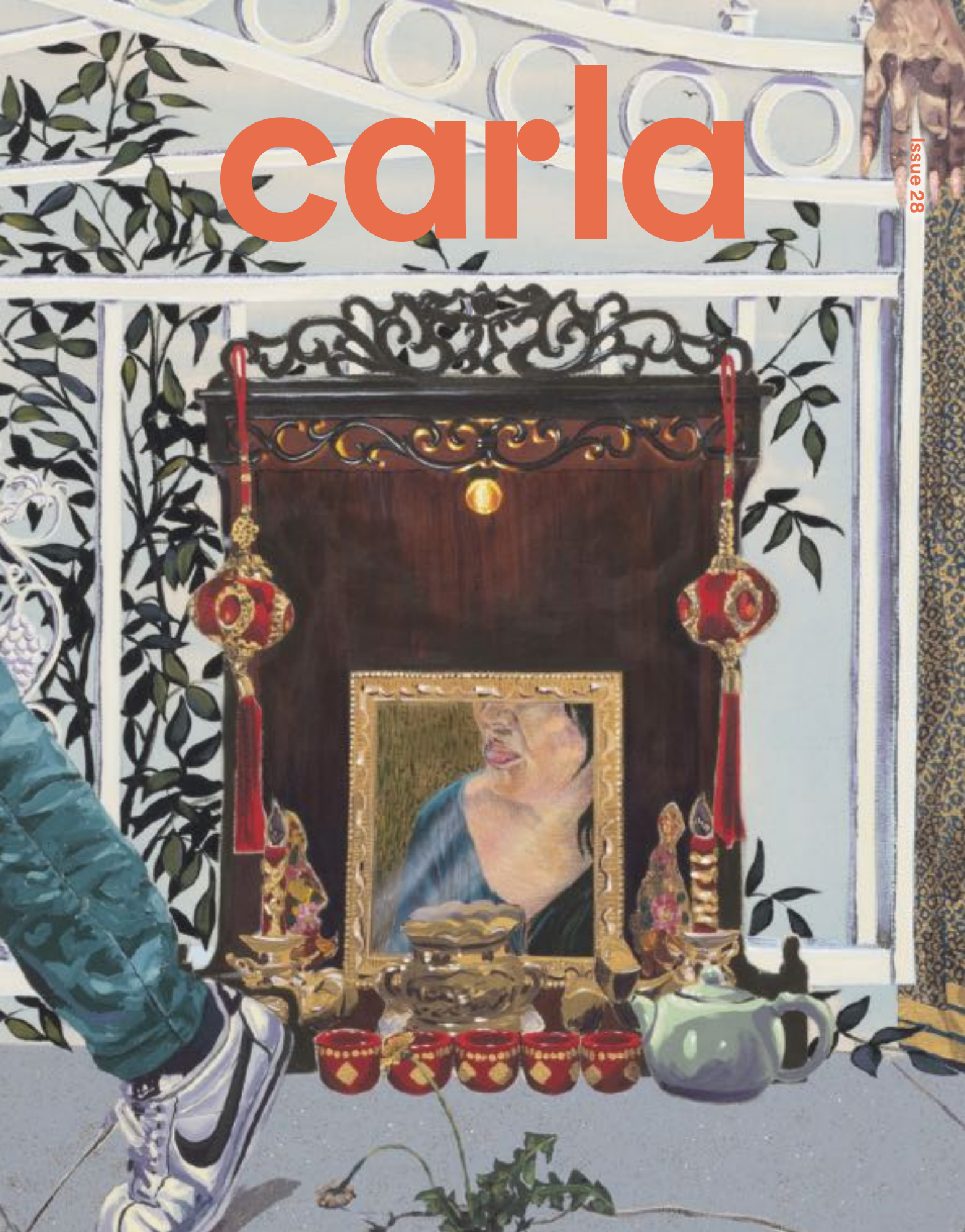


carla

Issue 28



Letter From the Editor

Culturally, we turn to art as an escape hatch—a place to imagine new realities and reflect on our own. Though, it seems that in recent years, given the general tumult of, well, everything, the idea of art-as-escape-hatch has been muddled with the notion of art as political truth-sayer. Certainly, it can be both, but the latter imposes a certain degree of pressure on art to be a vehicle for political change; as Aruna D’Souza writes in her book *Whitewalling*, “[W]e both give art too much credit and place an undue burden on it when we imagine that it can interrupt or overturn such pervasive systems of power as white supremacy or capitalism.”¹ Art is not legislation. Art is not a Supreme Court vote or an executive order. And nor should it have to be. Indeed, art *does* things—things that politics cannot. Amidst war, global pandemic, economic collapse, and looming environmental destruction, it feels vital to consider what it is exactly that art is capable of doing, and what we are asking of it. What *can* art do? What are its limits and how is it tangibly useful in moments of crisis, beyond its capacity to inspire?

Across this issue, our writers consider art’s real-world impact—whether through shaping discourse, forming identity, or acting as a catalyst for communal healing. Ashton Cooper looks at how various groups of SoCal feminist artists in the ’70s found a unique sense of selfhood through the act of making, which largely happened in community with one another. Julie Weitz writes both about performance artists who have entered the political sphere, mobilizing in their local communities,

and the application of the term “performance art” by political actors to insult one another and evade responsibility. Here, the lines between artist and politician are porous, and threaten the effectiveness of both.

Writing from personal experience, Beth Pickens explores the potential of art-making in helping to process grief—a significant topic given the incalculable losses of the past several years. She argues that art-making is a vital form of therapy for the maker, but that, when shared, it can also act as a wellspring for communal processing and healing. Tina Barouti’s intimate interview with Tidawhitney Lek echoes these sentiments—Lek talks about how she uses painting to process nuanced and ancestral traumas, exclaiming, “I turn to my paintings. I cry to them!”

In the spirit of D’Souza’s conclusion regarding art’s limitations—that “what art can do, in its best and worst forms, is reveal the mechanisms by which such powers assert themselves,”²—we have invited artist Rodrigo Valenzuela to present a special project that troubles the intersection of labor, power, and art. His contribution delves into photography’s responsibility to document the world in such a way that it questions and reveals, rather than reinforces, the structures of power that govern it.

This issue marks *Carla*’s seventh year. Since our founding in 2015, it has been the artists and artworks made here in Los Angeles that have guided our discourse and shaped our politics. Like a call and response, our magazine strives to create a dialogue with the work being made here: it inspires our pages and our writers’ words, which hopefully ripple out into broader conversations about the issues faced by our local community. Ultimately, this is the power of art: to connect, to challenge, and to spur the communal discourse that follows in its wake.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Aruna D’Souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (New York: Badlands Unlimited, 2018), 10.

2. Ibid.

8

The Performance Artist and the Politician

Julie Weitz

16

Turn and Return

The Artist's Practice During Trauma

Beth Pickens

20

In Formation

How Early SoCal Feminist Artists Forged their Identities through Collaborative Practice

Ashton Cooper

26

Interview with Tidawhitney Lek

Tina Barouti

36

Tertiary

On Workers, Pictures, and Power

Rodrigo Valenzuela

44–59

Reviews

Who is it that I am writing for?

at Certain Fallacies

–Vanessa Holyoak

Clarissa Tossin

at Commonwealth

and Council

–Reuben Merringer

Dale Brockman Davis

at Matter Studio Gallery

–Georgia Lassner

Alicia Piller

at Track 16

–Renée Reizman

(L.A. in Manchester)

Suzanne Lacy

at the Whitworth and

Manchester Art Gallery

–Rosa Tyhurst

(L.A. in Long Island)

Mis/Communication:

Language and Power in

Contemporary Art

at Paul W. Zuccaire Gallery

–Diana Seo Hyung Lee

61–91

Carla en Español

Sebastian Gladstone is a gallery in *Los Angeles*.

Nick Angelo
Timo Fahler
Magnus Maxine
Alison Peery
Devin Reynolds
Bennet Schlesinger
Teresa Tolliver
Tristan Unrau
Amia Yokoyama

Zaki Christ

Buffalo V, 2022

graphite and acrylic ink on canvas

83.5h x 119.5w x 3.5d in



ZAKI CHRIST: NOTHING BUT MAMMALS

APRIL 23 - MAY 28, 2022

la BEAST 

la BEAST gallery 831 Cypress Ave, Los Angeles, CA 90065

info@labeastgallery.com @la_beast_gallery 213 705 4696

Contemporary Art Review Los Angeles

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

Founder and Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Contributing Editor

Catherine Wagley

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Intern

Alitza Oros

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Submissions

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

Inquiries

For all other general inquiries, including donations, contact us at office@contemporaryartreview.la.

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

All content © the writers and *Contemporary Art Review Los Angeles (Carla)*.

Social Media

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

Cover Image

Tidawhitney Lek, *Altar* (detail) (2021). Acrylic and oil on canvas, 48 × 32 inches. Image courtesy of the artist and Sow & Taylor, Los Angeles. Photo: Josh Schaedel.

Contributors

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

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

Alitza Oros is an art historian currently based in Los Angeles. Her writing explores the relationship between performance art and environmental activism in Latin America and the Caribbean.

Donations

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

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

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

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

Patron (\$500+)

Charlie James
Christopher d'Avignon
Edward Cella
Kurt Slanaker
Viveca Paulin-Ferrell



Joe Morton as
King Lear



Johnny
Gandelsman



Inna Faliks



SHELÉA



Harlem Quartet with
Aldo López-Gavilán



Hershey Felder as
Monsieur Chopin

MUSIC THEATER DANCE CINEMA

SUMMER @ THE WALLIS

MAY 9 - JUNE 5

THE WALLIS PRODUCTION OF

Joe Morton AS
King Lear

MAY 19

Johnny Gandelsman
This is America

JUNE 16

Harlem Quartet WITH
Aldo López-Gavilán

JUNE 22

Inna Faliks, piano

JUNE 25

SHELÉA

*Pretty World:
Through the Eyes
of Alan and
Marilyn Bergman*

JULY 5 -24

Hershey Felder AS
MONSIEUR CHOPIN

Wallis Annenberg
Center for the
Performing Arts

TheWallis.org

For The Wallis' Current Health & Safety Protocols
Visit TheWallis.org/Safety

**Los Angeles Distribution:
Downtown**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Luis De Jesus Los Angeles
1110 Mateo St.
Los Angeles, CA 90021

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

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

Murmurs
1411 Newton St.
Los Angeles, CA 90021

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

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

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

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

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

The Box
805 Traction Ave.
Los Angeles, CA 90013

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

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

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

Chinatown/Boyle Heights
Bel Ami
709 N. Hill St. #105
Los Angeles, CA 90012

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

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

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

Leiminspace
443 Lei Min Way
Los Angeles, CA 90012

NOON Projects
951 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

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

Sebastian Gladstone
944 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

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

The Fulcrum
727 N. Broadway #205
Los Angeles, CA 90012

Culver City/West Adams
Anat Ebgi
2660 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

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

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

George Billis Gallery
2716 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Hashimoto Contemporary
2754 S. La Cienega Blvd.,
Suite B
Los Angeles, CA 90034

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

Roberts Projects
5801 Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Shoshana Wayne Gallery
5247 W. Adams Blvd.
Los Angeles, CA 90016

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

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

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

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

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

OXY ARTS
4757 York Blvd.
Los Angeles, CA 90042

Historic South Central
Sow & Tailor

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

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

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

Harper's Gallery
8115 Melrose Ave.
Los Angeles, CA 90046

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

Lauren Powell Projects
5225 Hollywood Blvd.
Los Angeles, CA 90027

LAXART
7000 Santa Monica Blvd.
West Hollywood, CA 90038

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

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

Meliksetian | Briggs
313 N. Fairfax Ave.
Los Angeles, CA 90036

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

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

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

Rele Gallery
8215 Melrose Ave.
Los Angeles, CA 90046

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

Simchowitz
8255 Beverly Blvd.
Los Angeles, CA 90048

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

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

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

The Hole
844 N. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90038

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

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

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

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

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

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

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

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

Harkawik
1819 3rd Ave.
Los Angeles, CA 90019

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

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

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

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

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

Mid-Wilshire
Anat Ebgi
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Craft Contemporary
5814 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

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

Hamzianpour & Kia
5225 Wilshire Blvd., Suite 212
Los Angeles, CA 90036

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

Pace
1201 S. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90019

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

SPRÜTH MAGERS
5900 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

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

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

The Pit
918 Ruberta Ave.
Glendale, CA 91201

Office Space Burbank
1431 N. Lincoln St.
Burbank, CA 91506

**Atwater Village/
Silver Lake/Echo Park**
Marta
1545 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

No Moon LA
3137 Glendale Blvd.
Los Angeles, CA 90039

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

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

Umico Printing and Framing
3101 Glendale Blvd.
Los Angeles, CA 90039

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

Five Car Garage

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

LE MAXIMUM
2525 Lincoln Blvd.
Venice, CA 90291

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

Marshall Contemporary
2525 Michigan Ave., #A6
Santa Monica, CA 90404

Paradise Framing
3626 W. Slauson Ave.
Los Angeles, CA 90043

Von Lintel
2525 Michigan Ave., Unit A7
Santa Monica, CA 90404

Westwood/Beverly Hills
CLEARING

Hammer Museum
10899 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90024

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

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

Non-L.A.

Angels Gate Cultural Center (San Pedro, CA)
BEST PRACTICE (San Diego, CA)
BFree Studio (La Jolla, CA)
Beverly's (New York, NY)
Bortolami Gallery (New York, NY)
Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY)
DOCUMENT (Chicago, IL)
Et al. (San Francisco, CA)
Left Field (Los Osos, CA)
Minnesota Street Project (San Francisco, CA)
Mrs. (Queens, NY)
Ochi Gallery (Ketchum, ID)
Office Space (Salt Lake City, UT)
Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
South Gate Museum and Art Gallery (South Gate, CA)
University Art Galleries, UC Irvine (Irvine, CA)
Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)
Wattis Institute for Contemporary Art (San Francisco, CA)

Libraries/Collections

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

Subscriptions

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



Kristina Wong, *Kristina Wong for Public Office* (2020).
Performance, 65 minutes. Image courtesy
of the artist and the Skirball Cultural Center.
Photo: Larry Sandez.

The Performance Artist and the Politician

On a weeknight in March at The Virgil in Silver Lake, Gnarlie Hose, a character played by filmmaker Joey Soloway, took the stage for the very first time. Soloway was dressed in a brown corduroy suit, gut hanging out of their unzipped pants, their face disfigured with a black eye. Peering out with suspicion at a full house and gripping the mic with their oversized hands, Hose boasted about his mansion in Sag Harbor, accentuating the words “Saaag Haaarbor,” and breathing heavily into the mic. Back in Long Island, as Hose told it, he was housing a fraternity of male celebrities who had been disenfranchised by the #MeToo movement, or as he renamed it, “Us Also.” According to Hose, this consortium of male perpetrators included the infamous television host Billy Bush. Upon mention of his name, a performer playing Bush strode across the stage with the bravado of an over-tanned, muscly, middle-aged millionaire. As Hose explained, Bush had been rehired as a co-host on *Gnarlie Hose Show* after losing his job for laughing on tape to Trump’s incredulous statement, “grab ’em by the pussy.”

The brainchild of Soloway and artist/actor Marval A Rex (who plays Billy Bush), *Gnarlie Hose Show* is a performance art project that is both a parody of the *Charlie Rose* show and an authentic attempt to platform roundtable discussions with actual activists and artists. Despite the exaggerated antics of both characters on stage, Soloway and Rex use their show, which they plan to host regularly

at The Virgil, to facilitate provocative dialogue about toxic masculinity and the possibility for radical change. In effect, the presence of tricksters Hose and Bush acts as a lubricant for candid dialogue amongst their legitimate guests. During the show, they invite a majority trans and queer cast of guests to say “whatever the fuck [they] want,” as Rex explained to me in a phone interview,¹ and they bar all recordings of the live performances so that guests may speak openly and without fear of retribution on social media. The show’s premiere featured activist Janaya Khan, who co-founded Black Lives Matter Canada; artist and filmmaker Zackary Drucker; and artist and activist Favianna Rodriguez. Sitting at a roundtable under a neon sign that read “Gnarlie Hoes,” Rex—in character the whole time—facilitated a conversation that spanned the war in Ukraine, prison abolition, the climate crisis, intimate partner abuse, trans rights, and more.

