lo que es más, cuando dedicamos una mirada a los prejuicios imbuídos en la tecnología, no deberíamos estancarnos en escrutar los prejuicios de individuos como Mark Zuckerberg, compañías como Amazon o “herramientas” como el software de reconocimiento facial. Necesitamos llevar a cabo una reflexión sobre las condiciones sociales que permiten esas desigualdades.

Además de *Algorithms*, otros libros recientes como *Race After Technology [Carrera tras la tecnología]* (2019) de Ruha Benjamin y *Dark Matters [Materias oscuras]* (2015) de Simone Browne establecen una conexión entre los sistemas tecnológicos discriminatorios y una historia americana más amplia de vigilancia y antinegrura.

Russell no dedica demasiado tiempo a desembalar estas dinámicas, sino que sitúa su teoría dentro de un paisaje digital tergiversado por los prejuicios del sector tecnológico. Cada clic significa algo: “Conectado y desconectado, las casillas que marcamos, los formularios que completamos, los perfiles que construimos: nada es neutral. Marcamos cada parte de nosotros con una X”⁶. ¿Qué podría hacer un *glitch*? Cortocircuitar el asunto al completo. Russell se siente especialmente interesada en cómo el *glitch* puede expandir nuestra manera de entender el cuerpo, especialmente en su relación con la



Juliana Huxtable, *COW 1 [VACA 1]* (2019).
Inyección de tinta montada
en Dibond, 39.75 × 26.5 pulgadas.
Imagen cortesía de la artista y la Galería
de Bellas Artes Reena Spaulings.

raza, el género y la sexualidad. En lugar de elementos de acción pormenorizados, cataloga la forma en que su teoría opera a través de una gama de prácticas creativas “que nos ayudan a imaginar nuevas posibilidades de lo que puede hacer un cuerpo”⁷. Si no somos capaces de sacarnos de los sistemas que dominan nuestra existencia, lo mínimo que podemos hacer es agitar las estructuras dominantes hasta que sus mecanismos se vuelvan obsoletos. De esta manera, el *glitch* tiene más sentido como una metáfora de la rebelión —llamando a la ruptura de los sistemas de conexión y desconexión que nos llevan hacia concepciones rizomáticas del cuerpo.

Tal y como explicó Russell en la revista online *Topical Cream*: “El *glitch* es un tema de interés para mí porque los fallos mecánicos nos fuerzan a pensar sobre el espacio que hay entre cuerpo y máquina... Nos hace pensar acerca de cómo nuestros cuerpos son, o no, capaces de operar a través de distintos sistemas”⁸. En el pasado he idolatrado la brecha entre cuerpo y máquina. Aunque propio de nuestra existencia en el siglo XXI, este énfasis exagerado en la división articula una historia de binarios socialmente impuestos, de lo espiritual y lo físico, de lo blanco y lo que no lo es, de lo masculino y lo femenino. Para Russell y muchas otras, lo binario es un código *hakeable*, un sistema pasado de moda que causa más problemas de los que resuelve. En un llamamiento al rechazo de sus maquinaciones, describe el “en medio” como la cruz de nuestra existencia. Habitar en la lógica del error significa deleitarse en la multiplicidad, convirtiéndose en un “conducto a través del cual el cuerpo se dirige hacia la liberación”⁹.

Russell posiciona sus debates sobre el *glitch* junto a las obras de un listado de artistas interdisciplinarias contemporáneas, que van desde E. Jane y Shawné Michaelain Holloway hasta Sondra Perry y Anaïs Duplan. Las artistas destacadas por Russell levantan un robusto andamio alrededor de su manifiesto, ofreciendo ejemplos de prácticas creativas formadas a partir de la porosidad fallida del ciberespacio. Por ejemplo, en su capítulo “Glitch Throws Shade” [“El fallo arroja sombra”], Russell presenta a la artista, escritora e intérprete Juliana Huxtable como alguien que ha pasado los últimos años moldeando y remoldeando nuestras ideas sobre la identidad y la expresión a través de autorretratos irreverentes, la impresión de textos de inyección de tinta y la poesía. Como ejemplo reciente, mirad su *Ari 2* (2019), un autorretrato de su exhibición en solitario en el Galería de Bellas Artes Reena Spaulings. Bañado en un decadente Technicolor, el retrato muestra a Huxtable como una figura sirenesca recostada seductoramente en una silla, como si la hubieran pillado en medio de un *strip tease*. Su espalda aparece decorada con dispares estampados animales y, a través de la manipulación digital, sus piernas se arremolinan en una gruesa cola de serpentina que domina la parte inferior de la impresión.

Otros retratos de la exhibición en la Spauling muestran a Huxtable como un ser mitad vaca o mitad murciélago, imágenes que hacen referencia a la subcultura *furry* y, en particular, a su práctica de manufacturar identidades animales personalizadas (“fursonas”), que suelen representar la forma de avatares online¹⁰. Lo que atrae a Huxtable de la subcultura *furry* es su interés en los animales

antropomórficos que expresa un fértil espacio intermedio donde los límites de los arquetipos sociales “naturales” se ponen a prueba pícaramente. De forma similar, las *fursonas* de Huxtable buscan socavar nuestras definiciones de raza, género e intimidad¹¹.

Al hacer uso de los materiales de internet para empujar al cuerpo hacia extremos disparatados, Huxtable hace una sátira de nuestras reprimidas expresiones de identidad y formas de ser. Sus *fursonas* sacan partido de las ansiedades que giran en torno al concepto binario de civilización y barbarie, y que tienen sus raíces en los mismos temas rutinarios de género y raza criticados por Russell. Haciéndose eco de las exigencias reivindicadas por el *glitch* feminista, que buscan el desmantelamiento y la reescritura de nuestras ideas sobre el cuerpo, las *fursonas* de Huxtable son (tal y como ella escribió en un reciente comunicado de prensa) “UNA INVITACIÓN A ASESINAR LA /ROMÁNTICA/ PURITANA / COHESIÓN DEL /DEL CUERPO”¹².

Una artista, no mencionada en el libro de Russell, que personifica el *glitch* es la artista, teórica y escritora conceptual multimedia Mandy Harris Williams. Su cuenta de Instagram @idealblackfemale trastoca el vagabundeo “estetizante” al que animan las redes sociales, e investiga no solo las imágenes que se nos ofrecen, sino también lo que nos gusta, comentamos y compartimos. Hace unos años, Williams comenzó a darse cuenta de las brechas en su *explore page* de Instagram: las mujeres de piel oscura descendientes de africanos quedaban eliminadas de forma rutinaria de la alimentación de su algoritmo.

Esto condujo a Williams a crear el *hashtag* #BrownUpYourFeed (“*marroniza tu alimentador*”).

Uniando microensayos sobre las redes sociales que difuminan lo crítico y lo confesional junto a imágenes que van desde *selfies* hasta textos extraídos de memes, Williams pone de relieve lo que compañías privadas como Instagram intentan esconder. Sus intervenciones plantean constantemente la pregunta, tal y como lo expresa ella: “¿Cómo hace la historia de los algoritmos para contarnos lo que es aceptable; lo que es popular; lo que es deseable; lo que es significativo; lo que merece atención?”¹³. Williams desmonta la maquinaria, llegando a habitar lo que Russell denomina “un motín en la forma de una ocupación estratégica”¹⁴.

Russell sostiene que el espacio online proporciona una abundante panoplia de “yos”, personas y avatares que unidos ofrecen un mundo alternativo en el que el “yo” se encuentra en una constante metamorfosis. Aunque admite que los espacios digitales son imperfectos, cree que “las comunidades online pueden crear un espacio desde el que contestar al tóxico tema recurrente del concepto binario de masculinidad/femineidad”¹⁵ y otras construcciones hegemónicas. Celebrar la identidad como un movimiento de multiplicidad es rechazar el género del cuerpo como un receptáculo clasificable. Rechazar lo binario implica un proceso de desmaterialización o una voluntad de trascender el cuerpo normativo. Este proceso comienza con el *glitch* ya que “empuja a la máquina hasta el punto de ruptura al negarse a funcionar para ella, rehusando mantener su ficción”. Russell prefería antes someterse a un “marco(s) de fallo”¹⁶ en el que el “yo” tiene espacio para “llegar a ser” libre

de amenazas y miedos. Enfocar lo digital como un espacio para la construcción imaginativa de mundos ayuda a abstraerse del género y, por lo tanto, de los sistemas empeñados en determinar lo que un cuerpo puede hacer.

Glitch Feminism alcanza su punto álgido en estos momentos, cuando Russell revela el concepto binario de género como una “interpretación económica”, asignando el más alto valor a aquellos que “trabajan bajo su coacción” sin hacer preguntas ni quejarse¹⁷. De la misma manera que comenzamos a entender las corporaciones de redes sociales como herramientas infames para la ganancia económica, necesitamos igualmente percibir el género como una tecnología discutible empleada para recibir beneficios. Nuestros intentos por clasificarlo y codificarlo (mediante actitudes, vestimenta, leyes, formularios online, etc.) limitan severamente el ingente potencial de expresiones y relaciones. De esta manera, un ataque contra el género sirve, a su vez, de ataque contra los sistemas económicos que lo refuerzan y potencian. Aunque puede que *Glitch Feminism* llegue algo tarde a abordar unas conversaciones que llevan años en marcha, el texto ofrece un mapa introductorio para aquellos que anden buscando la forma de piratear los códigos automatizados del “ser”.

En el estreno de la versión virtual del libro *Glitch Feminism*, organizada por MoMA PS1 y Verso Books el 29 de septiembre, una de las panelistas, la escritora y candidata al doctorado en Sociología Zoé Samudzi, citó una frase profética de “Racialized Fantasies on the Internet” [“Fantasías racializadas en internet”], un ensayo de la escritora y académica Christina Elizabeth Sharpe: “La realidad

virtual de la raza en el ciberespacio empieza a exponerla como una construcción virtual en la vida real”¹⁸. Este sentimiento resuena a lo largo de *Glitch Feminism*: al crear problemas entre las líneas que existen entre el cuerpo y la máquina, Russell afirma que la máquina es una extensión de nosotros mismos. Siempre nos han dirigido los sistemas sociales. En la visión utópica de Russell sobre el *glitch*, nombrar lo que no es auténtico, lo que no es real del vivir es el primer paso hacia una libertad construida sobre el error y la revuelta.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

Emoción encubierta de Linda Stark

Hay algo que me sucede cuando miro las pinturas de Linda Stark que no puedo explicar. Una sensación en la garganta y en el pecho —como un sollozo largamente reprimido luchando por subir a la superficie—. En otras palabras, me hacen sentir cosas. No sé muy bien cómo escribir o pensar en las pinturas y, como crítica, eso inspira una buena cantidad de vulnerabilidad. Sin embargo, como Jennifer Doyle argumenta en su maravilloso libro *Hold it Against Me* (2013), que lucha por un espacio para la emoción en el arte contemporáneo, un crítico de arte puede optar por no ser cínico y en su lugar adentrarse en territorios inexplorados, discutiendo el mundo oculto de la emoción.