While actual performance artists like Soloway and Rex are utilizing grassroots activism and local political platforms to address real issues impacting their communities, far from the comedic stages of queer Los Angeles, national politicians are throwing shade at one another for behaving *like* “performance artists.” The term is being leveled like a slur at far-right politicians in an effort to deem them inauthentic and over the top. Rejecting this type of empty rhetorical strategy, many performance artists working today are combating the lies and absurdity of American extremism by taking genuine action for transformative change. Whether it’s in the form of hosting roundtable discussions with Black, trans, and queer activists, educating the public about the parliamentary procedures at the neighborhood council, or mobilizing local mutual aid networks, many performance artists are clearly doing more than drawing attention to themselves for attention’s sake alone, as certain politicians would like to believe. In fact, the weaponization of performance art on the national media stage



Performance of *Gnarlie Hose Show* at
The Virgil (2022). Image courtesy of the artists.
Photo: Elizabeth Viggiano.

dangerously obscures the actual impact of extremist politicians who promote the racist, homophobic, Islamophobic, and antisemitic conspiracies that are being seriously accepted as fact by millions of Americans. So it is, that in a strange turn of events, the members of the same Republican party that stripped performance artists like Karen Finley of federal funding three decades ago due to “standards of decency”² are now accusing one another of acting like them.

The quibble began last December when Congressman Dan Crenshaw (R-Tex.) used the term to discredit lawmakers like Marjorie Taylor Greene (R-Ga.) and Lauren Boebert (R-Co.) as narcissistic and ineffective. On social media, Greene regularly draws attention to herself with ludicrous statements, like suggesting that Jewish “space lasers” ignited the 2018 wildfires in California.³ Similarly, Boebert seizes the limelight with hateful rhetoric and superfluous behavior; in her first week in office, she refused to open her handbag for security guards at the Capitol, while boasting online that she carries a loaded, semiautomatic pistol in Washington.⁴ For these reasons, the less-extremist Crenshaw called out his colleagues at a campaign event, saying that “There are two types of members of Congress: there is performance artists and there is legislators. Performance artists are the ones who get all of the attention, the ones you think are more conservative because they know how to say slogans real well.”⁵ Following Crenshaw’s logic, the defining trait of performance artists is their ability to aggrandize and falsify their actions in order to gain public notoriety.

While the distinctions between performers and politicians have been indefinitely blurred with the likes of Ronald Reagan, Donald Trump, Arnold Schwarzenegger, and Volodymyr Zelenskyy taking office after successful careers in television and film, the ramifications of their power are distinctly vast, as are the contextual frameworks. Imagining Greene or Boebert as performance artists may evoke a few laughs

in an art context, but compared to the absurdity of the conspiracy theories these representatives propagate, such a hypothetical seems benign. When the behavior of far-right politicians is indiscriminately associated with performance artists, it is one more strategy of the far-right to deflect responsibility. Hardly the fault of actual performance artists, the discombobulation of political discourse in this country is a concerted effort of right-wing extremists to undo the thin threads of democracy. Take, for example, far-right radio host Alex Jones, who, in a Texas courtroom in 2017, claimed that his propagation of conspiracy theories—like “Pizzagate” and the Sandy Hook massacre as a “hoax”—was merely part of his persona as a “performance artist” and therefore should not be taken seriously.⁶ More than just blithe disregard for artists and their practices, the misappropriation of the term is a tactic of the far-right to deny accountability and downplay their precarious influence.

In contrast, actual performance artists, like L.A.-based Kristina Wong, have ventured into public office, precipitated by Trump’s rise to the presidency and the consequential perversion of American politics. In the dramatized version that Wong tells in her one-woman show *Kristina Wong for Public Office*, in 2019, after being trolled online by the aforementioned Jones and other far-right conspiracy bloggers for her educational YouTube series *Radical Cram School*, Wong filled out candidacy paperwork during a hazy, weed-filled evening. Three years later, she is a two-term Sub-District 5 Representative of Koreatown Wilshire Neighborhood Council. In *Kristina Wong for Public Office*, which premiered at the Skirball Cultural Center in Los Angeles in February 2020, Wong entertainingly narrated her experience as a representative. Reminiscent of Elvis in a white power suit and bejeweled cape, and surrounded by handmade American flags, she opens her show as if at a campaign event, rallying the crowd with questions like, “Are you ready

to throw blind fanatical support around a candidate who will make promises and maybe deliver on a fraction of them?" In the energetic 65-minute performance, the artist parodied the connections she perceives between being a performance artist and a politician, while genuinely educating her audience about the democratic process, voting rights, and the history of campaign rallies.

Despite her sardonic tone throughout the show, Wong's self-aggrandizing performance as a politician is for more than just laughs. Rather, she uses the absurdity of the current moment to confront the brokenness of the American political system while openly reckoning with her personal failures and insecurities as both an artist and an elected representative. "People hated me as a performance artist, and people will continue to hate me as a politician," Wong concludes after expressing worry about her likability as a candidate. At the show's end, Wong shares the story of her proudest achievement yet, in which the Neighborhood Council unanimously passed a public statement in favor of abolishing ICE. However symbolic, the declaration acknowledged the thousands of undocumented immigrants living in Koreatown, who face inhumane treatment and deportation at the hands of federal agents, and satisfied Wong's innate need to feel like she was making a difference.

When New York-based performance artist Amy Khoshbin launched her campaign for City Council in District 38 of Brooklyn in 2018, she did so while standing at a podium in front of a projection of a hand-drawn campaign ad at The Whitney Museum of American Art. What began as a traditional campaign speech, in which the candidate introduces herself to her constituents, transformed into an enthusiastic rap about nonviolent dissent and the power of grassroots activism. Tearing off her long, red blazer and throwing the cardboard podium into the audience as if it were crowd-surfing at a concert, Khoshbin

called for everyone to stand up and dance as she led the audience to the rap's hook, "No more violence, break our silence, shine our brilliance, we make a difference." *You Never Know* (2018) was a performance artwork and political launch in one, as Khoshbin explained that evening: "I see using media and creativity as our tools for social change."

Khoshbin decided to run for office following the success of her public art project *Word on the Street* (2017–present), which launched during the Women's March in 2017 and included a participatory banner-making workshop and quirky signage posted across New York City with messages like, "Embrace the absurd." As an Iranian-American, Khoshbin's decision was partly a response to Trump's vicious attack on immigrants, and partly a way to demystify the political process and empower regular citizens like herself to get involved.⁷ In the process of deepening her activism in her local district, however, Khoshbin's perception of her candidacy as a performance dramatically shifted. Humbled by the political dynamics of her neighborhood, the artist stepped down from her candidacy after a well-respected community member, who had lived and raised her family in the district, was endorsed by the local chapter of the Democratic Socialists of America. (Khoshbin also sat on the organizing committee of the chapter.) Instead, she decentered herself and focused her energy on mobilizing mutual aid networks and rallying support for prison abolition and racial justice in her neighborhood.

While performance artists like Khoshbin are meaningfully engaging their communities—often doing so by using performance in authentic, inventive ways—the term has been co-opted and used to signal inauthenticity. In any case, it's hard to imagine elected officials like Boebert using the strategies of real performance art to achieve anything in the political realm. Meanwhile, the same conspiracists who use the term "crisis actors" to falsely



13



Top: Kristina Wong, *Radical Cram School* (2020).
Video still from season 2. Directed by Jenessa Joffe.
Image courtesy of the artist.

Bottom: Kristina Wong, *Kristina Wong for Public Office* (2020). Performance, 65 minutes.
Image courtesy of the artist and the Skirball Cultural Center.
Photo: Larry Sandez.

claim that the parents of the Sandy Hook shooting victims were hired actors are the ones who are claiming to be performance artists to deflect accountability and intentionally undermine our democratic system. When politicians with influence and power deem performance art as inauthentic or unserious, this deflection not only demeans the real work that artists are doing, it also creates a political theater that seeds dangerously influential misinformation. When actual performance artists are stepping into the realm of politics, broadcasting their views on stage, or supporting grassroots activism locally, they are more than just performing; these artists are taking an active role in the participation and formation of a functioning democracy. These artists are transposing the troubling viscosity of American political unrest into a joyous expression that communicates the possibility for change, and in doing so, reaffirming the transformative power of creativity.

1. Marval A Rex, interviewed by author, March 14, 2022.
2. "Finley v. NEA," Center for Constitutional Rights, updated December 11, 2007, <https://ccrjustice.org/home/what-we-do/our-cases/finley-v-nea>.
3. Bruce Y. Lee, "Did Rep. Marjorie Taylor Greene Blame A 'Space Laser' For Wildfires? Here's The Response," *Forbes*, January 30, 2021, <https://www.forbes.com/sites/brucelee/2021/01/30/did-rep-marjorie-taylor-greene-blame-a-space-laser-for-wildfires-heres-the-response/?sh=3ad3b388e44a>.
4. Katie Rogers and Dave Philipps, "A Republican Lawmaker for Whom the Spectacle Is the Point," *The New York Times*, updated January 29, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/01/13/us/politics/lauren-boebert-republican.html>.
5. Jon Skolnik, "GOP civil war heats up: Dan Crenshaw calls out GOP 'grifters' and 'performance artists' in Congress," *Salon*, December 7, 2021, <https://www.salon.com/2021/12/07/civil-heats-up-dan-crenshaw-calls-out-grifters-and-performance-artists-in-congress/>.
6. Callum Borchers, "Alex Jones should not be taken seriously, according to Alex Jones's lawyers," *The Washington Post*, April 17, 2017, <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/04/17/trump-called-alex-jones-amazing-joness-own-lawyer-calls-him-a-performance-artist/>.
7. Amy Khoshbin, interviewed by author, March 16, 2022.

14

Julie Weitz is a transdisciplinary artist whose narrative-based works include live and multimedia performances, video, drawing, and installation. Her highly collaborative process often involves spiritual leaders, activists, poets, choreographers, and musicians, and frequently draws on her heritage as a queer, Ashkenazi, and diasporic Jew.



15



Amy Khoshbin, *You Never Know* (2018).
Performance at *An Evening with VECTOR* on
June 22, 2018. Images courtesy of the artist and
the Whitney Museum of American Art, New York.
Photos: Andrew Kist.



Turn and Return

16

The Artist's

Practice

During

Trauma

Beth Pickens

In early 2022, I headed to Skylight Books, my favorite Los Angeles bookstore, in search of a novel that might help me demarcate the passage of time. The two-year anniversary of Covid loomed and my crumbling personal life was now competing with global events in terms of daily pain and dread levels registering in my body. I picked up Ling Ma's 2018 novel *Severance*, remembering that it had been a major debut release but having no recollection of the synopsis. I proceeded to inhale it, incredulous at its prescience.

The book is a satirical, dystopic story, set in the mid to late 2000s, that follows Candace Chen, a 20-something woman and one of the few survivors of Shen Fever, a fictional fungal disease originating in China (Chen's childhood home country and a place she often traveled to in adulthood for her publishing job) that kills or zombifies most of the world's population. Chen, who works dispassionately in the publication of Bibles and is ambivalent about her annoying white boyfriend, is disaffected long before Shen Fever arrives in New York City, where she lives and works. As the city empties and deteriorates around her, she continues to show up to work, eventually moving into her towering Manhattan office building to wait out the end of the world.

Ma's acclaimed novel hits differently two years into our real-life pandemic, but a passage in it made me spontaneously weep. Chen, Ma's protagonist, eyes an empty Times Square, vegetation springing up in the absence of tourist hordes, and spots a permanently off-duty carriage horse walking along. In disbelief, she snaps a picture on her phone and wonders how and with whom to share it. Everyone, it seems, is gone. She decides in that moment to resume her photography practice and (this being the aughts) resurrect her old blog, *NY Ghost*. Chen tasks herself with photographing an emptied, apocalyptic New York in hopes of making her experiences real for herself—her observations reflected back at her—and with a desire to connect to someone else, somewhere.

Enter: my tears.

For a dozen years now, my professional life has centered around counseling artists, supporting them as they try to maintain a practice, build a career, balance their life, and grapple with internal and external obstacles—all while financially navigating an impossible economic system that doesn't value artists or acknowledge artmaking as labor. The nature of my work, which is rooted in my background in Counseling Psychology, bent drastically in March 2020; career consultations for artists transformed into full-blown crisis counseling.

The foundational belief of my professional relationship with artists is that they must make their creative work to have a fully realized life; when artists stop making work, they quickly begin to feel terrible. I've seen this over and over for more than a decade. Step one in my job is to make sure my clients have their creative practice to turn and return to; first and foremost, an artist's practice is an essential way in which they take care of themselves, process their lives and experiences, and connect to their deepest parts. If the artist wants their work to be publicly available for audiences, for it to bring in money and professional opportunity, I help them in that regard, but in my experience, it is the practice itself that is most central to their wellbeing.

Supporting artists in maintaining their practices throughout the pandemic has felt, by turns, like the noblest calling and the most absurd delusion. I know firsthand the political, financial, logistical, emotional, and physical conditions they have struggled to overcome, having experienced financial devastation, the loss of childcare, cultural chaos, state violence, and the death of loved ones. Illness, depression, crushing anxiety, fear, rage, helplessness, and judgment from themselves and others. Career opportunities evaporated or were postponed indefinitely. Projects and entire bodies of work were abandoned as artists lost their studios or lost steam or questioned their work's

relevance. Creative stagnation and existential despair ensued.

Some artists have recovered their practice and managed a career during the pandemic, even blasting off into wild, new success. Perhaps they were buoyed by sudden free time and solitude, the absence of physical and mental illness, unemployment checks, an ability to detach from news and community conditions, not having kids. A quick scroll of Instagram will show outward, edited success anytime. But so many others are grappling with interior and exterior hurdles that aren't broadcast on social media and struggling to understand what life and artmaking can be now. Some have experienced both—their public success belying the pain at home or within.

I questioned myself and my work constantly: Was urging artists back to their practice during a global pandemic an ethical suggestion? Maybe I should tell them to take a break for a few months, even a year. But my instinct was always to nudge them back toward their work.

This instinct proved true with every case study. Practices changed, they halted and restarted. Some artists needed levity, to have a creative task unhooked from an outcome, something that could function as an emotional balm. Others learned that the time and energy they could make available for creative work had plummeted, so we worked to adjust their expectations of output and what is considered “enough” artmaking in a week. Many had irregular or no access to essential components of their practice—live audiences, privacy, equipment, residencies, dance space, an in-person community—and we looked for alternatives, austerity measures that could allow them to continue their work and regain a connection to the deepest part of themselves. Every client reported back to me that after they did something, *anything*, that put them inside of a creative practice, they felt more like themselves: less hopeless and more grounded. It didn't matter yet whether the work would go out into the world,

have an audience, leverage opportunity, or make money. For the moment, its effect on the artist was enough.

Each time an artist told me they tried something—writing for 15 minutes, playing their instrument, messing around with new materials, rewatching the piece they want to edit, moving their body—I felt relief, a growing peacefulness about the rightness of *something* within the chaos. I also needed these artists in my life to resume their practices because their turning and returning to creative work restored my hopefulness and my belief in a future better than the present. Every time an artist returned to their work despite or because of calamity, I felt the world become possible again.

It's generous of artists to share their work with the public; there is great risk, enormous vulnerability, and often little reward. I am continually impressed when they are willing to do so, but also supportive of their decision not to. Throughout the pandemic, I have reminded artists that the work they make, should they decide to share it with the world, will have a crucial role in helping audiences move through, understand, and feel the full weight of the traumas they've experienced. Even as I write these words, I know how unfair this is: In an economy and culture that devalues living artists, that lauds their suffering, how dare I expect them to lead our collective healing?

Still, I rely heavily on art and artists for my own healing, and the last two years have only heightened my reliance. I have clocked hundreds of hours staring into the middle distance, listening to Emahoy Tsegué-Maryam Guébrou's piano solos on *Éthiopiennes, Vol. 21: Ethiopia Song*. Searching for intimacy through a handful of radio DJs, I've approached the mirage of personal friendship with Sheila B., who hosts *Sophisticated Boom Boom* on WFMU, which I listen to religiously. In November 2021, on a grief-fueled trip through Mexico City with my best friend, the artist Chris Vargas, I wept my way through Museo Jumex and sobbed for a full hour outside La Casa Azul, the Frida Kahlo Museum. I scream-sang

to “This Woman’s Work” at the Kate Bush singalong that closed out a recent *Weirdo Night*, the regular event performance artist Jibz Cameron presides over as Dynasty Handbag—a kind of freak church for the masked and the desperate who would do anything to laugh and cry en masse.

Finding their way back to a practice is, I believe wholeheartedly, how artists find their way back to themselves, answering the Anthropocene’s unbearable question: *How do we live?* It’s the interior moment, the small but significant choice an artist makes to again encounter the creative self. This is where everything becomes possible. It is also their turns and returns to their creative work that guides me to answer the unbearable question for myself.

An artist must make their work. They don’t have to share it, but, as someone who engages with creative work regularly to process my own emotions, I hope that they choose to. The reflexive question then is what can we do to support the creative work that we so badly need? This prompt calls upon audiences; it implicates me and the many like me who can recover and transform through experiencing others’ creative work. For the rest of my life, art will help me process, grieve, understand, and heal from everything that’s happened since March 2020. I want my work to contribute to an interdependent arts ecosystem that isn’t simply extractive of artists, but reciprocal.

How can we—the public, the audiences, and the non-artists who are art-reliant—establish mutuality with the artists making the work we urgently need? Paying artists well for their labor would be a start. How can this go further, establishing a circle of mutual support between artists and audiences? If artists are valued for their work, for all of their risk-taking, vulnerability, and willingness to keep going despite all obstacles, how might that change their capacity to share their work with the public?

As I write this, a memory from 2011 keeps calling: I’m in a San Francisco club watching supergroup Wild Flag

play a show. It’s two-thirds of Sleater-Kinney plus Mary Timony and Rebecca Cole. Midway through the set, Carrie Brownstein asks for someone—anyone—to get her a whiskey from the bar. No one responds; the club’s din ensues. She asks again and, once more, nothing. A few beats and drummer Janet Weiss admonishes the crowd, “Can someone please get Carrie Brownstein a whiskey? She’s given you a lot of musical moments over the years.” The fourth wall down, the crowd seemed bewildered that these musical giants needed something from us, the sweaty, tipsy audience. I stood there, also stunned, but awash in realization. Maybe buying my ticket wasn’t enough, maybe there was more I could do. I didn’t buy the whiskey but eventually, someone did. It was just a drink, but that moment awakened me to the reality that the artists I loved needed to know I loved them, that I valued their work, and that I would give something back to help them keep going. We needed more from each other.

For the artist reading this, I want to say simply that you must make your work for yourself. You are not required to share it but, if you do, it could have a transformative effect on someone. It will help us feel, grieve, recover, and transform. Remember that Candace Chen, in Ling Ma’s fictitious pandemic, resumed her creative work amid annihilation. I realize now that my tears in response to Chen’s decision to resurrect her photography blog were responding also to something meta: it was both the fictional Chen’s turn to her art and Ma’s choice to have her protagonist do so that affected me. Through her fictive protagonist, the author indicated that healing from wild grief was possible when artmaking was used as a vehicle to move through catastrophe.

Beth Pickens is a Los Angeles-based consultant for artists and arts organizations. She is the author of *Make Your Art No Matter What* (Chronicle Books, 2021) and *Your Art Will Save Your Life* (Feminist Press, 2018). Her podcast, *Mind Your Practice*, is widely available, as is her monthly artist support service, Homework Club.

Judy Chicago, *Smoke Bodies* (detail) (1972) from *Women and Smoke* (2018). Archival pigment print featuring Faith Wilding, Cheryl Zurilgen, and Chris Rush; 40.5 x 40.5 inches. Image courtesy of the artist and Anat Ebgi. Photo: Mason Kuehler.

In Formation

How Early SoCal Feminist Artists Forged their Identities through Collaborative Practice

In their 1974 performance piece *Please Sing Along*, artists Nancy Buchanan and Barbara T. Smith donned white martial arts robes and engaged in what would best be described as hand-to-hand combat. Although just minutes long, the performance was a tense tussle punctuated by shoving, kicking, tumbling on the ground, punches to the back, screams of aggression, an attempted choking, and one particularly nasty slap. After the fight ended, leaving both women exhausted and in repose on the mat, they stood and engaged in a tender kiss and embrace before going their separate ways. Staged at the Woman's Building in Los Angeles, the performance seemed to dramatize the ongoing, difficult task of forming oneself as a person, an artist, and a feminist—the collaborative labor of self-actualization.

Please Sing Along is currently on view as part of the exhibition *how we are in time and space: Nancy Buchanan, Marcia Hafif, Barbara T. Smith* at the Armory Center for the Arts in Pasadena. Curated by Michael Ned Holte, the exhibition is organized around the friendship between the three artists, whom all attended UC Irvine in 1969 (the very first year of its MFA program), and includes early pieces as well as works from across the artists' careers. Buchanan, Hafif, and Smith are certainly associated with West Coast feminist art, but in a different way than Judy Chicago and Miriam Schapiro who, in the same years, brought the Feminist Art Program to another newly opened SoCal art school—CalArts. Coincidentally, the work generated in the CalArts program

was on view simultaneously this spring in *WOMANHOUSE* at Anat Ebgi gallery, an exhibition that commemorated the 50th anniversary of the landmark exhibition/environment staged by Chicago, Schapiro, their students, and women artists from the community in 1972.

These two concurrent exhibitions on West Coast feminism provide an opportunity to think about a moment in the early 1970s in which the theorization and practice of “feminist art” were still very much in formation, as were the participating women, most of whom were in their twenties. These two shows and the practices on view therein call attention to the fact that the formation of the self is very much a social practice—an idea that is also a cornerstone of feminist thought. Looking at this history of nascent West Coast feminist art, at what these women made because of the communities that they had with each other, offers an important lesson: personal and political self-formation is collaborative labor, it is difficult and tender, and it is a lifelong process.

Art historian Jenni Sorkin has contrasted the “utopian communalism” of the Woman's Building with “the rigorous individualism simultaneously promoted by CalArts.” She writes, “[A]t the Woman's Building, ... being a feminist artist was about something *other* than being an artist: it was, first and foremost, about being a fully formed person, who was able to come to terms with the suffering and/or injustice she had previously experienced in her girlhood, her family, her community of origin. It meant participating in a community of like-minded women.”¹ In the late 1960s and early 1970s, feminist political self-consciousness was a deeply personal experience that was shaped by the pedagogical communities one worked within (whether a consciousness-raising group, the Woman's Building, art school, a DIY space, etc.). Developing as they did within diverse contexts and within differently situated groups of women, feminist consciousness and feminist art were never monolithic entities.

WOMANHOUSE and *how we are* presented overlapping but distinct networks of women artists who had and have different approaches to “feminist art” and varying degrees of allegiance to feminism.

In the introduction to the original *Womanhouse* exhibition catalog, Chicago and Schapiro conceptualized the project as a kind of feminist pragmatism—self-consciousness by doing. They chose to embark on *Womanhouse* with their students to start the academic year with “a large-scale collaborative project, rather than with the extended consciousness-raising sessions that had been held when the Program was in Fresno.” They describe how their previous students had to spend “a lot of time talking about their problems as women” before they were able to begin making work. Here, they hoped that these conversations might occur *while* the women engaged in making. “Female art students often approach artmaking with a personality structure conditioned by an unwillingness to push themselves beyond their limits; a lack of familiarity with tools and artmaking processes; an inability to see themselves as working people; and a general lack of assertiveness and ambition,” they wrote. “The aim of the Feminist Art Program is to help women restructure their personalities to be more consistent with their desires to be artists and to help them build their artmaking out of their experiences as women.”² In their conception of feminist artmaking, personal and political understanding are inextricably intertwined—and both can be reached through the process of making art.

Although not really part of Chicago’s circle, Smith and Buchanan did become members of the Woman’s Building in 1974 (the Woman’s Building in many ways grew out of the *Womanhouse* experiment). Still, in a 2022 interview with the *Los Angeles Times*, Smith explained: “I did not, and do not, consider myself a feminist. My work has feminist importance. I just think of myself as a feminist artist.”³ I understand Smith to mean

that she didn’t formally join any organizations advocating for women’s liberation, but she did understand her works to function with a feminist politics—and that this politicality could exceed the sites of women’s spaces. For instance, Buchanan and Smith both staged feminism-inflected performances at F Space Gallery, the experimental warehouse cooperative they co-founded with Chris Burden and nine other classmates from UC Irvine. Smith and Buchanan’s self-formation happened within these communities too—and their work speaks to this fact.

how we are includes a vitrine with documentation and ephemera from Smith’s 1975 performance *A Week in the Life Of...*, for which she auctioned off parcels of her time, at first to literal bidders at a fundraiser for a Pasadena arts co-op and then later through other agreements. The piece lasted a year. Artist Rachel Rosenthal, for example, paid to exchange letters with Smith. In this work, Smith’s “self” was not presented as some stable thing emerging from a private core, but as a complex, ever-changing entity formed through interpersonal exchange. A wall text beside the vitrine quotes Smith’s description of her performances as “works that have engaged me on a deeply felt level, often excruciating, sometimes ecstatic. ... [focused on my] own inner growth rather than works intended to entertain an audience.” Smith’s description echoes the idea of becoming through making that also defined the *Womanhouse* project.

Besides the white communities of women artists on view in *WOMANHOUSE* and *how we are*, there were also important exhibitions and communities of women of color in formation at the same time, whose histories trouble the white canon of feminist art in Southern California. Even before the founding of the Feminist Art Program or the Woman’s Building, Black women artists were forming community and making efforts to show their work. In July of 1970, artist Suzanne Jackson



23



Top: *WOMANHOUSE* (installation view) (2022).
Image courtesy of the artists and Anat Ebgi.
Photo: Matthew Kroening.

Bottom: Nancy Buchanan, *Twin Corners*,
(installation view) (1975). Metal sculpture
and photograph. Image courtesy of the artist
and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Ian Byers-Gamber, courtesy of
the Armory Center for the Arts.

staged L.A.'s first exhibition of Black women artists in an exhibition called *Sapphire Show* at Gallery 32—a space that she ran out of her loft. Six artists participated: Gloria Bohanon, Betye Saar, Senga Nengudi, Yvonne Cole Meo, Eileen Nelson, and Jackson herself. The recent Ebgi show seemed to make a quiet nod to this history by including a 1966 lithograph by Saar and two 1990 mixed-media pieces by Bohanon in their show, even though neither artist was affiliated with *Womanhouse* (though Saar did co-curate Bohanon's work in the 1973 show *Black Mirror* at Womanspace, which was part of the Woman's Building). *Sapphire Show* was conceived after only one female artist was included in a show of Black artists at the Los Angeles headquarters of the evaporated milk company Carnation in 1970. Jackson was just 26 years old when she mounted the exhibition, and the other participants were also women who were still finding their footing in an art world that systematically excluded them. These women forged their political consciousnesses and their art careers simultaneously. In a 2021 interview with the *New York Times*, Jackson remarked: "We're still a kind of family. The 'Sapphire Show' was our beginning and our impetus."⁴

The diverse formal approaches of the aforementioned artists demonstrate that West Coast feminist art cannot be reduced to a simplistic illustration of "female imagery," as Chicago and Schapiro's classic 1973 essay on central core imagery was titled.⁵ In much of the 1980s and 1990s scholarship on feminist art, critics and historians identified a divide between West Coast feminism (labeled essentialist) and an anti-essentialist strain of theory and practice emergent from London and New York. Scholars contrasted the early feminist art of the 1970s, which employed vaginal symbols, goddess imagery, body art, and women's work practices with a second generation of 1980s feminist artists who used deconstructionist, postmodern, and conceptual techniques. At first glance, *WOMANHOUSE* and

how we are could seem to fall on either side of such a stylistic and methodological divide, but seeing these two exhibitions together weakens the binary of cunt art and conceptual art (a divide that numerous feminist art historians have contested in the past 25 years). Seeing *WOMANHOUSE* and *how we are* together makes evident that cunts are conceptual and conceptual art can be cunty. In tandem, the shows provide nuance to our existing notions of early West Coast feminist art and the forms that it took.

WOMANHOUSE and *how we are*, for example, both contain works that reference a central core. The *WOMANHOUSE* show is full of cunts, frills, goddesses, and female archetypes. Karen LeCocq's *Feather Cunt* (1971) is a tactile little parcel made of burgundy velvet and pink feathers that rests gingerly atop a blush doily. The art in *how we are* is less pink and more engaged with the methods of conceptual art, but it nevertheless also explores vaginal imagery. Buchanan's *Twin Corners* (1975) is a triangular pile of metal shavings and debris heaped in a corner (not unlike Felix Gonzalez-Torres' "Untitled" candy sculptures made 15 years later) and paired with a photograph of her upside-down bush lodged in the corner of a room—the bristly, three-cornered form represented in two media. Whether employing feathers or metal shavings, both groups of women were coming to terms with feminist ideas (such as reclaiming and celebrating images of the female form) through their work and the art communities in which they participated; self-formation and self-understanding were a communal endeavor.

Works in both shows indicate that the use of the body in early feminist art was not simply a de-contextualized signifier of the vagina. Embodiment was understood conceptually as imbricated with the social world. In her 1976 book *From the Center*, Lucy Lippard identified the body and autobiography as hallmarks of feminist art practice. In these shows, the embodied and the autobiographical do not pertain

to an individual laboring alone but to the formation of the self in a socio-political context.

In a mail art piece titled *Sympathetic Magic* (1972), Buchanan sent personal ephemera from her archive (including a photograph of her maternal grandmother, a grammar or secondary school report card, a letter from an old boyfriend, a page from her diary, and a canceled check) to people she had never met, but who were recommended to her by friends. Marcia Hafif suggested Frank Bowling, Barbara T. Smith suggested Shirley Shivers, and Chris Burden suggested Tom Marioni. Buchanan's self is shown to be formed through interactions with family, schooling, romantic partners, and all of the social networks signaled by the people who helped facilitate the piece in the first place, her identity a collectively produced series of scattered fragments—a complex entity that emerges through exchange. *Sympathetic Magic*, along with the other feminist works on view in these two shows, demonstrates a key component of feminist practice: discoveries about selfhood take place within a collaborative ethos and the labor of self-consciousness happens within friendships.

Ashton Cooper is a writer, curator, and PhD candidate in the Department of Art History at the University of Southern California.

1. Jenni Sorkin, "Learning from Los Angeles: Pedagogical Predecessors at the Woman's Building," in *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building, 1973–1991*, eds. Meg Linton, Sue Maberry, and Elizabeth Pulsinelli (Los Angeles: Otis College of Art & Design, 2011), 36–64.
2. Judy Chicago and Miriam Schapiro, "Womanhouse" in *Womanhouse* (Valencia, CA: Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972), unpaginated.
3. Deborah Vankin, "Seminal SoCal artists Nancy Buchanan and Barbara T. Smith reflect on 50 years of art and friendship," *Los Angeles Times*, January 28, 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-01-28/nancy-buchanan-marcia-hafif-barbara-t-smith-armory-art>.
4. Ted Loos, "A Rare Spotlight on Black Women's Art Still Shines After 51 Years," *The New York Times*, June 15, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/06/15/arts/design/sapphire-show-black-women-artists.html>.
5. Miriam Schapiro and Judy Chicago, "Female Imagery," *Womanspace Journal* (Summer 1973): 11–14.



Tidawhitney Lek in her studio (2022).
Image courtesy of the artist and Sow & Taylor,
Los Angeles. Photo: Adrian Gutierrez.

Interview with Tidawhitney Lek

In a matter of six months, Tidawhitney Lek produced eight paintings and two installations for *House Hold*, her inaugural solo exhibition at Sow & Tailor last February. A first-generation Cambodian-American, Lek often presents elements of her culture in her paintings. *Relatives* (2022), a large-scale triptych, is equal parts a manifestation of the artist's imagination and a depiction of her lived experience growing up in a multi-generational household in Long Beach, California. The warped perspective of the dense composition makes it unclear where the interiors and exteriors of the home begin and end—family members and objects crowd into the layered space. Lek's cousin stands just off-center, holding her head in her hand (sobbing, laughing?), while another cousin strains her head upward with a grin as if to catch a glimpse of the spectacle. (Turmoil and stillness often live harmoniously in Lek's work.) In a gated garden to the right, a figure kneels in a prayer position, only their feet and backside visible. Ghoulish hands with acrylic nails emerge from cooking pots, creep out from behind a door that seemingly leads nowhere, and offer up a rose in the foreground. Five-gallon jugs of water and a tied-up plastic bag from Ralph's sit at the top of a set of concrete steps; three sticks of burning incense pierce a bunch of bananas. As a first-generation U.S. citizen from Los Angeles and nearly the same age as Lek, I was drawn to her busy compositions, which perfectly

capture the chaos of life in a multi-generational household where private and public space is blurred, and boundaries are often nonexistent.