Doyle comenta que “hay una falsa suposición en muchos escritos artísticos de que podemos ser inteligentes con las emociones solo si somos cínicos con ellas. (Hastío es la actitud por defecto que uno encuentra en

el espacio social de la galería de arte en relación con casi todo)”¹. Sin embargo, nada en mí desea estar hastiada por la tierna emocionalidad palpable en la nueva muestra de Linda Stark, *Hearts [Corazones]*, en la Galería David Kordansky. En ella, los corazones abundan de manera predecible y curiosa: corazones púrpuras, corazones sangrantes, corazones de caja de chocolates, corazones sagrados. Las pinturas se despliegan con la precisión calculada que se podría asociar con lo opuesto al sentimiento o al sentimentalismo —como las pinturas de Peter Halley, que valoran la dura precisión por encima del sentimiento encarnado—. Las pinturas de Stark logran una orquesta de sentimientos con movimientos mínimos, gráficos limpios y pinceladas demasiado calculadas. Su impecable aplicación de la pintura es ajustada como la piel de un tambor —una sola obra a veces le lleva años a la artista ejecutarla—. Al hacerlas, añade lentamente capa tras capa, construyendo superficies esculturales de bajo relieve que crean texturas de piel realistas y

halos brillantes con una simetría perfecta, similar a la de los *emojis*. No se trata de lúgubres *rothkos*, todo lo contrario.

Como Doyle señala solemnemente, el sentimentalismo no solo es inesperado para los críticos, sino que “generalmente no es bienvenido en los espacios institucionales asociados con el arte contemporáneo”. El desorden de la emoción pertenece a las telenovelas, a las lecturas superventas para llevar a la playa, a las citas motivacionales colgadas sobre las entradas —al mundo *popular*—. Por el contrario, generalmente lo rechazamos dentro de los salones sagrados del museo de arte, galería u otros espacios de arte académico. “Lo sentimental”, escribe Doyle, “se opone a los códigos de conducta que regulan los espacios sociales de consumo de arte”². Stark parece cambiar el chip, dando la bienvenida a los sentimientos a través de lo *popular*, de camino hacia lo sentimental.

No soy la primera crítica que lidia con el tira y afloja de Stark entre la política, la emoción

y el mundo de los símbolos. Muchos se escabullen cuando la emoción se agita —algunos han probado sumergiendo solo un dedo en el agua al escribir sobre cómo la obra expresa sentimientos mientras que al mismo tiempo salen de la piscina, manteniendo la fingida distancia crítica que se espera del académico (masculino)—. En una reseña del *LA Times* en 2017, David Pagel escribe de las pinturas que su “elusividad intensifica su resonancia emocional”³, como si no estuviera seguro del efecto transformador que las pequeñas pinturas han tenido en él y no estuviera dispuesto a seguir elucubrando. El artista Vincent Fecteau describió el trabajo de Stark en *ArtForum* como “impregnado de una intensa emoción” que de alguna manera “[se aloja] en los pliegues de [su] inconsciente normalmente reservados para el más extraño de los sueños”⁴. Aquí, el mundo de los sueños representa un espacio conveniente y surrealista donde las emociones mezcladas pueden ser aleatorias y no es necesario desentrañar completamente su resonancia. Frustrado por la sinceridad general de la exposición *Made in L.A. [Hecho en L.A.]* de 2018 —en la que la mano con estigmas de Stark adornada con la palabra “feminista” era una de las favoritas del público—, Travis Diehl reflexionó sobre si la exposición en su conjunto era demasiado seria, escribiendo que “nada ahoga la crítica como las apelaciones moralistas a los problemas actuales”⁵. ¿*Dónde se ha ido todo el hastiado cinismo de los viejos tiempos?*, parecía alegar.

A lo largo de la obra de Stark, las flores, los gatos, los pezones, las cartas del tarot, aparecen como motivos repetidos. Estos iconos han sido incorporados en un lenguaje



Linda Stark, *I Heart NY [Yo Amo Nueva York]* (2012). Tinta, acuarela, y gouache sobre papel, 10 x 13.25 pulgadas. Imagen cortesía de la artista y la Galería David Kordansky. Foto: Jeff McLane.

visual dominante, desplegado por pintores veinteañeros con irónico desapego —como en los logotipos de Nike o en las pelotas de tenis que parecen asomar sin razón aparente en pinturas por lo demás abstractas—. (La cantinela de Lucy Lippard a los jóvenes artistas resuena en mi cabeza: “¿Por qué [los artistas] temen que no esté bien mostrar sentimientos en la superficie?”⁶). Porque, mientras que otro artista podría desplegar la evidente cursilería de los corazones de Stark con una exclusión distanciada (la referencia cursi como un objetivo irónico), su simbología legible premia al espectador dispuesto a sondear las profundidades de sus iconos para aventurarse en algo más desconocido. En el pequeño dibujo *I Heart NY* [*Yo amo NY*] (2012), el corazón en el emblema icónico se reemplaza por el tres de espadas del tarot, una alusión a la angustia, la pena y el dolor. Aquí, un icono kitsch se reemplaza con otro símbolo familiar, aunque uno con una vibración tonal más profunda. ¿Cuál es exactamente la resonancia emocional? ¿Dónde aterriza?

En *Hearts*, un ojo de dibujos animados al estilo *Minions* (*Cyclops Fountain*) [*Fuente de los Cíclopes*] (2020) está coronado con una sola ceja perfectamente depilada y flota sobre un suelo amarillo. Sus párpados color turquesa están representados con capas de pintura aplicadas lentamente que culminan en un óculo bulboso que sobresale del lienzo. Un pequeño corazón blanco se coloca cerca de la pupila —el brillo del ojo—. Sin huir de un toque dramático, Stark ha aplicado franjas de lágrimas azul plateadas que se derraman en la composición en filas ordenadas, acumulándose mientras flotan fuera del borde

del lienzo. Y aquí, en algún lugar entre el brillo de las lágrimas pintadas de azul y los pliegues de su párpado meticulosamente pintado, está la emoción encubierta de Stark. Sus pinturas evolucionan “como el viaje de un tonto que se convierte en una fuente de revelación”⁷, dijo el artista a *Hyperallergic* a principios de este año. Stark convoca a un ejército de objetos cotidianos para cumplir con sus emotivas órdenes, transfiriendo sus formas cursis a través de algún tipo de alquimia y permitiendo que su tierna personalidad irradie a través de las capas de pintura ondulante.

Solo una vez que he pasado ese primer punto de control de símbolos reconocibles, las pinturas de Stark comienzan a funcionar en mí, incluso cuando son confusas. Mi continua incapacidad para cuadrar su simbología pop con el trasfondo más temperamental y casi trascendental de su trabajo me obligó a contactar con la propia Stark. Esta es otra posición vulnerable y poco convencional para un crítico: renunciar a una distancia cínica y autoprotectora con su sujeto. Stark me ayudó a la vez más y menos de lo que esperaba, ofreciendo respuestas con un aire de sabia simplicidad —como los mantras budistas que son al mismo tiempo banales y esclarecedores—, pero que no se alinean entre sí. Sin embargo, a lo largo de su comentario fue consistente su interés en rupturas de esquemas mentales —espacios donde establecer el significado se hace más difícil.

“Si puedo tomar una idea y sumergirme en el fondo del pozo con ella y luego volver a subir a por aire”, meditó Stark, “esa es la meta”. Esta metáfora del pozo resonó con mi propia confusión, ya que salpicaba por las oscuras profundidades sin un camino claro hacia adelante,

todavía inseguro de cómo lograr la parte de subir a por aire. En lugar de guiarme hacia arriba, Stark me ofreció más cabos sueltos. “Para mí, el arte es un espacio donde lo abyecto y lo sublime pueden coexistir”, me dijo. Me imaginé a mí misma elevándome como un fénix de las profundidades de las turbias aguas, lanzándome hacia lo sublime. Me explicó que ella “trata de expresar una idea en forma de una imagen esencializada” y que, en su representación, la emocionalidad se transmite a través de su preciso y delicado proceso de creación de imágenes. “Con suerte [las pinturas] contendrán una presencia que pueda ser transformadora”, dijo.

La resbaladiza imagería de Stark podría ser lo que facilita esta tensión entre lo abyecto y lo sublime, lo popular y lo emocional. “Presentar los símbolos de una manera poco familiar puede promover una nueva respuesta emocional, que puede ser transformadora”, me escribió Stark, de nuevo con un aire a lo Yoda. Tome *Bleeding Hearts* [*Corazones Sangrantes*] (2020), una pequeña obra que Stark me confesó que era su favorita en el programa. La obra muestra dos corazones de dibujos animados, cada uno cubierto por pestañas con rímel. La simetría de los corazones con pestañas, colocados en la mitad superior del lienzo sobre un fondo color bronce encubridor, prestan una extraña personificación, algo animal, como un ciervo. Los corazones derraman cada uno una fina franja de sangre roja (muy parecida a las lágrimas de *Cyclops*) que inesperadamente se separan en el fondo de la lona para formar un par de patas de pato. Stark explicó que encontró su camino mientras creaba la pintura escuchando atentamente sus necesidades: “Me sorprendió

y desafió la lógica... El cuadro se resolvió por sí mismo sin darme ninguna pista, y su significado sigue siendo un misterio para mí". Describió las patas de pato como "un enigma", desconcertada por ellas incluso cuando ella misma las creó. Y a través de su propia aceptación de la desilusión, Stark lentamente comenzó a aliviar la mía.

En su libro de 2004, *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed traza la resonancia que los objetos tienen en el cuerpo y cómo se involucran en el desconocido mundo de la emoción. Ella describe el proceso de relacionar el yo con el objeto y atribuirle una etiqueta emotiva (por ejemplo, "bueno" o "malo")⁸. Dentro de esta lógica, ¿qué tipo de orientación se produce cuando (como en *Bleeding Hearts*) el objeto en sí escapa a la denominación? En gran parte de la obra de Stark, sus símbolos descansan en el borde de la familiaridad y la confusión de ensueño, amalgamas híbridas de formas reconocibles innombrables en su gestalt colectiva. A través del rompecabezas aditivo que su simbolismo de alguna manera desbloquea, la obra desencadena recuerdos y sentimientos profundamente enterrados. De esta manera, Stark se involucra en un registro colectivo de códigos culturales y tira de nuestras asociaciones personales con ellos. A menudo pensamos en la emoción como una actividad privada o incluso vergonzosa; guardamos nuestras lágrimas para la liberación privada en los confines de nuestros coches o dormitorios. Sin embargo, la emoción es en última instancia un proceso de relación: con los objetos, con nosotros mismos y con los demás.