While certainly vibrant, Lek's recent paintings also grapple with Cambodia's dark past. Lek's parents fled the brutal Khmer Rouge regime under Prime Minister Pol Pot, who renamed the country Kampuchea and declared 1975, the year before his reign began, Year Zero. Lek is the sixth of seven children, and her two oldest siblings were born in refugee camps in Thailand and the Philippines. In the 1980s, Lek's family made the exodus to the United States, and Lek was born and raised in the Cambodian diaspora of Long Beach.

During our recent conversation, Lek and I discussed the pressures of life as a first-generation artist. Raised in a culture of silence-as-survival and inherited pain, Lek aims to break the cycle of generational trauma through her artwork and begin the process of healing.

Tina Barouti: The Khmer Rouge regime collapsed in 1979, which is actually the same year as Iran's Revolution. These political moments changed the course of history and our lives. Now, we are here in Los Angeles living in our respective diasporas. Our experiences are common. Some would argue that exploring bifurcated identities through art has become cliché, but I think it's still important.

Tidawhitney Lek: It shouldn't be cliché. It is interesting that you bring up this political timeline. I think the parallels are what allow us to understand each other well. You know, I actually didn't face the need to explore my identity until after I graduated with my BFA.

TB: What changed? Did you travel to Cambodia?

TL: I didn't tap into Cambodia's violent history until 2016. Prior to that point, I was struggling to understand what it meant to be an artist. My instructors at Cal State Long Beach encouraged



Top: Tidawhitney Lek, *Kre* (detail) (2022).
Image courtesy of the artist and Sow & Taylor,
Los Angeles. Photo: Josh Schaedel.

Bottom: Tidawhitney Lek, *House Hold*
(installation view) (2022). Image courtesy of
the artist and Sow & Taylor, Los Angeles.
Photo: Josh Schaedel.

me to go see the world, so I spent six months studying at the Tianjin Academy of Fine Arts in China. My mother was in Cambodia at the time, so it was the perfect moment to visit.

For the most part, I sat back and didn't speak during the two weeks I was there. People would ask my mother why I was so silent, and I knew enough Khmer to respond with "I can speak!" so that they would leave me alone. I spent a lot of time listening to my mother explain what Phnom Penh was like decades ago, with its straw houses and tin roofs. I felt so insignificant in such a large world. My bigger picture became bigger, and I became smaller.

TB: Is it safe to say you had an epiphany?

TL: My epiphany actually came earlier, in 2014, when I traveled to New York City. I was able to visit so many museums and came to realize I didn't know much about art. I wanted to take in as much history as possible and understand all of the currents in the art of the 20th century. I wanted to understand what made painting *painting*.

I didn't even really see painting as a career, although many told me at a young age that I had something. I was receiving scholarships and began to throw myself into abstraction. Everyone was telling me that painting wouldn't actually take me anywhere, but I turned to God and said, "I'm going to do this, just show me a sign."

TB: First off, I'm very surprised to hear that you focused on abstraction because your work is so figurative. Secondly, who was telling you that you couldn't be a painter? In my mind, that's the narrative of an immigrant parent.

TL: That's exactly what it was. Family expectations. So, the abstraction part—I had an issue really articulating and identifying what I wanted to say in my paintings. After graduating, my former instructor Siobhan McClure helped me find an art assistant job. The experience was grounding and

helped me afford a studio in Los Angeles, where I began building paintings. I say "building" because I am constantly thinking about paintings as a structure. In my mind, I already know the final product and have all the parts. I just need to assemble.

The artist I assisted was absolutely figurative, and I had never given myself the opportunity to try it. I figured, I just graduated, no one knows me, and there's nothing on the line. I spent two years really deconstructing myself. By 2019, I knew myself as a painter and was confident in my space. While having to quarantine in 2020 felt like an incubation period and didn't affect my work life, that year I had nothing in my bank account, and on my birthday, my catalytic converter was stolen.

TB: When it rains it pours.

TL: It's true. But I felt like God was telling me something positive was coming. A few weeks later, Forrest Kirk came to support my work. Then I met another collector named AJ Rojas. Next thing you know, I met Greg Ito. Sow & Tailor, Taymour Grahne Projects, and Luna Anaïs Gallery helped me get through 2021. Now it's 2022, and I have a solo show.

TB: How does it feel to arrive at this point?

TL: It feels great. It's a blessing. I have to say, I am still hungry.

TB: I'd be concerned if you said you weren't hungry.

TL: There's always more that I am cooking up. I already feel like I am outgrowing my space again.

As a Southeast Asian, I have to face the fact that there isn't a big space for us. I didn't really have any artists to refer to or look up to. I actually had no one. My community is a struggling one. For example, the pandemic really did a lot of damage to Cambodia Town. The stores have been emptied and are boarded up. We haven't held our annual parade

for the New Year in two years.¹ Yet, I think we are thriving in other ways. We have our first Cambodian councilwoman, Suely Saro, in Long Beach, and an emerging singer-songwriter named Satika. I see my people and I think, “I know what you’re trying to do here. You’re hungry like me.”

TB: Are you able to talk about the experience of being a first-generation Cambodian with your family?

TL: In my family’s dynamic, not much is said about our story.

TB: I think many immigrant communities realize their status in this country is precarious. There’s a lot of fear and shame and generational trauma on top of that.

TL: It’s all of that. Oh my god—there’s so much I am uncovering. There was not a lot of explaining, and I never understood why my family behaved the way they did. I was just told to deal and be obedient.

TB: So, your family never spoke to you about the conflict in Cambodia growing up?

TL: No. You can ask a lot of Cambodian kids of my generation. Their parents do not talk about the war.

TB: Do you have the space to be angry and sad or are you forced to feel grateful? I personally feel that my ability to reflect is a privilege, whereas my parents, grandparents, and ancestors may have been living in survival mode.

TL: I think that’s the part my family may not understand. As an American-born Cambodian, you’re dealing with a lot of issues that they can’t comprehend. Your family is happy that they can provide you with a better life. [But,] on the other hand, they may be resentful that you are living out their wildest dreams while, like you said, they’re in survival mode. On top of that, there’s the added layer of gender.

As a woman, you are not allowed to complain. So, I completely understand you. If I did poke around and ask questions, I was told to be quiet. With the paintings in *House Hold*, I am having the real, intimate, and necessary conversations I can’t have with my family. So, who do you turn to for your emotions?

TB: I have a therapist!

TL: I turn to my paintings. I cry to them! These paintings, I am telling you, they’re talking to me because nobody else was.

TB: What are some of the conversations you have with the paintings in *House Hold*?

TL: Well, the exhibition is called *House Hold* because it’s framed around the home and this experience of what takes place both within it and in the exterior spaces. The show has an undertone of violence that obviously stems from our history. The Vietnam War and the brutal Khmer Rouge regime and King Sihanouk’s involvement are a big part of the conversation. I began retracing the steps of my family’s migration and the history of Cambodia originally for a public art project in Long Beach. When my family left Southeast Asia in the 1980s, they ended up in a neighborhood with a heavy gang presence. I was born in the 1990s during the technology boom, which I reference in *Monitor* (2021). I pulled [the source] image [for the painting] from family photographs. My mother didn’t want my brother to get mixed up with gangs, so he was encouraged to stay home and play in front of the computer.

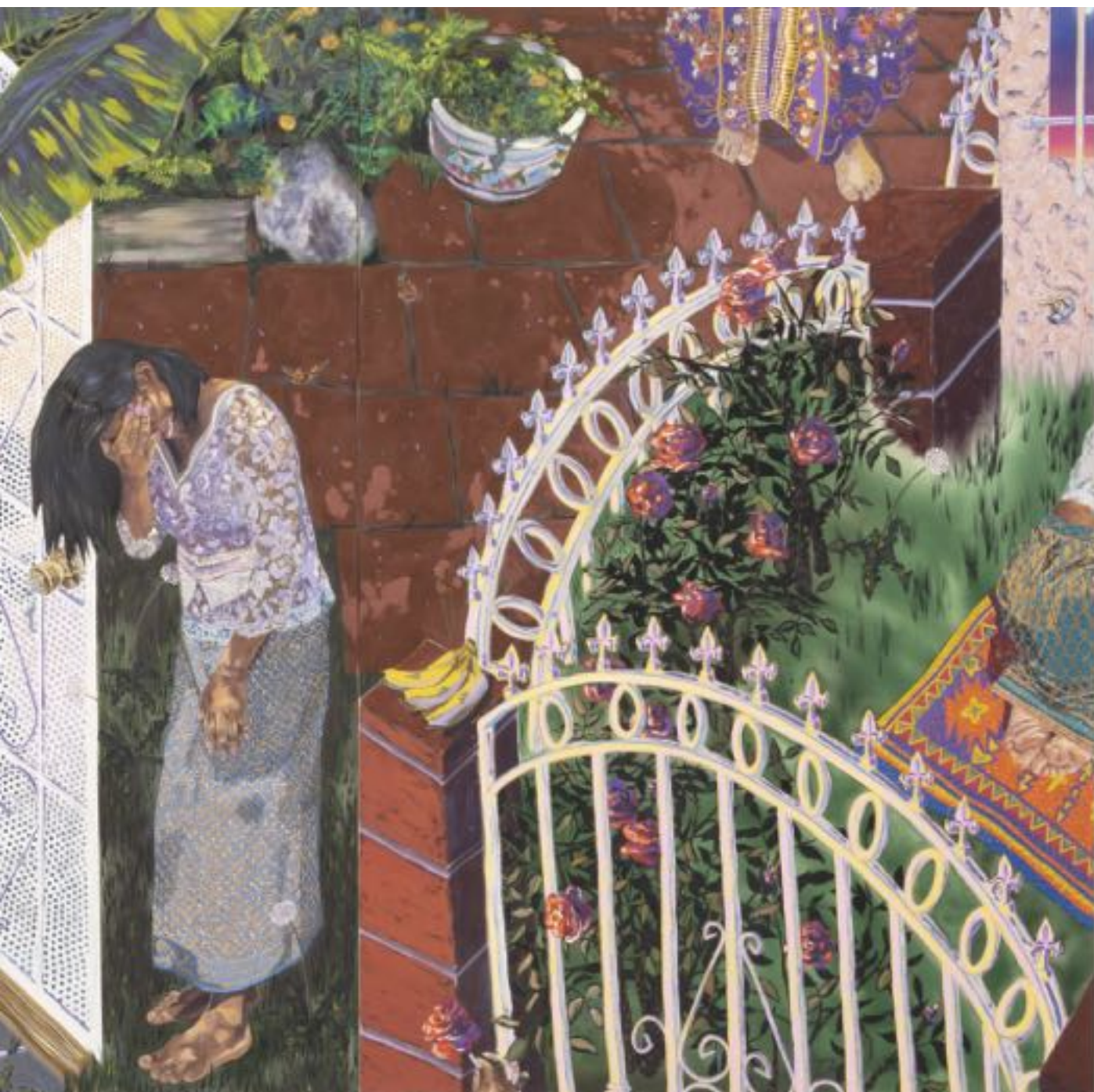
In *Remember the War* (2022), I also included the iconic computer game Minesweeper. I threw that in because before Nixon pulled out of the war, he had littered the region with mine bombs, and today people are dealing with finding them.

TB: I am very curious about the hand motif in your work, in both the paintings and the installations.



Tidawhitney Lek, *Remember the War* (2022).
 Acrylic and oil on canvas, 72 x 38 inches.
 Image courtesy of the artist and Sow & Taylor,
 Los Angeles. Photo: Josh Schaedel.





Tidawhitney Lek, *Relatives* (2022).
Acrylic, pastel, and oil on canvas, 72 x 144 inches.
Image courtesy of the artist and Sow & Taylor,
Los Angeles. Photo: Josh Schaedel.

TL: The hands were a strategy. I wanted to present a figure without actually including one. I really wanted to add a feminine touch, so I added the acrylic nails. They appear very ghoulish—some are green and others are blue. I wanted them to represent the trauma of war, violence, and displacement. The hands emerge out of the computer screen, [from] behind doors, underneath dirt and furniture. I like things to be ambiguous. It's up to the viewer to decide whether the glass is half full or half empty.

TB: I noticed you play with different times of day in a single composition. Also, some of the foliage appears tropical, as if we are in Cambodia, while the palm trees and sunsets are quintessentially Los Angeles.

TL: I am glad you noticed that because there's this idea of being in two places at once. I also depict mirrors as a way to play with the picture plane. You exist in one space but all of a sudden you're pulled elsewhere. At one moment you're looking inside the home and the next minute you're outside. In *Relatives*, you first see a horizon, and then you're confronted with the ground. I like to set up these challenges in my painting.

TB: You talk about your relationship with God a lot, and I see a lot of religious references in your work. Tell me about your faith.

TL: I rely on God to get a grip on timing. My mother is a practicing Buddhist, and there are Christian relatives on my father's side. I am constantly surrounded by monks, candlelight, and incense. In *Altar* (2021), I painted the place where my mom asks for blessings and prays for goodness in the world. In *Bless Us* (2021), I depicted a monk who comes twice a year to bless us. He fills a Lowe's bucket with water, perfume, and flower petals. We sit in front of him and repeat his chants. He then flicks us with the mixture. When my mother came to see the show, she said that he had visited the day before.

TB: What was your parents' reaction to seeing your work?

TL: They visited my studio for the first time this year, although I decided to pursue painting eight years ago. There's a language barrier with my mom, and we can't communicate that well. I think for the most part they're proud because I can take care of my bills.

TB: It sounds like they're emotionally detaching from the work.

TL: Exactly. We don't often talk about generational trauma or our family's history. I don't think they are able to properly discuss what they went through or communicate their emotions. When I began the work five or six months ago, I felt like the paintings were going to be powerful enough to do the work to bring all of these issues to the surface. I think they really did. Honestly, these paintings are like making notes in a diary or connecting the dots in my family history. I couldn't talk to anyone, so I talked to the paintings.

Tina Barouti, PhD is an art historian and curator from Los Angeles. Currently, she is a Brooks Fellow at the Tate Modern's curatorial department and a resident at the Delfina Foundation. Barouti lectures at SAIC's Art History, Theory, and Criticism department and is a curatorial consultant for Mathaf: Arab Museum of Modern Art.

Tidawhitney Lek (b. Long Beach, CA, 1992) lives and works in Long Beach, California. Lek was recently included in group exhibitions at the Museum of Contemporary Art Santa Barbara, Sow & Tailor, and Durden and Ray. She has also participated in two-person exhibitions at Long Beach Museum of Art, Cerritos College, and Luna Anaïs Gallery. Her work is included in the permanent collection of ICA Miami.

1. The Cambodia Town Parade and Cultural Festival returned to Long Beach on April 3, 2022, about one month after this interview took place.



Dreaming the Neighborhood

The Communal Visions of Pipilotti Rist

Saturated, slow-motion videos of eyes, skin, flesh, and hair marble across the windows of an apartment building's facade. The images are indeterminate and meditative—in distinguishable body parts swirl together in psychedelic plays. Nearby, in a radical shift of scale, a tiny, diabolic woman surrounded by flames reaches up to us from an almost virginally-sized floor projection that a museum guard warns me not to step on. This is how pioneering media artist Pipilotti Rist invites us into *Big Heartedness, Be My Neighbor*, her expansive solo exhibition at The Geffen Contemporary at MOCA, which lives up to its welcoming title. Generous and, indeed, big-hearted, it showcases Rist's seamless collapsing of public and private space through her signature explorations of the immersive and sensual power of video. The exhibition marks the first West Coast survey of the Zürich-based artist's extensive body of work and spans her three-decade-long career. Rist was among the first media artists of the '80s and '90s to expand video beyond the black box of the monitor, and her more recent work marks an innovative turn toward creating immersive environments through projections that disrupt institutional architecture, metamorphosing space into a sensorial, and at times haptic, introspective *dérive*.