En nuestra comunicación, Stark me contó una historia sobre un correo electrónico que recibió en respuesta a su pintura *Purple*

Heart [Corazón Púrpura] (2018). La pintura es una fiel representación de una medalla de Corazón Púrpura, salvo las flores pintadas con ternura alrededor del perfil texturizado de George Washington. La medalla flota sobre un fondo negro. En el correo electrónico, un exmarine explicó que se encontró con una imagen de la pintura de Stark en *The Wall Street Journal*. Había recibido un Corazón Púrpura en los años 60 después de su servicio en Vietnam, y rara vez lo miraba por la extrema carga emocional que el objeto encarna para él. (Emoción que fue culturalmente transferida y modulada en la reliquia de la medalla). Después de ver el cuadro de Stark, el hombre dijo que se sintió diferente respecto a su medalla, y la sacó y la sostuvo. Su efecto perturbador en él había cambiado de alguna manera, y en su lugar sintió una sensación de paz alrededor del objeto. Las lágrimas migran. La transmutación de Stark nos permite acercarnos a arraigados sistemas de creencias de maneras nuevas y sorprendentes, incluso cuando no somos capaces de explicar exactamente por qué.

Quizás es precisamente a través de la metodología única de Stark que sus símbolos pueden modificar los códigos culturales, dando la vuelta a respuestas emocionales previamente sostenidas. Al acercarse a su simbología con ternura —cultivando lentamente los puntos de conexión que podrían alentar una comprensión colectiva (incluso cuando la obra rehúye de una)—, su sinceridad es lo que echa un lazo al espectador para que se una a ella en esta búsqueda. Mientras Stark se abre a significados desconocidos y transfiguraciones, nos lleva amorosamente con ella, dejando espacio para la comunión

relacional. Posiciona incluso al crítico como un participante vulnerable, más que como un árbitro del significado. Stark prepara la mesa para su propia comunión con la obra, y a través de su cercana (pero en última instancia desconocida) iconografía nos invita a tomarle la mano mientras saltamos al pozo, para que podamos salir juntos a tomar el aire.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

Entrevista a Patty Chang

Las últimas exhibiciones de Patty Chang han incluido el uso de leche materna. Los fluidos corporales (leche, orina, lágrimas) han sido una constante en su trabajo. A menudo he concebido el trabajo de Chang como el de un mamífero semiacuático en sí mismo: acuoso y corporal, con un fluido helicoidal.

La nueva exhibición de Chang en el centro de arte 18th street, *Milk Debt [Deuda de leche]*, toma su título de la noción chino-budista de la piedad filial, donde los hijos tienen una deuda de por vida con las madres que los han amamantado. En las cinco proyecciones con las que cuenta la instalación de video se ve a mujeres extrayéndose leche materna mientras recitan una lista de miedos, los cuales fueron recogidos por Chang a través de una serie de entrevistas a comunidades de Los Angeles, donde esta vive y trabaja, así como de Hong Kong y Nuevo México, donde había terminado recientemente unas residencias artísticas. Chang escogió a un grupo de mujeres para filmar mientras se sacaban leche —una constelación de mujeres a través de diferentes ciudades mediante este acto compartido.

El inventario de miedos empieza con la lista personal de Chang, que bosquejó por primera vez en 2008. Después de mudarse a Altadena a finales de 2017, Chang, que había dado a luz hacía poco, encontró sus ansiedades sobre el medio ambiente y el clima mezclados con su propio postparto. Muchos de los miedos de la lista de Chang son siniestramente proféticos: el quinto temor es “fuego, quemarse en un fuego”; dos miedos después, aparece “niebla tóxica”; después, “estar a 113 grados Fahrenheit todos los días”.

Asistí al prestreno de *Milk Debt* solo tres días después del reciente terremoto de San Gabriel, la misma noche de la muerte de Ruth Bader Ginsburg. Mientras mis propios miedos se convertían en algo cada vez más tangible entre un ambiente de inquietud que erosionaba la democracia y un planeta sobresaturado, me tranquilizaron las intérpretes de Chang, hablando por encima de la succión mecánica del sacaleches; la manifestación de sus miedos se sentía más colectiva que individual.

El mes pasado, mientras nos sentábamos, manteniendo la distancia de seguridad, en unas sillas en el patio de Chang para hablar de *Milk Debt*, le dije que quería hablar del consuelo que encontré en *Milk Debt* como una forma afortunada de afecto. La etiqueta de afecto —como una estrategia implícita de regulación emocional para verbalizar los sentimientos o, más específicamente en este caso, los miedos— es una forma de procesamiento lingüístico. *Milk Debt* pone los miedos de esta época pandémica a la vista de todos al permitir que se congreguen lingüísticamente en común. En este sentido, Chang forja un embalse en el

que los visitantes se pueden bañar en sus miedos —la porosidad de las ansiedades de cada uno se entremezcla con las de los otros.

stephanie mei huang: Me pregunto, ¿piensas que la pandemia ha transformado, de alguna manera, los miedos colectivos? He escuchado que usas la frase “texto comunal” en relación con la lista de miedos que se lee en *Milk Debt*.

Patty Chang: Creo que quizás una diferencia medioambiental entre este momento y el momento en el que construimos nuestra lista de miedos es que ahora los miedos están mucho más en la superficie a nivel social. Así, la gente ahora está sintiéndolos y haciéndolos patentes, ya sea esto a nivel íntimo o en un marco público. Creo que cuando hice mi propia lista y, luego, cuando estábamos recogiendo los miedos, pensamos en ellos como cosas sobre las que la gente pensaría, pero de las que no hablaría. Estaba mucho más interiorizado... como si hubiera una especie de ansiedad tímida, discreta, pero quizás no podíamos ponerle nombre porque no queríamos. Así que quizás esa es una de las diferencias que la COVID ha puesto de manifiesto.

smh: ¿Se ampliaron tus miedos después de que tuvieras a tu hijo, Leroy, y fueras responsable de otra vida?

PC: Creo que esa idea de mirar a mis miedos empezó cuando estaba embarazada e iba a tener un niño. Cuando tuve a mi hijo, me di cuenta de toda la ansiedad que tenía sobre tantas cosas. Era algo desmesurado, pero no puedo separarlo de la experiencia de dar a luz e intentar mantener vivo al bebé. Intentar mantener vivo a este

niño se extendió, básicamente, a todo... Así que, a partir de ese momento, me di cuenta de que tenía muchos miedos acerca de cosas que nos podemos imaginar, ya fueran racionales o irracionales... Creo que por un lado fue parte de una respuesta biológica, el empezar a tener miedo por todo o estar preocupada por todo.

smh: Sé que la ética del cuidado fue crucial para ti en este trabajo. Dada la intimidad que estaba envuelta en el acto de sacarse la leche, que es un acto enraizado en el cuidado y la nutrición, me pregunto cómo fue el cambio para ti de grabar a tus artistas en persona a hacerlo de manera virtual por Skype o Zoom durante la pandemia. ¿Cómo era entablar una conexión con un acto tan visceral a través de estas plataformas virtuales?

PC: Definitivamente, fue diferente. Creo que había menos conexión. Cuando estábamos en persona, al principio, lo hicimos muchas muchas veces y grabamos muchas veces en diferentes localizaciones. Era una experimentación mucho más prolongada y aprendíamos más de lo que era esa experiencia... Así que claramente conectábamos más en términos de tener una respuesta inmediata y tener una especie de audiencia. Nos encontrábamos allí, observando y siendo testigo de la representación. Y entonces, una vez que decidimos que no nos podíamos reunir más en persona, fue interesante intelectualmente, porque nos movimos todos a plataformas online. Había tantas herramientas con las que grabar a través de la tecnología que me interesaban. Pero después de unas veces se convirtió en algo aburrido. Sentía que era testigo, pero de una manera diferente.

En la primera grabación que hice con Haejung puedes ver mi imagen en la parte de arriba de la pantalla de Zoom. Era tan raro para mí ver eso allá arriba, porque estoy de pie al lado de la cámara y parece que estoy actuando con esta función —como si tuviera un papel—. Parece que me centrara en el proceso de grabar, de hacer una película, un artificio, lo que resulta muy extraño.

smh: Exacto, pero a mí me gustó mucho esa parte. Hay un rastro de ti. Y luego Leroy aparece por detrás de la pantalla del ordenador con su violín.

PC: Creo que son interesantes de mirar y considerar en el momento presente... el cambio de estar juntos unos con otros constantemente —especialmente en el arte y en las representaciones— a tener esta plataforma entre nosotros. Creo que habla de nuestro tiempo y por eso es interesante, pero en términos de la experiencia corporal resulta un poco insuficiente.

smh: También tienes una exhibición individual en la

galería Friends Indeed de San Francisco, y la sincronización sinérgica de estas dos exhibiciones es muy impactante. En la muestra Friends Indeed has incluido imágenes de leche materna desechada en recipientes vacíos como copas y latas de pescado fotografiadas en Uzbekistán. ¿Cómo crees que dialogan estas dos exhibiciones?

PC: En la primera cosa en la que he pensado cuando has sacado este tema ha sido en la idea de movimiento y flujo. En *Milk Debt*, la leche se está moviendo. Es activa, pero las imágenes de *Letdown* [*Bajada de leche*] son estáticas. Son lo que hemos descartado. No iban a ser usadas y evocan charcos o aguas estancadas.

smh: Y en tu libro, *The Wandering Lake* (2017), hablas de una pérdida solidaria del fluir¹.

PC: Concretamente, estaba sacándome leche mientras iba al mar Aral (para un metraje rodado en 2014) y pensando que este fluido tiene una función e iba a ser abandonado en un

lugar en el que no resultaría útil y en el sentido en el que se supone que debe serlo. Mientras, en *Milk Debt*, la obra se centra más en la producción de leche que en deshacerse de ella. Se extrae, pero no es seguro si va a ser usada o no. La leche es lo que es producido por las hormonas, y las hormonas son activadas por el cuerpo. Y esas hormonas, la oxitocina y la prolactina, están atravesando los cuerpos de las mujeres, y esas hormonas son las que crean este sentimiento de amor o abertura y respuesta afectiva. Es una especie de relación opuesta.

smh: ¿Dirías que la leche materna es un objeto desechado?

PC: Creo que depende del contexto, quizás. Es decir, si piensas en ello, un fluido que sale del cuerpo, una vez que lo deja, ya no pertenece al cuerpo, es algo diferente a él. Así que, en este sentido, podría ser un deshecho si no va directamente a la boca de un bebé. Pero hay algo sobre la maquinaria, el extractor, que se presta a esta idea de deshecho, de posible deshecho porque se está sacando un fluido del cuerpo humano de una manera artificial. Y supongo que si fuera el bebé el que estuviera haciéndolo, no veríamos la leche. Sería una conclusión lógica de la leche yendo a su boca. La parte de desecho no es la leche, sino quizás el aparato.

smh: ¿Crees que hay un sentido de curación en el acto de la lactancia como una liberación del cuerpo?