While the majority of the works on view at The Geffen have been shown before (with the exception of five video installations realized specifically for the Los Angeles exhibition), for this retrospective Rist has installed them

in a unit turns an or linear her own the scri warehouse of commi backyard the often ships with two years respective at a time wi a long hiatu excitement, like an invite of her creati of plant life, and the fema subjects' kno ever glorifying stereotypes. R contemporary from its digital it to its more ne

One unin Rist's ambitious is that its spect times from its su surface-level en via iPhone selfe, and maybe even critical or genuin interaction with the seductive, twi lights of *Pixel Fore* a hanging light in a dangerously close entertainment aest like *Artechose* art immersive Van Gog a disconcerting effe the work's more con status as a video dec a "forest" of individua

But elsewhere, pected, transportive achieved to great suc when objects and pro screens or canvases fo repertoire, the projecti like skin across walls, fr rugs, books, in one insta a yellow one-piece swin *Impressions* (*Gastric ene*

Vanessa Holyoak

Support Carla

Donate today to support independent and local L.A. art criticism.

shop.contemporaryartreview.la/donate



Tertiary

On Workers, Pictures, and Power

Austro-Hungarian photographer Leonard Nadel was the son of immigrants. Upon moving to Los Angeles in the mid-1940s, Nadel studied at Art Center College of Design and was hired shortly thereafter by the Housing Authority of the City of Los Angeles (HACLA) to document the living conditions in the city's slums and new post-war housing projects. On a recent research fellowship at the Smithsonian National Museum of American History, I dove into a collection of photographs Nadel made in California, Texas, and Mexico on assignment for the Ford Foundation's Fund for the Republic. Beginning in 1956, he photographed the results of the Bracero Program, a set of 1940s-era laws (initiated by the loss of so many American workers to the war) in which Mexican workers were promised housing and a minimum wage of 50 cents per hour in exchange for their temporary labor in the United States.

Nadel's images from this project depict Latinos and workers as objects; things to be handled, moved around, and squeezed for productivity. The pictures are a painful reminder of our role as Latinos in the labor market and society at large. As I combed through his archive, I thought about the radical difference between Nadel's approach to social documentary compared to those

of Walker Evans or Dorothea Lange, photographers who were hired in the late 1930s under the Farm Security Administration (FSA), a New Deal agency formed to document rural poverty in an effort to lift the country out of the Depression. The 11 FSA photographers produced some of the most iconic images in American photographic history, building an impactful visual archive of the nation's economic reality. Yet, these photographs were circular, government-sponsored propaganda—their role, by design, was to help justify the New Deal legislation—that ultimately shifted the focus away from the source of the economic issues at hand and onto the resiliency of individuals. Images like *Migrant Mother* by Dorothea Lange or *Fleeing a Dust Storm* (both 1936) by Arthur Rothstein (an image that was actually staged) created a sense of national identity, nearly romanticizing an economic crisis that was in fact produced by Wall Street. By contrast, Nadel's work is profoundly unromantic and feels like a more sincere document of the time period.

Documentary projects that don't meaningfully address power are intrinsically flawed. The FSA was involved in propagating a manipulative, pull-yourself-up-by-your-bootstraps American identity and a certain kind of poverty nostalgia,

Rodrigo Valenzuela



and many of the approaches to documenting the economic downturns of today are damaging, as they tend to image the effect and not the cause. Under the illusion of awareness and visibility, photography can remark on facts while doing very little to shift responsibility or chip away at existing power imbalances. Rather than focusing on the housing market collapse of 2008 or the vast populations affected by unemployment during the pandemic, a project documenting how the uber-rich live in times of crisis might actually spur riots or inspire real change. Between 1935 and 1944, the FSA photographers produced some 175 thousand black-and-white film negatives in the name of creating a visualized national identity but zero images documenting what the wealthy did with their bailout money.¹

In the following pages, I have presented cropped versions of Nadel's Bracero photographs, honing in on isolated details to highlight the power struggle between Americans and immigrants, workers and bosses, land and personal space. These crops are paired with my own images, which each propose an object or weapon that the working class could build in times of oppression. These images are accompanied by my poem "Tertiary," which speaks to the film industry's notorious use

of people of color as set dressings to make a scene feel more real or vibrant without considering their actual role or meaningfully developing their storylines. Nadel's photographs, which depict the broad objectification of individuals in real life, mirror this longstanding blind spot within even fictitious, "Hollywood" media representation. As we move forward in an era of rampant image proliferation, we must continue to seek out the subtext behind every picture, and trace the nuanced power structures behind our visual culture.

—Rodrigo Valenzuela (as told to
Lindsay Preston Zappas)

1. Sarah Boxer, "Whitewashing the Great Depression," *The Atlantic*, December 2020, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/whitewashing-the-great-depression/616936/>.



In a small place of their imagination
 I am transformed into an object
 Each time put in the right place
 Heir of an appearance and presence that dissolves
 I am sample, similarity
 Parts, only parts—

Money, keys, license
 I identify with my routine
 To be intercepted by questions, my body
 Determined by association to others as if
 We were brothers, nephews, cousins,
 Things of blood and meat missing each other
 more with each connection, producing
 nothing I recognize



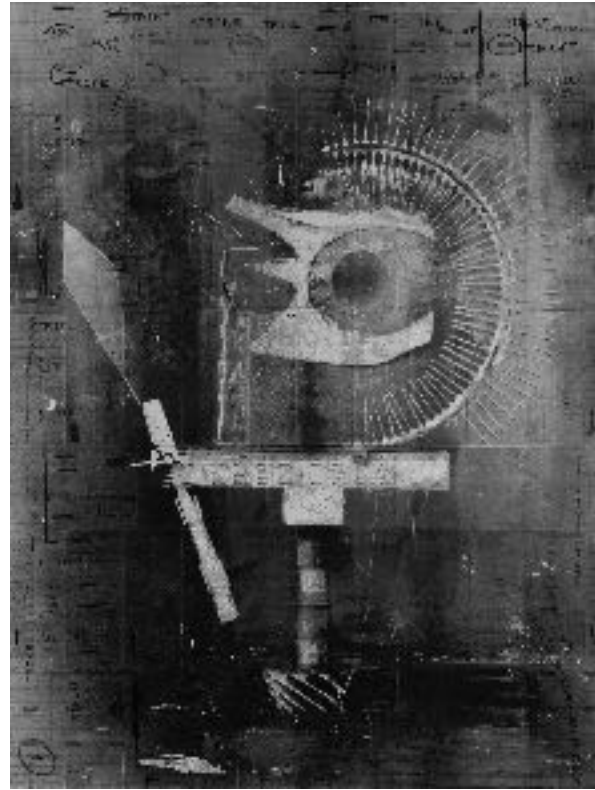


I almost always remember to forget
That the movie started without and around me
I'm out of focus and off camera
Not the darkness of the screen nor its reflection

They write their story with the sign of the infinite
I draw, from outside, the round world
Spit it out in pieces they call "There"
But I am both adjacent and distant, each time inside and never,
in each position keeping my hands visible



I almost always remember to forget
That the worst would be to turn on the lights and realize
Everything is fine because everything is in its place
My body, my feet, my head, my hands
To be used, on the edge, hands
Like saws I can never pocket



40





I followed the crumbs,
conversations that fill the public without
touching the collective, that place
I infiltrate with my secret, looking
at everyone, everyone, while biting
the apologies off my tongue
for being a monument
of chance destination

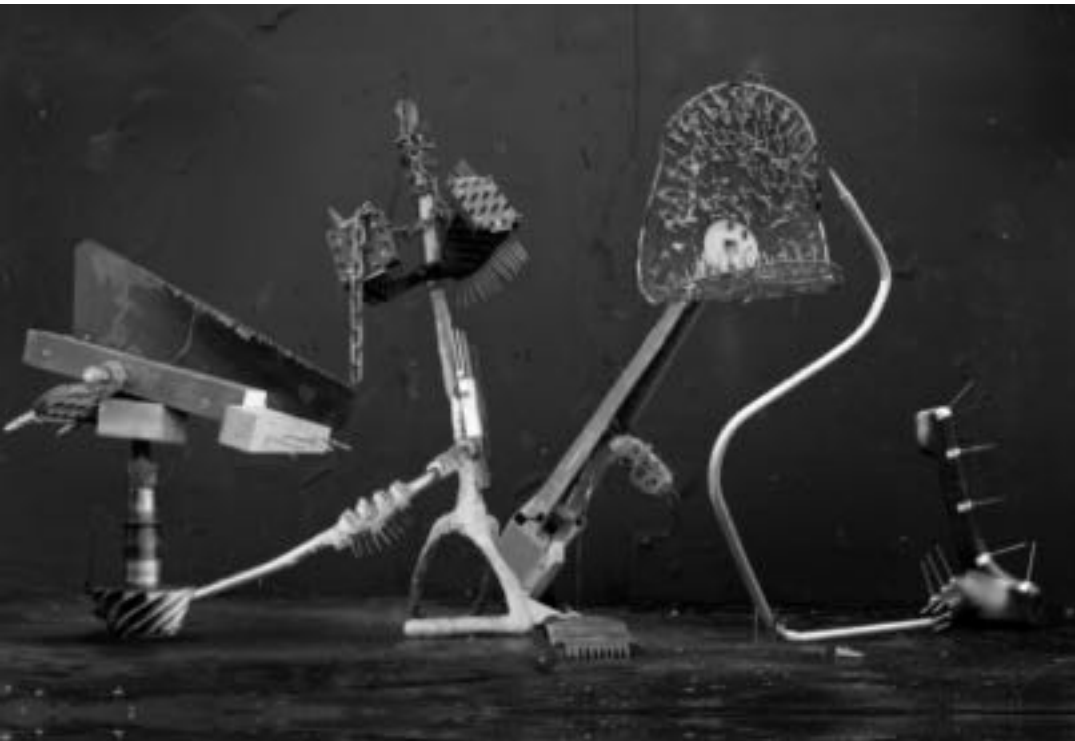




And what then when I get tired of building
the conditions for my voice to be heard,
my presence understood,
where do I go next if the question every time insists
on where I come from, on “Here” not existing
for me, or you, no casual breath



They insist, and I come
They insist, and I fall
like bricks from the wall that leaves me
outside, missing you, carrying
my parts and forgetting



43

the words without language
where I live

Rodrigo Valenzuela, *Weapons #1*, *Weapons #11*,
and *Weapons #19* (all works 2021). Screenprints
and acrylic on collaged time cards on canvas;
48 × 36 inches, 48 × 60 inches, and 48 × 60 inches.
Images courtesy of the artist.

All photographs by Leonard Nadel are details
from his documentation of the Braceros Program and
were sourced from the Leonard Nadel Photographs
and Scrapbooks, Archives Center,
National Museum of American History.

Who is it that I am writing for? at Certain Fallacies

December 9, 2021–
January 15, 2022

Last winter, visitors to artist and curator Yelena Zhelezov's living room witnessed an evocative transformation of private space. In an unassuming apartment complex in Highland Park, Zhelezov took cues from a speculative novel, assembling a sparse arrangement of 11 works by five artists that together explored notions of isolation and its attendant unexpected moments of creativity, humor, and enchantment. Titled *Who is it that I am writing for?*, the exhibition was the inaugural presentation in Zhelezov's living room qua art space called Certain Fallacies—a project originally conceived during Zhelezov's quarantine in her grandparents' apartment in her native Belarus (which she described in our correspondence as a “USSR time capsule”). Zhelezov transposed the idea to her Los Angeles apartment due to the increasingly fraught political situation in her homeland. In light of our recent prolonged quarantines, the show reflected the inevitable mind wandering and interior monologuing—deep dives into memory, random trains of thought triggered by casually addictive phone scrolling—brought on by long-term confinement.

Piranesi, the 2020 novel by Susanna Clarke from which the exhibition took its inquisitive title, chronicles the main character's solitary existence

inside a murky labyrinth home in which an ocean is imprisoned—thus in a constant state of flooding. The works in the exhibition responded affectively to the novel's theme of watery, labyrinthine solitude and its accompanying disorientations; together they formed a loose constellation of superposed solitudes, residue of months of isolation now come out to play. This conceptual webbing connected works that were largely sculptural but ranged from ceramics to assemblage to painting to a participatory work that invited the audience's interaction. In the semi-porous space of an apartment living room—the very place to which many of us were confined during our respective quarantines—the interior experiences of individual artists were staged in spatial relation to one another, forging unexpected connections in a quiet domestic choreography. In this space, viewers became unexpected witnesses to each other's solitude. The works pointed not only to the more uncomfortable realities of living alone in a time of overlapping political and medical uncertainty—overwhelming loneliness, distraction, cyclical thoughts—but also to the humor, play, creativity, and forms of solidarity that it can sustain. Any quarantine has its phases—despair, boredom, excess energy leading to ad hoc creative spells. *Who is it that I am writing for?* reminds us that in our all-consuming bouts of boredom and excess, we were never really alone.

Jason Burgess' four screen-like paintings, *Seduction*, *Hollywood Ending* / *Thai Town*, *Strip Mall* / *Torrance*, and *Tesla at Sunset* / *Echo Park*

(all 2021), play on the clichéd category of plein air painting. The glazed-over landscapes—an out-of-focus tree emerging from a swath of green or an atmospheric, sunset-colored sky—recall the familiar blurring effect of an image as it leaves the periphery of the Instagram feed. The paintings' opalescent surfaces are layered in casual bursts of colorful marks, adding an individualized element to the mechanical phone scrolling that has become a ubiquitous activity of our contained and quarantined lives, reclaiming the feed by way of this tiny rebellious gesture. With a coy and self-deprecating sense of humor, Siobhan Furnary's demure figurative ceramics invoked the states of overwhelm and burnout that run parallel to sustained isolation. *Enraptured by the art at the museum, he needed to lay down* (working title, 2021)—a white ceramic swan flecked with blue glaze, which lay “passed out” on the edge of a plexiglass pedestal—embodies exhaustion, while *Crying Woman* (2021) takes a more direct approach: a scaled-down self-portrait of the artist kneeling and crying into her neatly crossed arms.

Rachel McRae's two hanging assemblage sculptures, *ConfigRange_04* (2019–2021), combined such disparate objects as oyster shells collected from the shores of England's River Thames; the popular and hypnotic “fidget-spinner;” fluorescent hair extensions; and the mystical hag stones—glassy stones with a naturally occurring hole in their center—of British folklore. The objects are laced together via the kind of



Who is it that I am writing for? (2021–22)
(installation view). Image courtesy of
the artists and Certain Fallacies.

black elastic straps you might find in a CrossFit gym. In our era of wellness and self-care, wherein trends borrow indiscriminately from spiritual, natural, and consumerist worlds (sage burning, gua sha, Korean face masks, to name a few), McRae's spontaneous arrangements highlight both our susceptibility to marketing and the restless creativity of quarantine, during which we were all forced to more intimately reconcile with the objects that populated our domestic spaces.

Zhelezov's own contribution to the show, *You saw it in a film, or maybe in a painting* (2021), took the form of a wall-mounted lyre-like instrument made from a mixture of salt, flour, and water, and strung with vintage thread, offered up as if to enliven the contained life with a bit of home-spun musical accompaniment. And as visitors exited the space to return to their own islands of interiority, they were free to tear a page from Anna Zoria's spiral-bound takeaway, each marked with the emblematic statement, *I AM NOT ALONE* (2019).

The ensemble of the works in chorus read as an experiment in contiguous echo chambers, tracking the unanticipated overlaps and resonances that occur when distinct mental spaces are materialized en masse. The artists' individual subjectivities came together in a collective quarantine of sorts, each adrift in their own solitary experiments yet serving as witnesses to each other's experiences. Their shared presence lightened the burden of solitude with gentle humor and creative exuberance, reminding us of the healing

power of community. Entering Zhelezov's living room, we were invited to partake in this communal solitude—to bear witness to the fruit of others' isolation-driven *dérives*, and to reflect on our own—an act from which we might emerge a little less alone.

Clarissa Tossin at Commonwealth and Council

January 15–
February 19, 2022

In January, the limp, ghostly shell of an entire fallen tree was sprawled across Commonwealth and Council's two main galleries. The empty skin, encrusted with bark and chunks of dead wood, felt like the aftermath of a vampiric act, sucked dry and pallid. On the wall surrounding this gesture of depleted nature hung peaceful faces cast from porcelain, gesturing to a warmer human presence even as the menacing grin of Amazon's logo peered through the nearby woven cardboard works. This blend of human, natural, and corporate references in Clarissa Tossin's recent show, *Disorientation Towards Collapse*, resulted in an exhibition that read as a sort of cosmic warning. The works revealed the extent of our present tragedy, as we inhabit a world that is choking and heating from several decades of such warnings going more or less ignored.