PC: Sí que lo creo. Creo que también es una curación, pero para quién, ¿para el cuerpo que está dando el pecho o el que necesita los nutrientes o



Patty Chang, *Letdown* [*La Bajada*] (2017). Impresión de inyección de tinta de archivo, 7.5 x 10 pulgadas. Imagen cortesía de la artista, Cushion Works, y la galería Friends Indeed, San Francisco.

necesita el amor? Creo que eso fue lo que me atrajo del gesto. Hemos hablado acerca de si es un desecho en relación con la leche materna, pero, al mismo tiempo, creo que el gesto de dar el pecho, en sí mismo, es algo que está indisolublemente unido al amor y al cuidado. Y así, si hay algún desecho, también hay siempre amor, ¿sabes?

smh: Por supuesto. Sobre todo, cuando estaba pensando en la oxitocina, que desencadena la lactancia. Es decir, enamorarse es el mejor sentimiento del mundo debido a la cantidad de oxitocina y serotonina. Y pienso: vaya, ¿es así como uno se siente cuando está dando el pecho?

PC: Quizás para algunas personas.

smh: La expulsión e ingesta de fluidos corporales han tenido una larga historia en tu trabajo. Astrida Neimanis, con quien has tenido una conversación recientemente en el 18th Street, escribe que “todos somos cuerpos de agua” y que la subjetividad feminista es, de hecho, “acuosa”² y la corporalidad también lo es. ¿Puedes recordar el momento y la motivación en el que empezaste a explorar de manera más explícita cómo se entrelazaban los humanos y los cuerpos de agua?

PC: Creo que la respuesta más lógica para mí sería *The Wandering Lake* (2017). Pero estaba pensando en otros proyectos anteriores en los que trabajé con agua. Y uno de ellos es una obra que hice con mi pareja y colaborador David, *Flotsam Jetsam* [*Pecios deshechos*] (2007), sobre la construcción de la presa *Three Gorges* y la posterior

inundación del terreno. Creo que de alguna manera esa obra une mi pensamiento sobre los sueños con mi pensamiento sobre lo que le sucede a un lugar cuando desaparece y se ve sumergido por el agua y entra en el imaginario.

smh: Pero ¿qué fue lo que te encaminó a ello? ¿Cuál fue el momento o el cambio que te hizo ir de los fluidos corporales a los cuerpos de agua?

PC: Diría que fue un proceso que tomó su tiempo. No creo que simplemente llegara allí. Estos trabajos, todos, parecen ser una evolución de pasos hacia un mismo camino. Creo que, antes de que puedas entrar en un cuerpo geológico, tienes que salir de tu propio cuerpo. Hay algo de este proceso de abandonar el propio cuerpo para ser capaz de pensar con otros cuerpos, geológicos o de otro tipo.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

¡VIVIMOS! Memorias de resistencia en Oxy Arts

14 de septiembre–
29 de noviembre de 2020

El 3 de julio de 2020, dos flotas de aviones emitieron una serie de mensajes a través del cielo. Volaron desde Bakersfield a Los Angeles, de ahí a San Diego, y en los días siguientes viajaron a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México, subiendo finalmente por la Costa Este hasta la ciudad de Nueva York. Mensajes como CHINGA TU MIGRA, NOT FORGOTTEN [NO OLVIDADOS] y ABOLITION NOW [ABOLICIÓN AHORA] fueron perfilados en el cielo, compuestos por más de 80 artistas y organizadores

de In Plain Sight [A plena vista], una coalición dedicada a hacer frente a los sistemas de encarcelamiento y detención de inmigrantes que aprisionan a millones de personas en el país.

En su último desafío, *WE LIVE! Memories of Resistance* [¡VIVIMOS! Memorias de resistencia], la coalición se ha trasladado fuera de los cielos al interior de la galería del Occidental College para producir una exposición pequeña pero poderosa. Comisariada a Paulina Lara y Kyle Stephan, el proyecto presenta a 14 artistas de dicha coalición, los cuales se basaron en sus narrativas personales e históricas para elucidar tensiones con los sistemas carcelarios y las falsas promesas americanas de libertad e igualdad para todos. Mientras la acción aérea de In Plain Sight fue dramática y muy visible, sus mensajes eran también fugaces, disipándose unos minutos después de su creación. Esta exposición y la serie de robustos eventos virtuales que la acompañan han permitido al grupo aprovechar su esfuerzo activista in situ para evolucionar a un discurso expandido alrededor de temas de encarcelamiento y detención de inmigrantes mediante el acercamiento a las historias y perspectivas de los artistas individuales incluidos.

A la entrada de la galería se encuentra en primer plano la campaña original de mensajes aéreos de In Plain Sight: medio muro cubierto de pósteres pegados con engrudo y un monitor de televisión montado reproduciendo documentación visual de los mensajes delineados en el cielo mostrando como prefacio la producción unificada de la delineación en el cielo antes de partir a los diferentes estilos, temas y preocupaciones de cada artista. Los muros adjuntos presentan un sólido grupo de

obras que revelan cómo las experiencias individuales y familiares de los artistas con el estado carcelario sirven como motivación personal para su pertenencia a la coalición. El *collage* de medios mixtos *Alien vs. Prisoner [Alien vs. Prisionero]* (2018) de Alberto Lule enlaza poderosamente la experiencia de detención del artista con el carácter de “alien” [extranjero] de su padre, inmigrante mexicano. La obra muestra un mosaico de imágenes del identificador de recluso de Lule y la tarjeta de residencia permanente en los EE. UU. de su padre, con porciones de las tarjetas raspadas con tinta roja y negra, abordando abiertamente los sentimientos de resentimiento de Lule y la animosidad ante el estado carcelario, así como las estructuras de opresión paralelas que han impregnado a su familia a lo largo de dos generaciones. En una pared vecina, las pinturas gemelas de Devon Tsuno *90210 Labor (Azalea 6)* y *90210 Labor (Azalea 5)* (ambas de 2020) presentan un puñado de flores fluorescentes —basadas en imágenes de las últimas azaleas plantadas por el abuelo de Tsuno como jardinero en Beverly Hills— entremezcladas con plantas desérticas nativas de Topaz, Utah, donde los familiares del artista fueron trasladados a la fuerza y encarcelados durante la Segunda Guerra Mundial. Las obras, aunque sean personales para el artista, representan las historias compartidas entre generaciones sobre la criminalización de comunidades de japoneses americanos, así como el modo en el que el trauma de dicha criminalización continúa atormentando el paisaje presente.

En un segundo espacio más grande y totalmente oscuro, los artistas luchan con la memoria colectiva e histórica relativa

al encarcelamiento y las injusticias raciales en los Estados Unidos. Estas obras incluyen la monumental proyección de video de dos canales de Sky Hopinka *Cloudless Blue Egress of Summer [Salida azul sin nubes del verano]* (2019), que reconstruye el encarcelamiento de nativos americanos en Fort Mario, Florida, mediante una mezcla de imágenes, sonido y texto; así como la bandera confederada deconstruida *Unraveled [Desentrañada]* (2015), dispuesta en pilas de hilos cuidadosamente recopilados y divididos por colores. Restos de una actuación, estos hilos reflejan el divisivo emblema nacional y el laborioso trabajo que conlleva desentrañar el legado de la esclavitud americana y el racismo que dicha bandera ha venido a representar. Otros trabajos extienden la exposición en direcciones más divergentes, como las consideraciones sobre la soberanía de la tierra y futuros especulativos, comentando en último término sobre cómo violencia, supresión y restricciones a la imaginación colectiva a través de las Américas encuentran un punto común en los legados coloniales y en los sistemas actuales de poder hegemónico.

Mientras veía la exposición, me conmovía continuamente la voluntad de cada artista exhibido de compartir públicamente y examinar su relación con los sistemas carcelarios —experiencias que no están a menudo acompañadas por un discurso generativo o comunal—. En su libro *Doing Time on the Outside [Cumpliendo condena en el exterior]*, el experto legal Donald Braman atribuye esta falta de discurso a un estigma social, revelando cómo puede evitar que gente previamente encarcelada (o detenida) y sus familias hablen sobre, o se curen de, sus experiencias —un “silencio social” que, como Braman escribe, “hace difícil para las familias buscar remedios políticos para los problemas que encuentran”—. Braman describe esta dificultad como un “fallo colectivo” de la sociedad para reconocer y comprender los traumas que las instituciones han impuesto sobre las comunidades afectadas. Este libro presenta una serie de problemas interrelacionados que *In Plain Sight* parece responder, aunque sea indirectamente. Si las acciones de delineación en el cielo fueron una llamada urgente a abolir los sistemas carcelarios corruptos que asolan nuestro país, *WE LIVE!* ofrece unos



vías más íntimas hacia una cura colectiva.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

Colleen Hargaden en la Galería de Bellas Artes Hunter Shaw

12 de septiembre—
25 de octubre de 2020

¿Quién es el supervivencialista del Juicio Final: el activista medioambientalista esperanzado, determinado a habitar nuestro planeta mucho después de que este se encuentre dañado irreparablemente; el teórico de la conspiración sensibilizado con el inminente caos económico y social; o el magnate de la industria tecnológica tan aterrado ante un mundo postapocalíptico como ante su propia mortalidad?

La exposición de Colleen Hargaden, *Strategies for Inhabiting a Damaged Planet* [Estrategias para habitar un planeta dañado], en la Galería de Bellas Artes Hunter Shaw, refleja esta aparentemente incongruente diversidad del público americano que atraviesa ideologías, creencias religiosas y partidos. Mientras cada espectador puede encontrar en este trabajo un reflejo de su propia posición—liberal o conservadora, esperanzada o pesimista, activista o negacionista del cambio climático—Hargaden alumbró el tejido conjuntivo que une estos públicos, normalmente diametralmente opuestos: una tendencia al individualismo que crece rápidamente en nuestro país, así como un interés en la supervivencia personal sobre todo lo demás.

La exposición presenta dos conjuntos de obras diferenciados, pero temáticamente relacionados, producidos

durante los últimos tres años. El primero, empapado de la luz natural de la ventana frontal de la galería, incluye dos piezas formalmente análogas, *Capsule One: How To Grow Sprouts* [Cápsula uno: Cómo cultivar brotes] (2018) y *Capsule Two: Portable Apothecary* [Cápsula dos: Botica portátil] (2020). Cada una comprende una unidad de estanterías metálicas con una maleta impermeable alimentada por energía solar, que aloja un tutorial de video, así como los materiales requeridos para—como su nombre sugiere—cultivar brotes de alfalfa o elaborar diversas plantas medicinales. Los videos didácticos elaborados por Hargaden se encuentran disponibles de forma gratuita en YouTube, el lugar del cual extrae mucha de su investigación y su conocimiento supervivencialista. El uso de redes sociales y bases de conocimiento colectivo como sus fuentes primarias de información refleja las prácticas usuales del público americano y plantea inquietudes esenciales sobre la veracidad de lo que se está consumiendo. Una búsqueda inocente de cómo cultivar brotes puede llevar fácilmente a través

de un laberinto hasta la rama menos altruista y de mentalidad menos medioambientalista del supervivencialismo, la de teorías de la conspiración antivacunas y milicias ciudadanas.