Death by Heat Wave (*Acer pseudoplatanus*, *Mulhouse Forest*) (2021), the show's centerpiece (and showstopper), is a silicone cast of a sycamore maple that died

following a heatwave in the French countryside, not far from where Tossin was staying during a residency at La Kunsthalle Mulhouse. With its supine pose and hollow branches arranged in ropey, pulmonary clusters, it looked as if it were extruded from an enormous lung—which is ecologically fitting, given a tree's primary function. This large sculpture was paired with two smaller branch sculptures made through the same process. Though they don't share the same sublimity of scale, these more modest tangled tubes resemble a sort of physiological infrastructure extracted and mummified for display. One wall-mounted and the other inverted—hooked to the ceiling with its twigs crawling downward onto the floor—they are titled *Rising Temperature Casualty* (*Prunus persica* var. *nucipersica*, *home garden*, *Los Angeles*) and *Rising Temperature Casualty* (*Persea americana*, *home garden*, *Los Angeles*) (both 2021). Both were sourced from a tree in the artist's backyard, and as the titles suggest, were also victim to rising temperatures, the limbs perhaps shed in an act of preservation.

A threat is harder to ignore when it's closer to home, or literally happening in your backyard. Such autobiographical components made the real threat of climate change feel more immediate than headlines of collapsing ice shelves and melting permafrost. Tossin's presence within the artworks on view emphasized the immediacy of the threat. On the wall nearest the base of the tree's trunk were six ceramic faces that together make up *Becoming Mineral* (2021). Made from casts of the artist's face, some

of the masks push the limits of recognizability—one of them is barely two eyes, a nose, and a chin, as if it were partially submerged in water. This liquid quality is bolstered by a marbling effect that was created by combining colored clays with a lighter-toned porcelain. The peaceful expression on the faces retreats, camouflaged behind the marbled surface. Whether read as death masks (not unlike the tree) or mineralized human fossils, they convey a sense of both departure and grounding. Something has departed, leaving a trace, or has been exchanged—the organic replaced by the mineral. In this work, Tossin commits her body to this inevitability, acknowledging and communing with its mineral origins.

Four works made from woven cardboard Amazon boxes take the autobiographical in a more circuitous direction. Tossin hails from Brazil, a country that thrives on Amazonian water even as its rainforests endure perpetual attack. Though one collage is made solely from Amazon boxes (and shares the title of the exhibition), the other three interlace extraplanetary photographs with the Amazon boxes using a traditional Brazilian weaving technique. Titled *Future Geography* (2021) and identified by the astronomical phenomena featured (*Jerezo Crater, Mars; Shackleton Crater, Moon; and Hyades Star Cluster*, respectively), the magical, almost abstract photographic prints crisscross with cardboard; the ubiquitous signs of global capitalism are easily identified. In the fully cardboard work, *Disorientation Towards Collapse* (2020), the

enmeshed geometries of the flattened boxes' Cheshire grin logos form a compositional "X" as if suggesting inextricable relationships between the cosmos, craftwork, and capitalism.

Amazon's influence now stands to expand beyond the surface of the earth by way of Blue Origin, the aerospace and spaceflight company founded by Jeff Bezos that seeks to "expand, explore, find new energy and material resources, and move industries that stress Earth into space."¹ As Amazon and other mega-corporations become more intertwined with the greater cosmos, once-distant futures now feel impending. This type of Bezosian hubris undermines dusty sci-fi fantasies, tainting their futuristic visions with present woes that we, perhaps naively, assumed we would one day escape. The boxes that arrive daily on doorsteps and in mailrooms are harbingers of an expanding human reach that, however hopeful and aspirational, is entangled with humanity's endemic capacity to ignore existential warnings in favor of financial gain or convenience. By utilizing traditional materials and techniques like clay and weaving within a discourse about nature and its demise, Tossin presents a perspective with more nuance than a purely apocalyptic one—that beneath the technological and capitalist advances that continue to malign and sever our relationship to the earth, there resides a connection to it that may prove to be more enduring.

1. "About Blue Origin," Blue Origin, accessed April 11, 2022, <https://www.blueorigin.com/about-blue>.

Dale Brockman Davis at Matter Studio Gallery

February 6–
March 20, 2022

Sometimes the white cube is a vacuum—airless, colorless, soundless. Sometimes, in the stillness, we feel, quietly, on the edge of profundity. *Catalyst of Matter*, Dale Brockman Davis' exhibition of assemblage sculptures, said "to hell!" with quiet introspection and instead crashed into the gallery—his objects are a raucous but deliberate mix of instrument parts, furniture limbs, beer-bottle foils, thimbles, house keys, washboards, and other eclectic items. The works on view, made over the last 15 years, maintained an allegiance to the practice and aesthetic of Los Angeles assemblage, but also demonstrated Davis' unique capacity for seeing things not as they are, but as they could be—just as he did when he co-founded the groundbreaking Brockman Gallery in 1967 with his brother Alonzo. Though Davis is perhaps better known for his ceramic practice, *Catalyst of Matter* presented works that foregrounded a habitual, unobtrusive experimentation with discarded instruments and other found objects and ephemera that for Davis are emblematic of Black culture. By utilizing objects that by definition require human intervention to be fully activated (instruments in particular), Davis'





Clarissa Tossin, *Disorientation Towards Collapse*
(installation view) (2022). Image courtesy
of the artist and Commonwealth and Council,
Los Angeles. Photo: Paul Salveson.



Dale Brockman Davis, *Sunset Clarinet* (2008).
Assemblage, 48 x 32 x 12 inches. Image courtesy
of the artist and Matter Studio Gallery.
Photo: Nancy Redford.

sculptures project the viewer into the work as the player, compelling us to consider what or who isn't present as much as what is.

Ambrocio's Song (2020), an otherwise intact double bass adapted with a long, curved chair leg for a fretboard, appears to almost float above its stand. Bicycle spokes skewer brightly-colored corks against the bass' smooth, reddish-brown body, while a vinyl record arcs out through the spokes like a red crescent moon, acting as a visualization of sound. The work evokes a striking simultaneity of presence and absence. Although the player's absence is palpable, the sculpture's scale and volume act as a stand-in for the body while the colorful corks imply the flamboyant cadence of an invisible tune—a pathway for imagined fingers to fly, animating the ad-hoc strings. Indeed, all the works in *Catalyst of Matter* conspired to bring vivacity to a space of wordlessness—not through music itself, but through the inference of those who once did, or might again, play it.

A shiny red ribbon adorns the base of *Tribute to Noah* (2008), a delicate, harp-like form that embraces abstraction more than any of the other works that were on view. The sculpture is a lesson in contrasts, or opposites; composed of a twisted, rusted bumper decorated with the bulb of a toilet tank, the ribbon bestows trophy-like status onto what might otherwise be interpreted as a carefully balanced pile of oxidized scrap metal. The Noah in tribute is the artist Noah Purifoy, whose earliest sculptures were created from

charred debris from the 1965 Watts Rebellion, and whose first solo exhibition was held at Brockman Gallery in 1971. In homage to Purifoy's early sculptures, *Tribute to Noah* engages some of the gnarlier materials of the exhibition, perhaps to speak back to the time following the Watts Rebellion, after which Davis, barely 20 years old, was inspired to open his own gallery—to make something from nothing.

One of Davis' newest works on view, *Rasta Helmet Dreaded* (2022), stood out as more confrontational, more blatantly symbolic. Consisting of a black motorcycle helmet affixed with a plethora of sharp objects and rope that together form a mohawk, this head-on-a-pedestal felt menacing and raw. Perhaps it was the dusted-up helmet, or being confronted with the sweaty, vacant space where scalp would meet foam and foam would meet fallible, molded plastic, that gave this work a ghostly air. And yet the choice of sharp objects—household items like pencils, colorful pick-up sticks, bicycle spokes, and a cork—suggest domesticity, even care. The ambiguity of the work is reiterated with the title's double meaning—"dreaded" as in to have dreadlocks; "dreaded" as in feared. This overlap of meaning calls out the racist construction in which Blackness is synonymous with danger. Paired with this jarring realization is a lovely, subtle gesture; the would-be face was turned away from viewers, precluding the eye contact that is critical to signifying acknowledgment or empathy in social spaces. Without this connection, we, too,

are disconnected, left in the ambivalent position of embodying the plight of the shy, ghostly rider, and at the same time wondering where they might have been going, who they might have been.

Davis—a gleaner, a form-maker, an organizer, a presenter, a teacher—has always been committed to the possibility of creating something more meaningful—more beautiful—from that which has been overlooked. This drive has existed since Brockman Gallery gave space and support to Black, multicultural, and other marginalized artists at a time when so few galleries or institutions would do so. While making treasure out of discarded objects isn't a new practice, Davis' revelation is the haunting sense of loneliness, a yearning to reanimate the past, that resonated behind the funky, colorful, energized forms of *Catalyst of Matter*. For Davis, the instrument itself contains the powers of transubstantiation—and it is through art, only art, that a second life is possible, where the lost or missing players might play again. *Catalyst of Matter* is a continuation of Davis' quest to make visible what is deemed dispensable, less-than, or other, sucking up debris and blasting it out as something sonorous, shining, enlightening.

Alicia Piller at Track 16

January 29–
March 12, 2022

In Track 16's gallery space, a creature emerged as if from a rainstorm. It had tentacles and cilia and crawled on 10 legs. Its back was a swirling, exposed membrane of news clippings and sliced vinyl, all smothered in glossy resin. Entitled *Diversity of Voices, Re-hydrating. Resisting Contamination*. (all works 2021), the sculpture looks like a new link in the evolutionary chain, a strange life born from the amalgamation of trash Alicia Piller reanimated in her recent exhibition *Atmospheric Pressures*.

A concern for the climate, waste, and humanity's role in the world's decay is evident from the materials Piller uses to create her sculptures, constructions crafted from salvaged items like discarded warehouse flooring, plastics, laser-printed paper, flora, geodes, mirrors, and electronic parts. Piller's use of a seemingly infinite supply of garbage activates a basic understanding of society's ability to produce trash, but it also attempts to quantify the unimaginable. While it's easy to find alarming global statistics about solid waste—for instance, the Environmental Protection Agency states that landfills received 27 million tons of plastic waste in 2018¹—there's a cognitive gap between processing the numbers and being able to visualize them. *Atmospheric Pressures* gave us a taste

of what we've unleashed into the world.

Piller's sculptural works are collections of "hyperobjects," a term Timothy Morton coined to describe immense, unseeable objects like the man-made masses of *stuff* that have overtaken the human population and will far outlast any individual lifetime, or even that of an entire generation. *Atmospheric Pressures*' most commonly used material, vinyl fabric, portrays one such hyperobject: the over 4 million metric tons of plastic sitting in global landfills as of 2018.² Another hyperobject, the 50 million tons of e-waste generated each year,³ is represented via the latticed wire and broken computer part adorning the spiraling vinyl sheets that make up *Tectonic Plates, Shifting, Polls*. The numerous sculptures across *Atmospheric Pressures* that were molded into the form of a natural phenomenon—an acid rain cloud, the eye of a hurricane, a cresting wave—encapsulated a more looming, conceptual hyperobject: climate change and all of the cumulative human actions that have set it in motion. The exhibition began with modestly sized works mounted on the wall or perched on a pedestal, and by the final room in the gallery, the sculptures had grown to take up entire walls—our own refuse easily overtaking the available gallery space.

Piller often brings the human form into her works, emphasizing our role in creating these harmful products. Figures appear in laser prints, like the people attending a Trump rally collaged into *Clouded Thoughts, Drowning Conversations. Deepening Fissures.*, or as a glimpse of our

own reflection caught in the glass embedded into the center of *Eyes of the Storm, Shifting Systems, Removing Barriers*. By reflecting ourselves back to us, Piller's surreal forms illuminate our complicity in making them come to life.

This is taken quite literally in works that anthropomorphize the sculptures, like ominous creatures that feel alive despite their composite plastic forms. *Hydroponic Solutions, Atmospheric Changes*. hangs bird-like from the ceiling. To create a beak and long tail, Piller bound a palm frond with recycled tape, tightly wrapped wire, and strips of vinyl. The work is garish and disturbing, and it loomed above us in the gallery as if implying that we only have ourselves to blame for its creation.

Yet, despite my cynical outlook on the exhibition, I was surprised to hear the artist discuss the works with a hopeful tone. In a talk she gave during the run of the exhibition, Piller said that her works begin with the obsessive collecting of discarded objects, a way of cataloging trash. Eventually, an object, like the old cue ball at the center of *Stabilizing Temperatures, Break Cycles, Curb Disasters*. inspires an entire artwork. In this work, the image of a woman whose son was murdered by the police in 2009 is woven through the mass of destructive materials. "I kept having this vision of these weeds growing through the cracks," Piller explained. "If you have cement and there's this beautiful flower coming through, it made it. It lived through this concrete."⁴ For Piller, a focus on resilience to the impacts of climate



Alicia Pillar, *Large-Scale Shifts. Migrating, Decontaminating Conditions.* (2021). Vinyl, resin, latex balloons, gel medium, laser prints, recycled screen printing ink on masking tape, bamboo, yarn, metal, and wood, 114 × 104 × 29 inches. Image courtesy of the artist and Track 16 Gallery, Los Angeles.

change becomes a gateway towards a broader narrative of survival within unjust systems of oppression.

Each sculpture's title stitches together to form a poem that elucidates Piller's optimistic outlook. It begins with depictions of turbulent weather and briefly references "polarized" and "deep-seated divides," but quickly shifts to reveal more hopeful imagery—"hidden horizons" emerge from "smoldering" skies and "ashes and dust"—and eventually lands on the optimistic future depicted in *Stabilizing Temperatures, Break Cycles, Curb Disasters*.

With the poem in mind, I returned to the 10-legged creature crawling out of the rain cloud. Its title (*Diversity of Voices, Re-hydrating. Resisting Contamination.*) suddenly became illustrative of a future emergence from the ravages of climate change—in the exhibition, the work appeared to crawl out of the sculpture it was placed next to, *Acid Rain, Dissolving Emissions & Old Ideologies.*, which quite literally references poisonous precipitation. In this light, rather than a harbinger of death and decay, the sculpture evolves into a lifeform that heralds the beginning of a new world.

Maybe the Earth will survive climate change, but if so, it will be unrecognizable from the environment we now know. Instead of dirt, perhaps everything will be embedded in a stratum of rotting plastic. Creatures might swap blood for petroleum and thrive on toxic foam. The hyperobjects will be so large that the entire Earth itself might fuse into one mutated organism, resembling Piller's

creations. But, if Piller's visions of resilience manifest, this new life could be the key to a vibrant future.

1. United States Environmental Protection Agency, "Facts and Figures about Materials, Waste and Recycling," updated September 30, 2021, <https://www.epa.gov/facts-and-figures-about-materials-waste-and-recycling/plastics-material-specific-data>.

2. Laura Parker, "A whopping 91% of plastic isn't recycled," *National Geographic*, December 20, 2018, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/plastic-produced-recycling-waste-ocean-trash-debris-environment>.

3. UN Environment Programme, "UN report: Time to seize opportunity, tackle challenge of e-waste," January 24, 2019, <https://www.unep.org/news-and-stories/press-release/un-report-time-seize-opportunity-tackle-challenge-e-waste>.

4. "Alicia Piller and jill moniz in Conversation at Track 16," Track 16 Gallery, January 23, 2022, Youtube video, 1:15:00, <https://www.youtube.com/watch?v=yah6N-nEJPQ>.

(L.A. in Manchester) Suzanne Lacy at the Whitworth & Manchester Art Gallery

November 26, 2021–
April 10, 2022

Spread across two venues, the Whitworth and Manchester Art Gallery, *What kind of city?* began with over 100 faces staring at you. It was a fitting first note for a survey exhibition of the pioneering L.A.-based social practice artist Suzanne Lacy, whose work over the last five decades has focused on other people and their stories. The work, *Border People's Parliament* (2018), consists of black-and-white photographic portraits of people that live close to the border between Northern Ireland and the Republic

of Ireland and was installed with a pair of headphones that plays the sitters' voices. Put them on and you heard their overlapping voices as they identified themselves by name, hometown, and distance from the border, creating a dissonant soundscape. The piece is part of *Across and In-Between* (2018), Lacy's year-long collaboration with artist Cian Smyth and members of the local communities that explored the impact that living near the border had on their lives during the Brexit negotiations. At the Whitworth, the photographs and soundscape jostle for space with the other constituent parts of the project; a documentary, timeline, manifesto, and film projected across three screens. It's an apt introduction to Lacy's work, her ongoing engagement with urgent social and political issues, and the complex constraints that come with creating an exhibition presentation from this type of engagement.