Instalado en el interior menos iluminado de la galería, el segundo grupo de obras invita a los espectadores a tomar asiento en el *Water Brick (Furniture)* [Ladrillo acuático (mueble)] (2019) de Hargaden. Allí, los visitantes pueden ver el video de dos canales sincronizados de Hargaden titulado *Reproducing "H2O"* [Reproduciendo "H2O"] (2019), así como examinar un manual que detalla cómo recrear el video fotograma a fotograma. El video de dos canales está compuesto de un pequeño monitor de televisión de tubo Videotronics que reproduce la película de 1929 de Ralph Steiner *H2O*—una de las primeras grabaciones cinematográficas el agua—, así como la recreación a gran escala de Hargaden de dicha obra proyectada sobre la parte trasera de la pared divisoria provisional de la galería. Fotogramas negros sin imagen interrumpen la versión de Hargaden, indicando escenas que ella fue incapaz de recrear



dada la dificultad de reproducir H₂O, del mismo modo que el tiempo y los cambios geoambientales impiden el acceso a un recurso rápidamente menguante.

Aunque WaterBricks fueron concebidos originalmente para “suministrar agua y comida a personas que viven en partes del mundo remotas y empobrecidas [así como] a víctimas de desastres naturales”, pero el fenómeno del supervivencialismo, con la ayuda de las grandes corporaciones minoristas, ha reinventado esta tecnología para atraer al consumidor medio americano. Del mismo modo que Hargaden creó piezas de mobiliario minimalistas a partir de esas unidades modulares, compañías como Amazon presentan imágenes de productos en las cuales los ladrillos de agua sirven como mesas para el café en mundanas casas de clase media. Aquí, un agente intencionado del activismo medioambientalista ha sido remodelado, incitando y propiciando que el miedo apocalíptico penetre en la cultura de consumo y en espacios domésticos.

Generaciones de fenómenos sociales —incluidos los bunkers de la era de la Guerra Fría de los 50, la contracultura de la Costa Oeste de los 60 y el movimiento *back to the land* (regreso al campo) de los 70— inspiran el actual movimiento supervivencialista. Este propone una vuelta a la naturaleza, la renuncia a la América corporativa y el consumismo y un modo de vida al margen del sistema. La exposición de Hargaden refleja muchos de estos valores proporcionando generosamente paquetes de semillas y guías prácticas para aquellos espectadores interesados en plantar semillas, hacer remedios herbales o reproducir H₂O de Ralph Steiner. Sin embargo, una reflexión sobre el material

de la artista y las fuentes de información revelan las contradicciones inherentes del supervivencialismo, su dependencia de sistemas capitalistas y su incapacidad de manifestar un modo de vida realmente al margen del sistema.

Una rápida búsqueda en Google revela que el material que compone las instalaciones de Hargaden se encuentra a unos pocos clics de distancia, disponible en megacomercios como Amazon o Home Depot. Este hecho puede implicar que la artista es una narradora poco fiable, potencialmente cómplice en el consumismo corporativo del cual el movimiento supervivencialista —y, por extensión, la obra expuesta— aboga teóricamente por renunciar. Dicho esto, la tensión alentada aquí entre consumismo y medioambientalismo permanece íntegro en la representación fiel por parte de Hargaden de dicho movimiento. Las corporaciones proveen de las “materias primas” para una vida fuera de la América corporativa, como la supervivencia y conveniencia individual triunfan sobre los comportamientos realmente medioambientalistas y comunitarios.

Gracias a compartir generosamente conocimiento a la vez que sustento, el trabajo de Hargaden une un amplio espectro de perspectivas ideológicas en un espacio de mutualidad, mientras que saca a la luz algunos de los valores más oscuros del fenómeno supervivencialista. *Strategies for Inhabiting a Damaged Planet* crea un productivo diálogo entre prácticas oximorónicas, incluyendo consumismo al margen del sistema, individualismo que comparte recursos y supervivencialismo dependiente de la tecnología. La ironía inherente a estos términos emparejados

señala las complicaciones que subyacen bajo las estrategias ecológicas actuales y la diversidad de comunidades que participan en ellas. Por todo ello, mientras algunos pueden ver las obras como artilugios del miedo, otros las verán como símbolos de esperanza.

Consulte la página 82 para ver las notas a pie de página.

Duke Riley en la Galería Charlie James

5 de septiembre–
17 de octubre de 2020

La pieza central de *Far Away [Lejos]*, la exposición individual de Duke Riley en la Galería Charlie James, muestra una masa humana desordenada y abarrotada a bordo de un barco en el mar. Los colombófilos agitan banderas para dirigir sus bandadas mientras que figuras con vestimenta de la época colonial cometen actos de lujuria y violencia en el barco y en las aguas embravecidas de debajo. Un marinero practica sexo oral con una sirena con un tatuaje que dice ACAB (All Cops Are Bastards [Todos los policías son bastardos]). Cabezas sin cuerpo perforadas por anzuelos de pesca se balancean sobre las olas, una lleva una gorra MAGA [siglas de Make America Great Again, Que América vuelva a ser grande] mientras que la otra lleva una capucha del Klan. El enorme dibujo a tinta está hecho en papel canary (un papel de dibujo en blanco roto muy querido por arquitectos y diseñadores), y Riley ha pegado el papel a un soporte, dándole un aspecto arrugado y antiguo. El dibujo, titulado *It's Coming Through A Hole In The Air [Viene a través de un agujero en el aire]* (2017) —sacado de la

primera línea de la canción “Democracy” [“Democracia”] de Leonard Cohen de 1992—, tiene la paleta, el estilo gráfico y la temática de los *scrimshaw* del siglo XIX: tallas hechas en trozos de hueso de ballena o colmillos realizadas por marineros que a menudo representaban escenas de caza de ballenas. A pesar de ello, el tatuaje, el sombrero y otros retales de la cultura material contemporánea —un iPhone, una taza de café de Dunkin’ Donuts, un bolso de Louis Vuitton— sitúan este dibujo firmemente en el aquí y ahora. A través de su yuxtaposición de este arte folclórico claramente americano con referencias modernas a la política y la protesta, Riley afirma que nuestro actual tumulto nacional es consistente con aquello que ha venido antes, no separado de ello. La escena bulliciosa y visualmente agotadora pinta una imagen de la democracia americana que es caótica, violenta y desordenada, desafiando la falsa noción de que alguna vez hubo un período de “grandeza” al que volver.

Riley explora un pasado náutico similar con *Far Away* (2019), un mosaico de conchas sobre un marco octogonal que representa una botella que flota en el agua como si hubiera sido arrojada por marineros naufragados. Las conchas en un collage siguen la técnica de lo que se conocía en los siglos XVIII y XIX como “el San Valentín de los marineros”. Las curiosidades incrustadas en los caparazones no fueron ensambladas por marineros, sino por las mujeres de Barbados para que los marineros las llevaran como recuerdos a sus seres queridos tras largos viajes. De nuevo, la idea de la añoranza del hogar se convierte en una mitología retorcida, mal recordada en los anales de *Americana*.



En *Far Away*, la primera exposición en Los Angeles del artista radicado en Nueva York, además de los dibujos a tinta y las obras en papel —muchas de las cuales parecen trozos de flash de tatuaje (Riley también trabaja como artista de tatuajes)—, Riley presenta obras que catalogan actuaciones pasadas utilizando palomas mensajeras. Con una afinidad obvia por las formas de arte antiguas o pasadas de moda (*scrimshaw*) y los vestigios culturales del pasado (palomas mensajeras, cuyos palomares solían salpicar los tejados de toda la ciudad de Nueva York), la seriedad y el compromiso estudiado que Riley aporta a su material evita que su obra roce lo artificioso o lo afectado. Por el contrario, está basada en su compromiso

sincero con el pasado y en la propuesta de que este y el presente se encuentran relacionados.

The Army of the Night [El Ejército de la Noche] (2017) es un catálogo bordado y pintado a mano de las palomas que participaron en la actuación de Riley en 2016, *Fly By Night [Volar de noche]*, en la que equipó a miles de palomas con luces LED antes de enviarlas a volar sobre el Astillero Naval de Brooklyn al anochecer. Riley y otros colómbófilos agitaron banderas en el extremo de largos palos, guiando a las palomas en una elegante y luminosa coreografía aérea. Aunque llamados insolentemente y representados con delicadeza, sin contexto adicional en la galería, los retratos de palomas son sustitutos evasivos del drama

Duke Riley, *The 25 Pigeon Cigar Harnesses Deployed in the 2013 Smuggling Mission [Los 25 Arneses de Paloma Para Puros Desplegados en la Misión de Contrabando de 2013]* (2013).

Tela bordada y tirantes de brasier, 36 × 30 × 4 pulgadas.

Imagen cortesía del artista y la Galería Charlie James, Los Angeles. Foto: Joshua Schaedel.

de la representación real. Del mismo modo, dos obras enmarcadas que muestran 50 arneses de palomas representan a Charlie James en una gran actuación en 2013, *Trading with the Enemy* [Comerciendo con el enemigo], para la cual Riley pasó cuatro años planeando y ocho meses criando y entrenando palomas para que volaran de Cuba a Florida. La mitad de las aves estaban equipadas con arneses para llevar cigarros cubanos de contrabando, mientras que las otras 25 llevaban cámaras que documentaban el viaje de 90 millas desde La Habana hasta Key West (Cayo Hueso). Once hicieron el viaje con éxito. Colocadas en marcos de caoba y dispuestas en rejillas, los arneses de las cámaras, de colores brillantes, llevan cada una el nombre de un cineasta que ha tenido encontronazos con la ley —Luis Buñuel, Ruggero Deodato, Dennis Hopper— cosidos en ellas, mientras que los arneses de los cigarros llevan nombres de contrabandistas —el capo de la droga Pablo Escobar, el pirata Jean Lafitte, el contrabandista de la Guerra Civil Minnie Burr—. El proyecto es un comentario encantador e ingenioso sobre nuestra porosa frontera meridional y la larga historia de tráfico —de bienes, personas y cultura— tanto legal como ilícito que ha circulado sobre ella. También es un intento anticuado y semilegal de frustrar los sistemas de alta tecnología de las fuerzas del orden que vigilan los mares. Aun así, como pasa en *Fly By Night*, la documentación en video o fotográfica de su viaje habría contribuido en gran medida a desarrollar más la narración que estos objetos comienzan a contar.

Otros dibujos insinúan historias sin revelar su profundidad. Por ejemplo, *For God's Sake, Stop Firing!* [Por el amor de Dios,

¡deja de disparar!] (2018) es un pequeño dibujo a tinta que representa un pájaro de perfil, con sangre goteando de su pata sin pie. Una etiqueta en la otra pierna dice “Cher Ami” [“Querido amigo”]. Una búsqueda en internet del título de la obra revela una historia sobre el Mayor de la Primera Guerra Mundial Charles W. Whittlesey y su “Batallón Perdido”, una tropa que se había quedado aislada en lo profundo del territorio alemán y sin comunicación con otros regimientos americanos. Cuando las fuerzas americanas comenzaron a bombardear su posición, confundíendolas con el enemigo, Whittlesey envió una paloma llamada Cher Ami con un mensaje que decía, en parte: “POR EL AMOR DE DIOS, DETÉNGANSE”. A pesar de haber sido alcanzado en el pecho y en el pie, el pájaro entregó su mensaje, salvando al batallón. A la luz de las protestas contra la policía y la violencia promovida por el estado en los últimos años, el mensaje de Cher Ami, especialmente alterado por Riley, capta una urgencia contemporánea.

Desde su San Valentín de marinero hasta sus referencias al *scrimshaw* y al perdido arte de la colombofilia, Duke Riley tiene un pie firmemente integrado en los oscuros talismanes de *Americana*. Sin embargo, en lugar de vivir en el pasado, Riley saca a relucir estos antecedentes históricos para comentar el presente, ilustrando que el miasma cultural y político en el que nos encontramos puede que no sea tan inaudito después de todo. *Far Away* toca muchos palos, dando a los espectadores amplias direcciones estéticas e históricas que seguir, pero, a falta de un contexto adicional, a menudo no logra entrelazarlos en un todo coherente.

Amir H. Fallah en el Shulamit Nazarian

12 de septiembre–
31 de octubre de 2020

Tres grandes obras de forma esférica aparecen en la pared de entrada a la actual exhibición de Amir H. Fallah en el Shulamit Nazarian, *Remember My Child... [Recuerda, hijo mío...]*. En cada una de ellas, un anillo de flores, plantas y otras imagerías rodean con suntuoso detalle un campo central de vibrantes colores que evoca la cúpula celeste. Entre otras imagerías, encontramos dibujos animados de bebés, escarabajos y un barco con un montón de velas entretejidas con el resto de la mezcla. *My Heart Beating, My Soul Breathing* [Mi corazón palpitando, mi alma respirando] (todas las obras son del año 2020 salvo que se apunte lo contrario) incluso llega a incluir una figura con forma de huevo (¿Humpty Dumpty?) que se pasea mirando con ojos lascivos. La amalgama de imagería no suele resultar inquietante; al contrario, resulta amigable, cálida y frustrante, como una familia numerosa. El campo central de color de cada una de las obras cuenta con la ausencia de alguna figura divina o central y, en cambio, llega como si se tratase del suntuoso interior de un ecosistema.

En un espectáculo bautizado para conjurar la imagen de una persona mayor enseñando a un niño, los cuadros de Fallah están cargados de referencias, figuraciones y la sugerencia de una narrativa con mínimos pero acusados momentos de discordia —una escena de Cristóbal Colón llegando a las costas del Caribe

aparece en la esquina de *Remember My Child, Nowhere is Safe* [Recuerda, hijo mío, no existe lugar seguro]—. Son abigarradas y, al mismo tiempo, sosegadas, e inundadas con imaginería y símbolos —al visitante le llevará un tiempo sonsacarle la embestida de referencias—. Si en ocasiones los cuadros de Fallah pueden resultar opacos, performativos o incluso intimidatorios, son más las ocasiones en las que ofrecen la promesa de un alegre desempaque. Sus obras se aventuran hacia un amplio territorio estilístico, cubriendo el retrato detallado, los paisajes, los dibujos animados recreados fielmente y unos motivos cuidadosamente compuestos. Escoge sus referencias entre fuentes muy diversas —libros infantiles, ilustraciones científicas, mapas, la cultura skate, *Americana*, iconografía religiosa

y cultural extraída de los años iniciales del propio artista en Irán—, por lo que el visitante encuentra múltiples puntos de entrada para la obra. Esto resulta a la vez poderoso y frustrante.

De vuelta al coche, tras visitar la exposición de Fallah, traté de analizar la distinción entre mito, fábula y alegoría; mi mente recalentándose rápidamente bajo el sofocante calor de finales de septiembre en Los Angeles. Todo lo que podía recordar era que una fábula incluye una moraleja en forma de historia, mientras que un mito describe una versión de cómo las cosas llegaron a ser, por lo general para justificar una visión del mundo. Más tarde me di cuenta de que la palabra que andaba buscando era *aforismo* y no *alegoría*. Los títulos de Fallah —breves frases, casi familiares, como *They Will Smile to Your Face* [Sonreirán en tu cara]—

proporcionan un marco sombrío al dominante cautiverio de las imágenes en contienda. Es esta una señal para ser cauteloso ante estos aforismos que apuntalan el delirio de los cuadros de Fallah, con un recordatorio hacia el niño titular de las fuerzas negativas que operan bajo el manantial de imaginería histórica y cultural. Fallah tiende hacia la compleja ilustración de fábulas sencillas, como capas de ruido sobre un ritmo cadencioso.

Son por lo menos doce las referencias que aparecen en *Ruins of the Soul* [Ruinas del alma], enmarcadas por la cita del autor ecologista Edward Abbey: “El sentimiento sin acción es la ruina del alma”. La obra muestra a un orgulloso tigre en el centro, su cola balanceándose hacia otra sección repleta de figuras de bronce provenientes de la *Metrópolis* de Fritz Lang. Otras figuras se desparraman desde sus casillas en el ordenado fondo cuadriculado; entre las que se incluye una hermosa reproducción de un jinete de rodeos y lo que parece ser una versión abatida de un Johnny Appleseed de la Edad Media. Johnny, o quien quiera que sea, se inclina hacia atrás bajo el peso de un maltratado globo mientras un reguero de semillas cae de su morral. La abundancia de detalles puede empujar la simplicidad de una fábula hacia las fronteras con el mito; aquí, el texto nos conduce hacia una interpretación que solo otorga un sentido parcial a la imaginería. *Ruins of the Soul* parece preocuparse de la domesticación, del reordenamiento o del aspecto salvaje del mundo natural, mecanizado hasta el olvido por Lang, organizado de nuevo por “Johnny Appleseed” y vivido visceralmente, sin más, por el tigre. Una sección en la parte inferior derecha presenta a un



Amir H. Fallah, *My Heart Beating, My Soul Breathing* [Mi Corazón Latiendo, Mi Alma Respirando] (2020). Acrílico y collage sobre lienzo, 72 x 72 pulgadas. Imagen cortesía del artista y Shulamit Nazarian, Los Angeles.

sol de dibujos animados tosiendo entre raquíticas chimeneas, frente al que un desfile de irritados animales de dibujos animados marcha siguiendo el curso de un negro río oleaginoso, que señala las tensiones, o los paralelismos, entre la agricultura bucólica y la industria.

Las obras de Fallah se encuentran en ese espacio que existe entre el mito y la fábula —cada historia (y cada pieza se interpreta como una) no es lo suficientemente simple o directa para ser una fábula—, pero su fantástica imaginación tampoco culmina en el presente de una realidad que funcione como mito. Me encuentro tanto atrapado por la imaginación de Fallah como frustrado ante el aparente desarrollo de aspectos pactados pero nunca del todo finalizados.

Science is the Antidote, Superstition is the Disease [La ciencia es el antídoto, la superstición es la enfermedad], la obra de mayor tamaño en la exhibición, ofrece un díptico de imaginación que parece ocuparse de la geopolítica pasada, impresión que dan los continentes, mal dibujados, del mapa del mundo que aparece en su centro. En la parte superior izquierda, una angelical figura colonial americana sostiene en sus brazos un montón de fuegos artificiales; en las secciones superior e inferior, aparecen las ilustraciones, de mediados del s. XX, de dos grupos de hombres de aspecto melancólico con vestimenta y sombreros de Oriente Próximo. Como muchas de las obras de la exhibición de Fallah, *Science is the Antidote* sugiere una equivalencia. Ningún principio regidor aparece de forma aparente; en cambio, cada pieza se abre en espiral como una cadena de acontecimientos. La escala y el detalle

conspiran juntas para fascinar. Si los aforismos de Fallah sobrepasan una interpretación amplia, sus obras más oblicuas frustran cualquier coherencia que nos pudiéramos esperar.

Se ha favorecido la obsesión por la imagen, indicador atribulado de la cultura contemporánea durante décadas. El constante flujo de yuxtaposiciones de vibrante imaginación en la obra de Fallah encaja con lo que hemos llegado a esperar de las imágenes —extracción, heroísmos, erótica, narrativa, evocación—. Las imágenes diferenciadas, compuestas de esta manera, pueden pretender actuar como pistas para alcanzar un significado (fábulas) o, sencillamente, como un original escaneo de la mente de una persona (mito). El encuentro autobiográfico de Fallah con varias de las imágenes se enmarca como un índice para los relatos de fácil acceso —generalmente, imágenes compartidas, textos y redes de información— de nuestro propio tiempo. En este sentido, la proliferación de imaginación por parte del artista representa una reinterpretación de los productos de la cultura, y un reembalaje que se enfoca hacia la falta de ideas preconcebidas de un niño. Si este arreglo de la autobiografía socava la creación de significados —aunque sea tener una clara idea de la amalgama de referencias en la que nos encontramos—, también enfatiza de forma oblicua la validez y la riqueza de la experiencia vivida y real.

Cody Critcheloe en The Gallery @

14 de agosto–
14 de septiembre de 2020

Dos veces esta semana, mientras conducía por Los Angeles, he visto a una modelo posando seguida de hombres sudorosos portando sus cámaras. La primera de ellas posaba con un bikini y un hula hoop en una calle residencial de Hollywood; la segunda se apoyaba contra un edificio de apartamentos en Sunset Boulevard con un sombrero de cowboy y unos jeans cortos. Al otro lado de Sunset, vi a una mujer que se entretenía con la escena sacando una fotografía con su teléfono. Es precisamente esta posición de observador entretenido, esperando a un paso de distancia de la mirada del fotógrafo, la que asume Cody Critcheloe en el nuevo conjunto de cuadros presentados en su espectáculo *Chips* [Patatas fritas] en The Gallery @. Al tomar las fotos originales, que más adelante se convertirán en muchos de los cuadros, Critcheloe se posiciona como una suerte de *voyeur*, mirando por encima del hombro del fotógrafo para captar sus imágenes desde un ángulo secundario que permita reflejar la artificiosidad que la cámara principal trata de esconder.