Often spanning years and undertaken with collaborators, Lacy's projects regularly involve intricate layers that are difficult to present to the viewer. The curators of *What kind of city?* keyed in on a few specific projects in an attempt to hone this in, but the task of conveying the scope and scale of these works in an exhibition was still an overwhelming proposition. This was most evident in the account of *The Oakland Projects* (1991–2001), arguably Lacy's most well-known piece (made in collaboration with Chris Johnson, Annice Jacoby, Julio César Morales, Unique Holland, and others) that aimed to engage and empower Oakland's young

people of color through explorations of community, leadership, and public policy. The project included eight major performances, including *The Roof is on Fire* (1993–94), in which groups of teenagers held unscripted conversations on specified topics with each other in cars parked on the top level of a parking lot. The invited audience could wander freely and peer into the open car windows, and were encouraged to listen to the conversations about school, family, relationships, and drugs, but were asked not to respond, intervene, or comment.

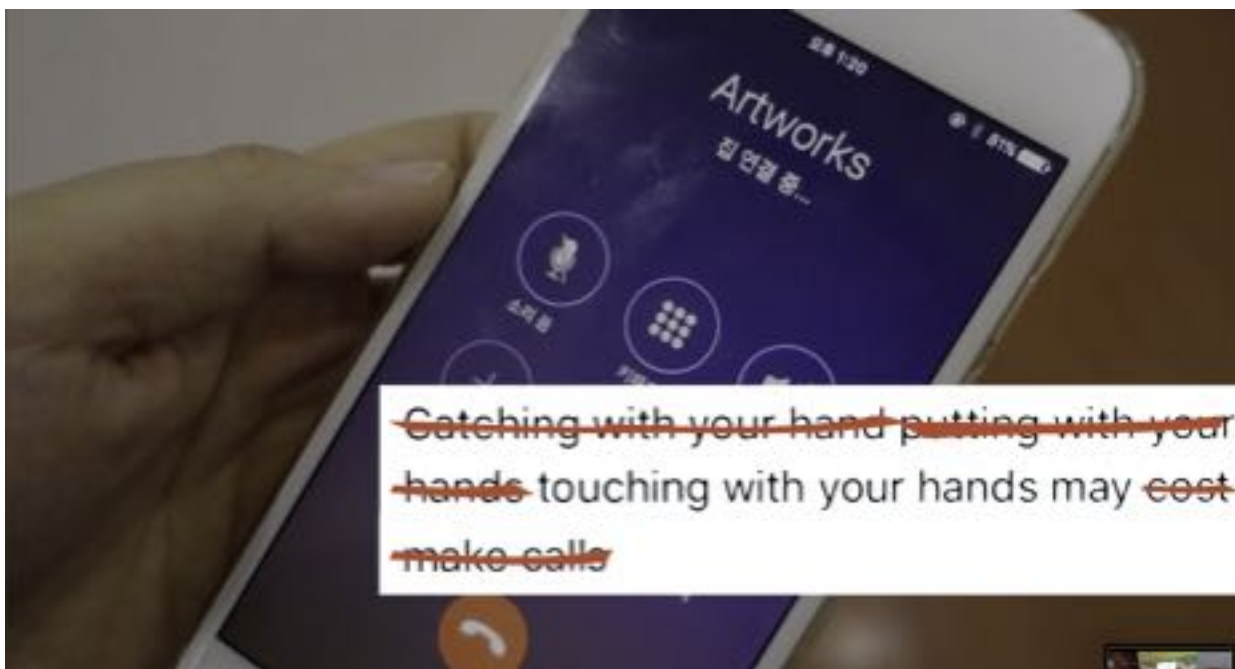
Another performance from the project was *No Blood / No Foul* (1995–96), which saw a group of young men and police officers play a game of basketball against each other. Taking place in an up-market health club, the game was interrupted by video “ad” breaks, live commentary, and a dance troupe. Each quarter, the referee changed—an adult refereed the first quarter, a youth the second, no one refereed the third quarter. Finally, in the fourth quarter, the audience was left to call the shots. Partly developed to spur conversation around their proposed Youth Policy Initiative, during breaks in the game, the two teams discussed the proposed plans and how they would impact their distrustful relationship (the audience could also call a hotline to give comments about the policy). These performances were groundbreaking for the way that they gave agency to their participants, and *The Oakland Projects* as a whole remains one of the most well-developed explorations of underrepresented

communities in public art practice.

However, in the Whitworth exhibition, the project was largely represented by vitrine-based collections of marketing materials, photographs, questionnaires, and notes—the didactic captions ricocheting you around the room. This display mechanism caused the distinction between each of the eight projects to get lost, and the presentation flattened and reduced powerful interactions with young people to lifeless texts and documentation. Without prior, specialized knowledge of Lacy’s work, the installation at the Whitworth struggled to capture the urgency and excitement of the projects. It’s tricky to feel engaged in or inspired by a schedule of games, a score sheet from a basketball game, a T-shirt, or a 28-year-old annotated map of the top level of a car park, all items that were part of *The Oakland Projects* display. Lacy’s practice and the specific projects on view were not devised for museum display, and I was left wondering what the aims of the exhibition were, aside from further developing Lacy’s mystique as the decisive figure involved in each work. The exhibition’s lofty subtitle, *A manual for social change*, positioned it as a kind of best-practices guidebook on how to make a societal impact. Yet a guidebook on this topic is only truly useful if it is accessible to a demographic beyond the typical gallery-going audience. Its messages and actionable suggestions must speak to all, in the most basic ways: with information conveyed in accessible language that is readily visible. Instead, there was verbose

language, videos without subtitles, and high vitrines only viewable from above. These more clinical displays and the dense didactic text at the Whitworth obscured the life and nuance that is so embedded within Lacy’s practice.

The exhibition’s other venue, the Manchester Art Gallery, took a different curatorial approach. Located in the center of the city, the civic public gallery exhibited two of Lacy’s Manchester-based projects. A 2021 film documenting *Cleaning Conditions* (with Meg Parnell), a work first performed in 2013 for which a team of volunteers swept the Manchester Art Gallery floors and discussed labor conditions in England; and *Uncertain Futures* (2021), a research project co-produced with Ruth Edson and a group of all-women advisors that investigates care, labor, and retirement for women over 50. Installed in an anteroom nestled between the 19th Century and Pre-Raphaelite galleries, the environment felt more welcoming than the museological vitrines at the Whitworth. Comfortable armchairs on top of plush rugs were positioned in intimate groupings, and the walls were painted a calming duck egg blue; this space was relaxed and warm, and seemed to invite convening, discussion, and education (all integral elements to Lacy’s oeuvre). Simple wall infographics presented the issues, stakeholders, and results of the two projects. In 2013, *Cleaning Conditions*, the didactics explained, resulted in the art institution reassessing wages for many of its cleaning staff. *Uncertain Futures* was installed in a recording studio



Top: Suzanne Lacy with Meg Parnell, *Cleaning Conditions* (2013). Image courtesy of the artists and Manchester Art Gallery. Photo: Alan Seabright.

Bottom: Jisoo Chung, *Museum Manners for Siri* (video still) (2016). Single-channel video, 2 minutes and 42 seconds. Image courtesy of the artist and Paul W. Zuccaire Gallery.

constructed inside the ante-room, where interviews with 100 women had taken place. Interviews with the members of the advisory group were played over the speakers, with subtitles projected onto one of the studio walls and full transcripts available on nearby clipboards. Without relying on archival information, the display felt more accessible and direct. Here, the intention and instructions—on what to do and how to engage with the work—were clearer.

Socially engaged projects are notoriously difficult to document and translate for the context of an art exhibition. In these two attempts in Manchester, the Whitworth prioritized information and materials, and the result made the show's purpose feel opaque, while Manchester Art Gallery considered their audience and how *they* might interact with the materials. But while it may have been the more successful of the two, the Manchester Art Gallery installation still felt numb to the urgent themes presented therein. A static exhibition can never fully do justice to these kinds of projects. In socially engaged practices, people are both the subject and the medium, and there is no aesthetic way to represent them in all their beautiful, messy glory. The stories told in works like Lacy's often feel incomplete, and rightly so—they're not finished, but still evolving. Even after the work is ostensibly over, the participants, the artist, and our world remain in a state of constant change. All we'll ever get when this kind of practice is distilled into an exhibition is documentation

of a moment—a time capsule that immediately starts to age. If we must continue presenting this kind of work in institutions, we need to figure out a way for the exhibition to act as a locus for discussion and activity that goes beyond an affiliated public program. Without participation, Lacy's projects don't function, and in an exhibition format, it's needed to move the dialogue forward.

**(L.A. in Long Island)
Mis/
Communication:
Language
and Power in
Contemporary Art
at Paul W.
Zuccaire Gallery**

**November 11, 2021–
March 12, 2022**

"How many words does he say?" I was completely taken aback when my son's pediatrician asked me this during his two-year checkup. The previous year had been spent obsessing over Covid precautions—so the fact that he spoke a total of seven words hadn't occurred to me as an issue. Soon after this appointment, however, we began the long-drawn-out process of undergoing evaluations for him to qualify to receive New York State-sponsored speech therapy. After looking at my family, evaluators would question if any other languages were spoken at home. To this, I always retorted with a defensive and definitive "no." While

some of my sharp reaction was mucked up with guilt for not speaking Korean to my son, it was more due to my suspicion that what was being projected onto us was the same "defect" that was ascribed to me growing up as a bilingual, ESL kid. In the wake of rampant anti-Asian violence in the United States, and with the knowledge that my skin determines my safety, I did not want language to become yet another reason our family was treated as if we do not deserve the right to exist and take up space in this country.

Mis/Communication: Language and Power in Contemporary Art, curated by Amy Kahng for the Paul W. Zuccaire Gallery at Stony Brook University, featured works by 15 contemporary artists that expose language as much more than a tool for communication. Language is a locus of power that impacts one's physical body, creating boundaries in space and access to capital. It possesses the capacity to create or erase collective memory. The exhibition offered a welcome reprieve, as I am still grappling with my son's speech-related needs. The artworks allowed my thoughts regarding language to rest upon something more concrete, rather than anxiously percolate inside of me.

Installed prominently near the center of the gallery was *Ashley* (2018), a leather-upholstered muffler by the Los Angeles-based, Korean-American artist Dahn Gim that emits a recorded voice of the artist and other women repeating "vroom, vroom." The work is part of Gim's series

Names I Had You Call Me (2018) and the sculpture is titled for a name Gim once went by (other names the artist has gone by, such as *Erin* and *Catherine* [both 2018], are also represented in the show). While self-naming can be an act of empowerment, Gim's experience suggests a constant readjustment of her identity, whether fueled by the need to have a name that can be pronounced by Americans or an attempt to rewrite her narrative. Like the absurdity of hearing the onomatopoeic sound of a car rather than its actual sound, Gim's piece reveals the dissonance that forms within oneself through the language of naming.

Clarissa Tossin's *Vogais Portuguesas/Portuguese Vowels* (2016) further explores the gap between one's identity and language. A series of sugar sculptures made from molds that were cast inside of Tossin's mouth as she pronounced each of the Portuguese vowels, the work refers to the history of Indigenous people in Brazil who were forced to abandon their native tongues and adopt Portuguese in their daily lives. Tossin's sculptures show how language shapes our bodies, and her use of a mutable material suggests how with repetition, we may begin to lose the ability to speak our mother tongue, as we lose the muscle memory of how that language was spoken.

In *Museum Manners for Siri* (2016), a video work by Los Angeles- and Seoul-based Jisoo Chung, the artist reads the English-language rules posted at the Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul, to Siri. The video shows Siri repeatedly misunderstanding Chung's

English pronunciation, resulting in a succession of errors as the AI technology attempts to transcribe her dictation—Siri confuses “artwork” with “Arbor,” and “step back” becomes “stab back.” Chung performs these mistranslated rules in her video, looking at a wooden column instead of an artwork, and stabbing the back of another viewer at the museum with a plastic fork, rather than stepping back from the artwork. In Kim Schoen's *The Horseshoe Effect* (2013), a young, professionally dressed white woman orates inside a strange room filled with the kinds of stone columns and mantels often seen in classical interiors. Speaking in sentences garbled with academic jargon, her monologue is nonsensical. Though these works have divergent origins, they both deal with language as a hegemonic barrier rather than a tool of communication and a source of access. In Chung's work, we see that the pervasive preference of “standard” English pronunciation is even coded into our technology. In Schoen's, though no content is being delivered, the speaker carries on with unwavering authority, insisting on her power even as there is no one there to listen.

Despite the exhibition's complex themes of power, Western hegemony, and colonization, an air of lightness and humor persisted. This makes sense, as humor stretches time—making space to linger and observe, especially in instances of failure, such as a breakdown in communication. As I walked out of the gallery, I detected a newfound liveliness to my gait. I thought to myself

that perhaps the antonym of miscommunication is not communication; perhaps the opposite of my son's imperfect speech is not perfect speech. I move on to a wider, open space—I knew this place before, but I am prone to forget—where a chorus of stories exists in our broken, intimate, sometimes secret tongues.

Photo Essay Contributor

Rodrigo Valenzuela (b. Santiago, Chile, 1982) lives and works in Los Angeles, where he is the Associate Professor and Head of the Photography Department at UCLA. Valenzuela has been awarded the 2021 Guggenheim Fellowship in Photography and the Smithsonian Artist Research Fellowship; the Joan Mitchell award for painters and sculptors; and the Art Matters Foundation grant. His residencies include Core Fellowship, Skowhegan; MacDowell Colony; Bemis Center, among others.

Review Contributors

Vanessa Holyoak is an interdisciplinary writer and artist based in Los Angeles. She holds a dual MFA in Photography & Media and Creative Writing from the California Institute of the Arts and a BA in French Literature, Translation, and Philosophy from Barnard College. Her art writing has recently appeared in *art-agenda*, *BOMB Magazine*, *East of Borneo*, and *Hyperallergic*.

Reuben Merringer is an L.A.-based artist, writer, and educator. His work explores liminality through the development of novel processes, utilizing the languages of painting, photography, sound, and video. He teaches at ArtCenter College of Design.

Georgia Lassner is a writer and critic in Los Angeles. She has been a contributor to *X-TRA* contemporary art quarterly since 2018 and was the author of *UNPUBLISHED* (2017–2019), a blog featuring deep-dive texts into the work of unsung artists.

Renée Reizman is an interdisciplinary curator, artist, and writer. Working within diverse communities, she studies the ways infrastructures shape our culture, policy, and environment. Her writing has appeared in *The Atlantic*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *Vice*, *Teen Vogue*, and more.

Rosa Tyhurst is a curator currently based in Bristol, U.K.

Diana Seo Hyung Lee is a New York City-based writer and translator. Her writing has appeared in *Art in America*, *The Brooklyn Rail*, and others. She is an immigrant, born in Seoul, South Korea, raised in Queens, New York, and the mother of three-year-old Mark.



Specializing in Fine Art
Packing, Transport
& Installation



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

Parker Gallery at Frieze Los Angeles

carla en español

La versión en español de la revista trimestral
de *Carla* ya está disponible en español.
Se puede leer en contemporaryartreview.la/print

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

carla en español

Carta de la editora

Culturalmente, recurrimos al arte como una vía de escape —un lugar para imaginar nuevas realidades y reflexionar sobre las nuestras—. Sin embargo, parece que, en los últimos años, dado el tumulto general de, bueno, todo, la idea del arte como vía de escape se ha confundido con la noción del arte como reproductor de verdades políticas. Ciertamente, el arte puede ser ambas cosas, pero esta última impone un cierto grado de presión sobre el arte para que sea el vehículo del cambio político; como escribe Aruna D'Souza en su libro *Whitewalling*, “le damos al arte demasiado crédito y le imponemos una carga excesiva cuando imaginamos que puede interrumpir o anular sistemas de poder tan omnipresentes como la supremacía blanca o el capitalismo”¹. El arte no es legislación. El arte no es un voto del Tribunal Supremo ni un decreto de ley. Y tampoco debería serlo. De hecho, el arte *hace* cosas —cosas que la política no puede hacer—. En medio de la guerra, la pandemia mundial, el colapso económico y la inminente destrucción del medio ambiente, parece vital considerar qué es exactamente lo que el arte es capaz de hacer, y qué le estamos pidiendo. ¿Qué *puede* hacer el arte? ¿Cuáles son sus límites y cómo es tangiblemente

útil en momentos de crisis, más allá de su capacidad de inspirar?