Critcheloe llega a la pintura desde “the Industry”, donde trabaja como músico, fotógrafo y director de arte. Todos los cuadros de la exhibición tienen su origen en una foto o video tomado por el iPhone del artista mientras se encontraba en el decorado de una sesión de fotos o la grabación de un video musical. Para las

imágenes adicionales, Critcheloe navega por internet en busca de escenas extravagantes o imágenes fotografiadas de forma extraña —instantáneas de los *paparazzi*, fotogramas y fotos de familia (no la suya propia)— que incluyen un cierto humor negro que imita el voyeurismo de sus fotografías en los decorados. Al pintar estos temas, Critcheloe lleva a cabo un proceso de transferencia de la pantalla al lienzo, una capa más de eliminación voyeurística. Cuando visité la galería, le pregunté al artista por qué no mostraba las fotos originales. Critcheloe respondió que veía la pintura como una manera de hacer retoques, un *photoshop* analógico. La obra propone un estado de pintura en el que la cámara es una compañera esencial. El proceso de pintar queda denigrado, sirviendo como un filtro final —una manera de ecualizar los motivos de Critcheloe a través de un estilo cohesivo—. En este último paso, los personajes aparecen ligeramente modificados (varias figuras quedan empañadas por una nebulosa blanca, evocando el flash de una cámara sobre su rostro o torso; en otras, se intercambia la cabeza del propio artista por la de su personaje). Al alterar estas imágenes fotográficas, Critcheloe deniega a sus personajes la satisfacción de una existencia en la pantalla, osificándolos a cambio con la cualidad sintética del acrílico.

En cuanto a sus personajes, Critcheloe prefiere imágenes de las listas B y C —gente que ha alcanzado su celebridad a base de pura insistencia y que ha aguantado lo suficiente como para que se tome su fotografía— por encima del tipo de famoso que ya puede estar cansado de la atención fotográfica. Estas personas, todavía en los inicios

de sus carreras, ansían la mirada de la cámara, lo que las convierte en sujetos mucho más atractivos que aquellos que fingen timidez —más aún si tenemos en cuenta que existe cierta perversidad divertida en su deseo por ser el centro de atención—. King Princess, la ingenua lesbiana pop con palpable apetito por la fama, ha aparecido varias veces en el espectáculo. Como una niña orgullosa que ha aprendido un nuevo truco, mira directamente al espectador en *Splits (KP)* [Apertura de piernas (KP)] (todas obras de 2020), sosteniendo su pierna de forma casi paralela al torso. Las dos modelos de *Being Blonde (side parts)* [Siendo rubia (partes

laterales)] parecen ser imitadores de los famosos Mike Rourke y Lady Gaga. Hacen de rubias a la perfección, su pelo de un tono platino que solo puede salir de un bote. Y ¿cuál es realmente la diferencia entre ser y jugar a ser? En otras obras, la falsa fabricación de las imágenes en pantalla se rompe al exponer lo que se encuentra más allá del encuadre. En *A scene from an indie film with a big budget and a short script, disrupts The OnlyFans Economy*. [Una escena de una película indie con mucho presupuesto y un guion corto desbarata La economía de OnlyFans.], un hombre permanece de pie en una sala oscura que se ilumina por el leve



Cody Critcheloe, *Some Basic Instincts*
(Pt. 1) [Algunos Instintos Básicos (Pt. 1)] (2020).

Acrílico sobre lienzo, 40 x 30 pulgadas.

Imagen cortesía del artista y The Gallery @, Los Angeles

resplandor que llega de detrás de unas persianas verticales. Parece confundido, como un tío borracho que ha irrumpido en la fiesta de pijamas de su sobrina, y no muestra signos de ir a marcharse. El personaje aquí es, de hecho, el dueño de una casa en el Valley que se alquila para producciones cinematográficas. Observa y merodea alrededor de las grabaciones, obteniendo sus 15 minutos.

El extraño atractivo de los cuadros queda interrumpido por intervenciones estilísticas que distraen de la propia rareza de las imágenes y de la atención del artista hacia las anhelantes y perturbadoras miradas de sus personajes. Colgadas de las paredes, como si de un salón se tratase, la instalación de algunas de las obras imita la estructura de un *storyboard* diseñado para un video musical o una sesión de fotos, con algunos de los lienzos tocándose entre ellos. En otras composiciones, los personajes se ven interrumpidos con campos de color oscuro que lastran la relación a tres bandas más matizada que se da entre el sujeto, la cámara y el pintor.

La informal pieza central del espectáculo, *Some Basic Instincts (Pt. 1)* [*Algunos bajos instintos (Pt. 1)*], plasma una impactante escena de homosexualidad incipiente. Un chico joven se gira hacia la cámara, sus ojos pestañean, su brazo estirado, posando para la cámara. Su padre está desmayado en el sofá a su izquierda, mientras que en la televisión se puede ver la icónica escena de la película de 1992 *Basic Instinct* [*Bajos instintos*] en la que Sharon Stone deja ver su entrepierna. La imagen mantiene al espectador en una suspensión erótica, a pocos segundos de la revelación que la clasificará como no apta para menores de 17 años (R).

En una existencia que se da entre la deslumbrante pantalla de televisión y la lente de la cámara, la estrella de cine en la pantalla y (probablemente) su madre sacando la fotografía, el chico sonríe emocionado ante el intercambio de miradas. Critcheloe disfruta en esta red de miradas, que se extienden más allá del lienzo, cuando el espectador se convierte en el observador definitivo de estos puntos de vista entretejidos, viéndolo todo.

El acercamiento de Critcheloe a la pintura parece ser la reacción ante un exceso de imágenes: como si, agotado por el constante flujo de fotografías, el artista necesitase una salida para las rechazadas. Preservarlas en pintura es un intento de darles una segunda vida, como un extraño libro de recortes que sirva para contextualizar los momentos que no se habían visto. Sus sujetos quieren ser fotografiados —hacerse virales, donde el grado de visitas y miradas se vuelve ingobernable e imposible de trazar—. Pero Critcheloe amarra a sus personajes a una imagen pintada, asegurando su inmortalidad en la pintura, al mismo tiempo que limita su viralidad digital. Aquí, hace emerger complicaciones no solo en la apariencia de sus sujetos, sino en la forma en la que son vistos.

Carta de la editora

1. Faith Wilding, *Waiting* (1972). Representación en Womanhouse, Los Angeles.
2. Audre Lorde, *Sister Outsider* (Nueva York: Ten Speed Press, 1984), 38.

Las utopías antijerárquicas y el arte de construir mundos de Maija Peeples-Bright

1. Jerry Carroll, "A Beastly Victorian", *The San Francisco Chronicle*, 27 de julio de 1968.
2. Gordon Bowen y Linda Bowen, "Memories of Monte Capanno 1970", última actualización 9 de noviembre de 2004, <http://www.montecapanno1970.com/>.
3. Bernadette Mayer, *Utopia* (Nueva York: United Artists Books, 1984), 13.
4. Bernadette Mayer, "Essay", en *A Bernadette Mayer Reader* (Nueva York: New Directions Books, 1992), 52.
5. Mayer, *Utopia*, 27.
6. Lucy Lippard, "Escape Attempts", *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973; reimpr., Berkeley: University of California Press, 1997).
7. Luchita Hurtado en conversación con Hans Ulrich Obrist (Los Angeles Municipal Art Gallery, 11 de Marzo de 2018).

El faro: bebiendo el combustible / con hielo

1. Hauser & Wirth, "Frieze Art London 2020", comunicado de prensa, consultado el 6 de noviembre de 2020, <https://www.artsy.net/show/hauser-and-wirth-hauser-and-wirth-at-frieze-london-2020>.
2. "Most Dismal Swamp", *New Art City*, consultado el 6 de noviembre de 2020, <https://newart.city/show/dismal-sessions>.

El glitch ataca de nuevo: el manifiesto feminista de Legacy Russell

1. Nathan Jurgenson, "Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity", *The Society Pages*, 13 de septiembre de 2020, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/13/digital-dualism-and-the-fallacy-of-web-objectivity/>.
2. Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto* (Nueva York: Verso Books, 2020).
3. *Ibid*, 12.
4. Izabella Scott, "A Brief History of Cyberfeminism", *Artsy*, 8 de octubre de 2020, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-the-cyberfeminists-worked-to-liberate-women-through-the-internet>.
5. Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism* (Nueva York: New York University Press, 2018).

6. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 73.
7. *Ibid*, 14.
8. Lynn Herschman Leeson, "A Glitch in the System: Legacy Russell and Lynn Herschman Leeson In Conversation About Glitch Feminism", *Topical Cream*, 28 de septiembre de 2020, <http://topicalcream.info/editorial/a-glitch-in-the-system-legacy-russell-and-lynn-herschman-leeson-in-conversation-about-glitch-feminism/>.
9. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 13.
10. Thom Patterson, "What You Don't Get About Furry 'Fursonas'", *CNN*, 21 de noviembre de 2019, <https://www.cnn.com/ampstories/us/what-you-dont-get-about-furry-fursonas>.
11. Makayla Bailey, "Juliana Huxtable: Let's Skip the Essentialism and Devour the Semantics", *Flaunt Magazine*, 9 de octubre de 2019, <https://flaunt.com/content/juliana-huxtable>.
12. "Juliana Huxtable at Reena Spaulings", *Contemporary Art Daily*, 17 de octubre de 2020, <https://contemporaryartdaily.com/2019/10/juliana-huxtable-at-reena-spaulings-2/>.
13. Francesca Gavin, "The artist whose works are inspired by Instagram's algorithm", *Dazed Digital*, 19 de febrero de 2018, <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39095/1/artist-mandy-harris-williams-works-are-inspired-by-instagram-s-algorithm>.
14. Legacy Russell, *Glitch Feminism*, 25.
15. *Ibid*, 108.
16. *Ibid*, 151.
17. *Ibid*.
18. Christina Elizabeth Sharpe, "Racialized Fantasies on the Internet", *Signs*, 24, núm. 4 (1999): 1089–1096. 1096, www.jstor.org/stable/3175605.

Emoción encubierta de Linda Stark

1. Jennifer Doyle, *Hold it Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art* (Durham, NC: Duke University Press, 2013), 107.
2. *Ibid*, 77.
3. David Pagel, "What Do You See? The Curious Allure of Linda Stark's Imagery", *Los Angeles Times*, 23 de enero de 2017, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-linda-stark-review-20170120-htmlstory.html>.
4. Vincent Fecteau en "The Artist's Artists: The Best of 2014", *ArtForum*, diciembre de 2014, <https://www.artforum.com/print/201410/the-best-exhibitions-of-2014-49122>.
5. Travis Diehl, "Made in L.A. 2018: Widely Inclusive and Brimming with Community Spirit, But Is It Too Earnest?", *Frieze*, 27 de junio de 2018, <https://www.frieze.com/article/made-la-2018-widely-inclusive-and-brimming-community-spirit-it-too-earnest>.

6. Lucy Lippard, "Out of the Safety Zone", *Art in America*, 1 de diciembre de 1990, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-safety-zone-63535/>.
7. Elisa Wouk Almino, "Meet LA's Art Community: Linda Stark Likes the 'Challenge of Resurrecting a Bankrupt Image'", *Hyperallergic*, 25 de febrero de 2020, <https://hyperallergic.com/544616/meet-las-art-community-linda-stark/>.
8. Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Londres: Routledge, 2004).

Entrevista a Patty Chang

1. Patty Chang, *Patty Chang: The Wandering Lake* (Brooklyn, NY: Dancing Foxes Press, 2017).
2. Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity, Watered", *Feminist Review*, núm. 103 (2013): 23–41, <http://www.jstor.org/stable/41819667>.

¡VIVIMOS! Memorias de resistencia en Oxy Arts

1. Donald Braman, *Doing Time on the Outside: Incarceration and Family Life in Urban America* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2009), 8.
2. *Ibid*, 220.

Colleen Hargaden en la Galería de Bellas Artes Hunter Shaw

1. WaterBrick International, "Our Vision", s.f., consultado el 6 de noviembre de 2020, <https://www.waterbrick.org/about-us/>.



**English/Spanish translations by
certified, native speakers, that
adapt to your language needs.**

**Receive an exclusive discount by
emailing contact@edita.us and
mentioning CARLA.**

edita.us


Podcast

**Available wherever you get your podcasts.
New Episodes Monthly.**

contemporaryartreview.la/podcast

March Avery

November 14, 2020-January 9, 2021

March Avery, *Woman's Shawl*, 2000, oil on canvas, 33 7/8 x 30 inches, © March Avery



BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

HAUSER & WIRTH

Ed Clark Expanding the Image

Open by appointment through 10 January 2021

Hauser & Wirth
901 East 3rd Street
Los Angeles, CA 90013

hauserwirth.com

FRANCISCO TOLEDO



Pulpo con barcos y esclavos (Octopus with Slave Ships), 2018, drypoint and aquatint, ed. 1/5, 30 x 40 inches (detail)



8 Cocodrilos Bailando (8 Dancing Crocodiles), 2018, drypoint, ed. 3/15, 14 1/8 x 16 1/2 inches (detail)



Medicina para todos (Medicine for All), 2018, drypoint and etching, ed. 6/15, 15 3/8 x 12 3/4 inches (detail)

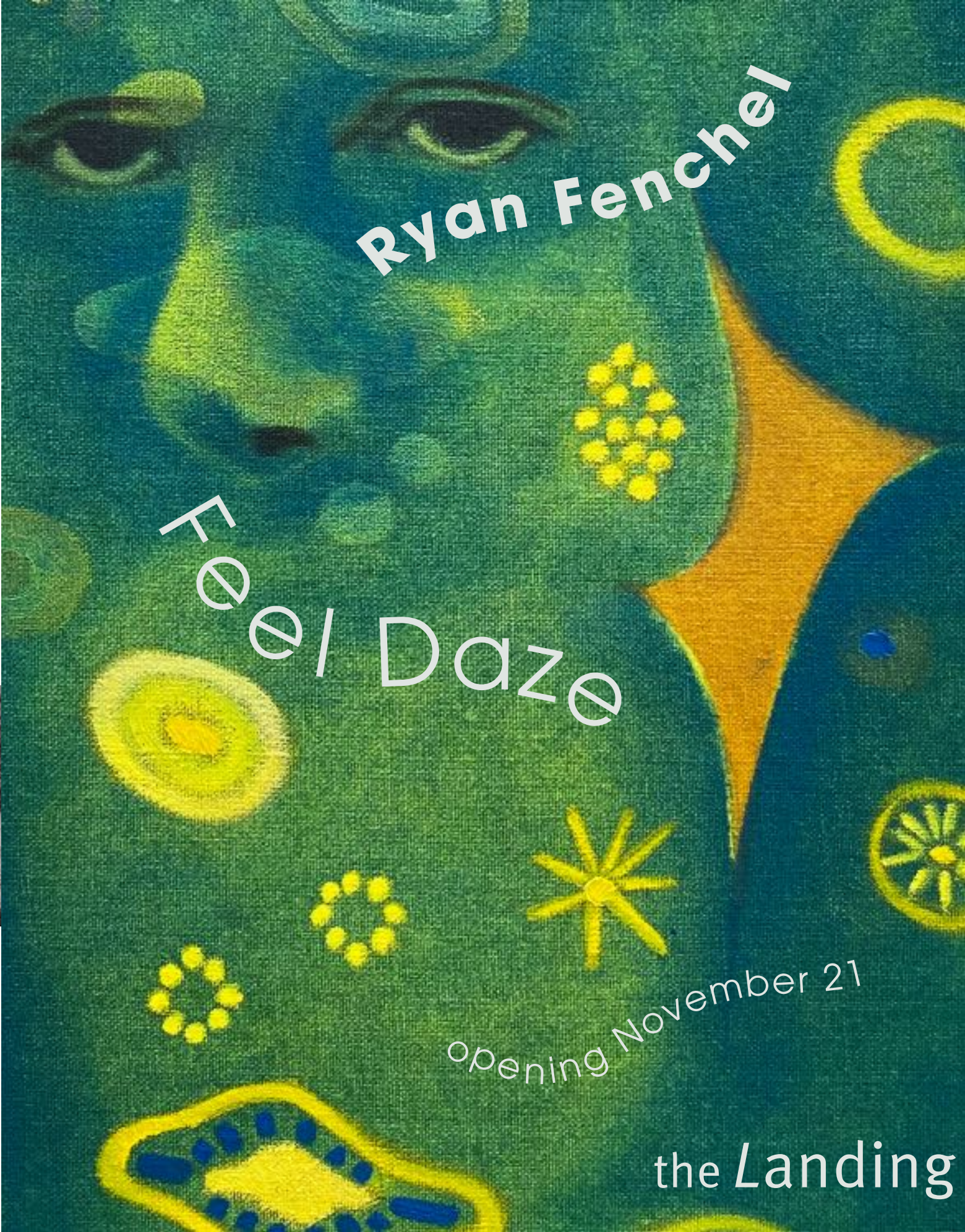
SELECTION OF PRINTS FROM 1970-2018

NOVEMBER 14 - DECEMBER 19, 2020



Modern & Contemporary Latin American Art

Bergamot Station Arts Center | 2525 Michigan Avenue E2 | Santa Monica | CA | 90404 latinamericanmasters.com



Ryan Fenchel

F~~o~~e/Daze

opening November 21

the Landing

ONLINE



Aili Schmeltz, *California Buckwheat*, 2020
Colored pencil on paper, 12 × 9 inches

AILI SCHMELTZ

Survival Strategies
Through November 22, 2020

IN PERSON



Lester Monzon, *Untitled (Collapse Antonym Series)*, 2020
Graphite, acrylic, oil on Belgian linen over wood panel, 48 × 30 inches

LESTER MONZON

Collapse Antonym

November 5, 2020 – January 8, 2021



EDWARD CELLA ART & ARCHITECTURE

@Thomas Lavin | Pacific Design Center

8687 Melrose Ave., B310, West Hollywood, CA 90069

323.525.0053 edwardcella.com

GAVLAK
LOS ANGELES | PALM BEACH



Nasty Women

OCTOBER 31 - DECEMBER 12

CANDIDA ALVAREZ, LISA ANNE AUERBACH, JUDIE BAMBER, APRIL BEY, ELIZABETH CATLETT, KAREN CARSON, GISELA COLON, KIM DACRES, VAGINAL DAVIS, FLORENCE DERIVE, JUDITH EISLER, BEVERLY FISHMAN, HELEN FRANKENTHALER, VIOLA FREY, FRANCESCA GABBIANI, TRULEE HALL, DEBORAH KASS, NANCY LORENZ, EBONY PATTERSON, ALEXIS TEPLIN, BETTY TOMPKINS, LISA YUSKAVAGE & MORE...

1700 SOUTH SANTA FE AVENUE
LOS ANGELES, CA 90021



PARADISE FRAMING

LOS ANGELES, CA.

ARTIST OWNED, ARTIST RUN, ARTIST FOCUSED.

paradiseframingla.com

November

Spencer Carmona
Curatorial Project

December

Kyle Breitenbach
& Natalie Lerner

February

Christina McPhee
& TL Solien

March

Austin Eddy
Curatorial Project

LEFT FIELD

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402
leftfieldgallery.com

Tyler Park Presents

Tylerparkpresents.com



Carrie Cook

Nov 14, 2020 – Jan 16, 2021



MICHELLE BLADE

Into the Forest

November 14, 2020

WILDING CRAN GALLERY

1700 S. SANTA FE AVENUE, UNIT 460 | LOS ANGELES, CA 90021



Opening January 17, 2021
HUNTER SHAW FINE ART

RICCI ALBENDA

Where the Twain Shall Meet

November 21, 2020 - January 9, 2021

parrasch heijnen

1326 S Boyle Ave, Los Angeles, CA 90023
info@parraschheijnen.com | +1 323.943.9373



Specializing in Fine Art
Packing, Transport
& Installation



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

Parker Gallery at Frieze Los Angeles



ATKINSON
GALLERY

Santa Barbara City College
gallery.sbcc.edu
@atkinsongallerysbcc



MUNA MALIK BLESSING OF THE BOATS now on view

“Don’t dream it, be it.”*

Artists, take your art career to the next level with Shoebox PR!

We are a support network for artists. **Join Shoebox PR to:**

- ✓ Create and enhance your art world presence
- ✓ Gain exposure for your work
- ✓ Obtain one-on-one mentorship and coaching
- ✓ Develop strong social media skills
- ✓ Receive resources and tools to thrive in your art practice
- ✓ Navigate goal setting and time management
- ✓ Forge long-lasting relationships
- ✓ Enrich your community and access the broader art world.

Shoebox **PR**

Founded and run by artists

661.317.1069 | shoeboxpr@gmail.com | shoeboxpr.com
Facebook: shoeboxpr | Instagram: @shoebox_pr

*Tell us who/where this quote is from and receive 10% off our management or community packages for 3 months!

MMXX

lavc art faculty biennial

Bishop | Carter | Huynh | Nagy | Queen

www.lavcartgallery.com

January 16 – March 13, 2021

Behind the Mask Curated by Sarah Umles

Borderline Curated by Mahsa Farhadikia,
Mandy Palasik, Brandi Sjostrom, Naomi Stewart



Gazelle Samizay, still from *My Shadow*, exhibited in *Borderline*



Skount Garcia, *Masked Portrait 2*
exhibited in *Behind the Mask*



**Donate to *Carla* to help
us sustain our unique and
local art coverage.**

Donate