En este número, nuestros escritores analizan el impacto del arte en el mundo real, ya sea a través de la configuración del discurso, la formación de la identidad o la actuación como catalizador para la curación comunitaria. Ashton Cooper examina a las artistas feministas de SoCal de los años 70 y cómo los distintos grupos de mujeres encontraron un sentido único de identidad a través del acto de crear, que en gran medida se produjo en comunidad. Julie Weitz escribe tanto sobre los artistas de performance que han entrado en la esfera política, movilizándose en sus comunidades locales, como sobre la aplicación del término “arte de performance” por parte de los actores políticos para insultar y evadir responsabilidades. Aquí, las líneas entre el artista y el político son porosas y amenazan la efectividad de ambos.

A partir de su experiencia personal, Beth Pickens explora el potencial de la creación artística para ayudar a procesar el dolor, un tema importante dadas las incalculables pérdidas de los últimos años. Sostiene que la creación de arte es una forma vital de terapia para el creador, pero también que actúa como un manantial para el procesamiento y la curación comunitaria. La íntima entrevista de Tina Barouti con Tidawhitney Lek se hace eco de estos sentimientos cuando Lek habla de cómo utiliza la pintura para procesar traumas ancestrales y con matices —“Recurro a mis cuadros. Lloro con ellos”— mientras agradece el apoyo de sus coleccionistas y galeristas.

Siguiendo el espíritu de la conclusión de D'Souza sobre las limitaciones del arte —que “lo que el arte puede hacer, en sus mejores y peores formas,

es revelar los mecanismos por los que esos poderes se imponen”²— hemos invitado al artista Rodrigo Valenzuela a presentar un proyecto especial que cuestiona la intersección entre trabajo, poder y arte. Su contribución profundiza en la responsabilidad de la fotografía de documentar el mundo de manera que cuestione y revele —en lugar de reforzar— las estructuras de poder que lo gobiernan.

Este número marca el séptimo año de *Carla*. Desde nuestra fundación en 2015, han sido los artistas y las obras de arte realizadas aquí en Los Angeles los que han guiado nuestro discurso y han dado forma a nuestra política. Como una llamada y una respuesta, nuestra revista se esfuerza por crear un diálogo con el trabajo que se hace en nuestra comunidad.

Consulte la página 90 para ver las notas a pie de página.

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

El artista de performance y el político

Una noche de marzo en The Virgil, en Silver Lake, Gnarlíe Hose, un personaje interpretado por el cineasta Joey Soloway, subió al escenario por primera vez. Soloway vestido con un traje de pana marrón, con las tripas colgando de los pantalones desabrochados y la cara desfigurada con un ojo morado. Mirando con recelo a una sala llena y agarrando el micrófono con sus enormes manos, Hose presumía de su mansión en Sag Harbor, acentuando las palabras “Saaag Haaarbor” y respirando con fuerza en el micrófono. Allí en Long Island, según contaba

Hose, albergaba una fraternidad de hombres famosos que se habían visto privados de sus derechos por el movimiento #MeToo o, como él lo rebautizó, “Nosotros también”. Según Hose, este consorcio de agresores masculinos incluía al infame presentador de televisión Billy Bush. Al mencionar su nombre, un actor que interpretaba a Bush se paseó por el escenario con la bravuconería de un millonario de mediana edad excesivamente bronceado y musculoso. Como explicó Hose, Bush había sido contratado de nuevo como copresentador del *Gnarlie Hose Show* después de perder su trabajo por reírse en una grabación de la increíble declaración de Trump, “agárralas por el coño”.

La idea de Soloway y del artista y actor Marval A Rex (que interpreta a Billy Bush), *Gnarlie Hose Show*, es un proyecto de arte escénico que es a la vez una parodia del programa de *Charlie Rose* y un auténtico intento de organizar mesas redondas con activistas y artistas reales. A pesar de las exageradas payasadas de ambos personajes en el escenario, Soloway y Rex utilizan su espectáculo, que planean presentar regularmente en The Virgil, para facilitar un diálogo provocador sobre la masculinidad tóxica y la posibilidad de un cambio radical. En efecto, la presencia de los embaucadores Hose y Bush actúa como lubricante para un diálogo sincero entre sus legítimos invitados. Durante el programa, invitaron a un elenco de invitados mayoritariamente trans y queer a decir “lo que [les] dé la gana”, como me explicó Rex en una entrevista telefónica¹, y prohibieron todas las grabaciones de las actuaciones en directo para que los invitados pudieran hablar abiertamente y sin miedo

a las represalias en las redes sociales. En el estreno del programa participaron la activista Janaya Khan, cofundadora de Black Lives Matter Canada; el artista y cineasta Zackary Drucker; el intérprete y activista estadounidense de Sri Lanka D’Lo y la artista y activista Favianna Rodríguez. Sentado en una mesa redonda bajo un letrero de neón que decía “Gnarlie Hoes”, Rex —interpretando el personaje todo el tiempo— facilitó una conversación que abarcó la guerra en Ucrania, la abolición de las prisiones, la crisis climática, el abuso de la pareja, los derechos trans y más.

Mientras que artistas reales como Soloway y Rex utilizan el activismo de base y las plataformas políticas locales para abordar los problemas reales que afectan a sus comunidades, lejos de los escenarios cómicos de Los Angeles, los políticos nacionales se echan la culpa por comportarse como “artistas de performance”. El término se está utilizando como un insulto a los políticos de extrema derecha en un esfuerzo por considerarlos inauténticos y exagerados. Rechazando este tipo de estra-

tegia retórica vacía, muchos artistas de la performance que trabajan hoy en día están combatiendo las mentiras y el absurdo del extremismo estadounidense mediante una acción genuina para el cambio transformador. Ya sea organizando mesas redondas con activistas negros, trans y queer, educando al público sobre los procedimientos parlamentarios en el consejo vecinal o movilizando redes locales de ayuda mutua, muchos artistas de performance están haciendo claramente algo más que llamar la atención por el mero hecho de llamar la atención, como les gustaría creer a ciertos políticos. De hecho, la conversión en un arma del arte de la performance en el escenario mediático nacional oscurece peligrosamente el impacto real de los políticos extremistas que promueven las conspiraciones racistas, homófobas, islamófobas y antisemitas que están siendo seriamente aceptadas como un hecho por millones de estadounidenses. Así es que, en un extraño giro de los acontecimientos, los miembros del mismo partido republicano que despojaron a artistas de la performance como Karen



Kristina Wong, *Kristina Wong for Public Office* [*Kristina Wong para un cargo público*] (2020). Performance, 65 minutos. Imagen por cortesía de la artista y del Skirball Cultural Center. Foto: Larry Sandez.

Finley de la financiación federal hace tres décadas debido a “estándares de decencia”² se acusan ahora unos a otros de actuar como ellos.

La disputa comenzó el pasado mes de diciembre, cuando el congresista Dan Crenshaw (repblicano de Texas) utilizó el término para desacreditar a legisladoras como Marjorie Taylor Greene (repblicana de Georgia) y Lauren Boebert (repblicana de Colorado) por considerarlos narcisistas e ineficaces. En las redes sociales, Greene llama regularmente la atención con declaraciones ridículas, como sugerir que los “láseres espaciales” judíos encendieron los incendios forestales de 2018 en California³. Del mismo modo, Boebert acapara la atención con una retórica de odio y un comportamiento innecesario; en su primera semana en el cargo, se negó a abrir su bolso a los guardias de seguridad en el Capitolio, mientras se jactaba en línea de que llevaba una pistola semiautomática cargada en Washington⁴. Por estas razones, el menos extremista Crenshaw llamó la atención de sus colegas en un acto de campaña, diciendo que “Hay dos tipos de miembros del Congreso: hay artistas de performance y hay legisladores. Los artistas de performance son los que se llevan toda la atención, los que crees que son más conservadores porque saben decir muy bien los eslóganes”⁵. Siguiendo la lógica de Crenshaw, el rasgo que define a los artistas de la performance es su capacidad para engrandecer y falsear sus acciones con el fin de ganar notoriedad pública.

Aunque las distinciones entre artistas y políticos se han difuminado indefinidamente con personajes como Ronald

Reagan, Donald Trump, Arnold Schwarzenegger y Volodímir Zelenski asumiendo el cargo tras exitosas carreras en la televisión y el cine, las ramificaciones de su poder son claramente amplias, al igual que los marcos contextuales. Imaginar a Greene o a Boebert como artistas de performance puede evocar algunas risas en un contexto artístico, pero comparado con lo absurdo de las teorías de la conspiración que estos representantes propagan, tal hipótesis parece benigna. Cuando el comportamiento de los políticos de extrema derecha se asocia indiscriminadamente con los artistas de performance, es una estrategia más de la extrema derecha para desviar la responsabilidad. Difícilmente la culpa es de los artistas de performance reales, el desconcierto del discurso político en este país es un esfuerzo concertado de los extremistas de derecha para deshacer los delgados hilos de la democracia. Tomemos, por ejemplo, al presentador de radio de extrema derecha Alex Jones, quien, en un tribunal de Texas en 2017, afirmó que su propagación de teorías de la conspiración —como el “Pizzagate” y la masacre de Sandy Hook como un “bulo”— era simplemente parte de su persona como “artista de performance” y, por lo tanto, no debería tomarse en serio⁶. Más que un desprecio alegre por los artistas y su práctica, la apropiación indebida del término es una táctica de la extrema derecha para negar la responsabilidad y restar importancia a su precaria influencia.

En cambio, artistas de performance reales, como Kristina Wong, con sede en Los Angeles, se han aventurado a ocupar cargos públicos, preci-

pitados por el ascenso de Trump a la presidencia y la consiguiente perversión de la política estadounidense. En la versión ligeramente dramatizada que Wong cuenta en su espectáculo unipersonal *Kristina Wong for Public Office* [*Kristina Wong para un cargo público*], en 2019, después de ser troleada en línea por el mencionado Jones y otros blogueros de conspiración de extrema derecha por su serie educativa de YouTube *Radical Cram School* [*Escuela de estudios radical*], Wong rellena los papeles de la candidatura durante una noche nebulosa y llena de hierba. Tres años más tarde, es diputada del subdistrito 5 del Consejo Vecinal de Koreatown Wilshire durante dos mandatos. En *Kristina Wong for Public Office*, que se estrenó en el Skirball Cultural Center de Los Angeles en febrero de 2020, Wong narró de forma amena su experiencia como representante. Recordando a Elvis con un traje blanco y una capa enojada, y rodeada de banderas americanas hechas a mano, abre su espectáculo como si estuviera en un acto de campaña, congregando al público con preguntas como: “¿Están ustedes dispuestos a lanzar un apoyo fanático y ciego en torno a un candidato que hará promesas y tal vez cumpla una fracción de ellas?”. En la enérgica actuación de 65 minutos, la artista parodió las conexiones que percibe entre ser una artista de performance al tiempo que educaba genuinamente a su público sobre el proceso democrático, el derecho al voto y la historia de los mítines de campaña.

A pesar de su tono sardónico a lo largo de la obra, la actuación de Wong como política no es solo para reírse. Más bien, utiliza el absurdo del momento actual

para enfrentarse a la ruptura del sistema político estadounidense, al tiempo que reconoce abiertamente sus fracasos e inseguridades personales como artista y como representante electa. “La gente me odiaba como artista, y la gente seguirá odiándome como política”, concluye Wong después de expresar su preocupación por su simpatía como candidata. Al final del programa, Wong comparte la historia del logro del que más se enorgullece hasta el momento, en el que el Consejo de Vecinos aprobó por unanimidad una declaración pública a favor de la abolición del ICE. Aunque simbólica, la declaración reconocía a los miles de inmigrantes indocumentados que viven en Koreatown, que se enfrentan a un trato inhumano y a la deportación a manos de los agentes federales y satisfacía la necesidad innata de Wong de sentir que estaba marcando la diferencia.

Cuando la artista de performance Amy Khoshbin, afincada en New York, lanzó su campaña para el Consejo Municipal del Distrito 38 de Brooklyn en 2018, lo hizo de pie en un podio frente a la proyección de un anuncio de campaña dibujado a mano en The Whitney Museum of American Art. Lo que comenzó como un discurso de campaña tradicional, en el que la candidata se presenta a sus electores, se transformó en un entusiasta rap sobre la disidencia no violenta y el poder del activismo de base. Rasgando su larga americana roja y lanzando el podio de cartón al público como si se tratara de un *crowd-surfing* en un concierto, Khoshbin pidió a todo el mundo que se pusiera en pie y bailara mientras guiaba al público con el gancho del rap: “No más violencia, rompe nuestro silencio,

brilla nuestro brillo, nosotros marcamos la diferencia”. *You Never Know [Nunca se sabe]* (2018) fue una obra de arte de performance y un lanzamiento político en uno, como explicó Khoshbin esa noche: “Veo el uso de los medios y la creatividad como nuestras herramientas para el cambio social”.

Khoshbin decidió presentarse a las elecciones tras el éxito de su proyecto de arte público *Word on the Street [Palabra en la calle]* (2017-actualidad), que se puso en marcha durante la Marcha de las Mujeres en 2017 e incluyó un taller participativo de elaboración de pancartas y una peculiar señalización colocada por toda la ciudad de New York con mensajes como “Abraza el absurdo”. Como estadounidense de origen iraní, la decisión de Khoshbin fue en parte una respuesta al despiadado ataque de Trump a los inmigrantes y en parte una forma de desmitificar el proceso político y empoderar a los ciudadanos comunes como ella para que se involucren⁷. Sin embargo, en el proceso de profundizar en su activismo en su distrito, la percepción de Khoshbin de su candidatura como actuación cambió drásticamente. Humillada por la dinámica política de su barrio, la artista renunció a su candidatura después de que un respetado miembro de la comunidad, que había vivido y criado a su familia en el distrito, fuera respaldado por la sección local de los Socialistas Democráticos de América. En lugar de ello, Khoshbin se apartó y centró su energía en la movilización de redes de ayuda mutua, en proporcionar refugio a los inmigrantes indocumentados y en conseguir apoyo para la abolición de las prisiones en su barrio.

Aunque los artistas de performance Khoshbin se comprometen de forma significativa con sus comunidades —a menudo lo hacen utilizando la performance de forma auténtica e ingeniosa—, el término ha sido apropiado y utilizado para señalar la inautenticidad. En cualquier caso, es difícil imaginar que funcionarios electos como Boebert utilicen las estrategias del arte de performance real para conseguir algo en el ámbito político. Mientras tanto, los mismos conspiranoicos que utilizan el término “actores de crisis” para afirmar falsamente que los padres de las víctimas del tiroteo de Sandy Hook eran actores contratados son los que están jugando a ser “artistas de performance” para socavar intencionadamente nuestro sistema democrático. Cuando los políticos con influencia y poder consideran el arte de la performance como inauténtico o poco serio, este desvío no solo degrada el trabajo real que los artistas están haciendo, sino que también crea un teatro político que siembra una desinformación peligrosamente influyente. Cuando los verdaderos artistas de la performance se adentran en el ámbito de la política, transmitiendo sus puntos de vista en el escenario o apoyando el activismo de base a nivel local, están haciendo *algo más* que actuar; estos artistas están asumiendo un papel activo en la participación y la formación de una democracia que funciona. Estos artistas están transformando la preocupante visceralidad de la inquietud política estadounidense en una expresión alegre que comunica la posibilidad de cambio y, al hacerlo, reafirma el poder transformador de la creatividad.

Consulte la página 90 para ver las notas a pie de página.

Darse la vuelta y volver

La práctica del artista durante el trauma

A principios de 2022, me dirigí a Skylight Books, mi librería favorita de Los Angeles, en busca de una novela que pudiera ayudarme a delimitar el paso del tiempo. Se acercaba el segundo aniversario de Covid y mi vida personal, que se desmoronaba, competía ahora con los acontecimientos mundiales en cuanto a los niveles de dolor y pavor diarios que se registraban en mi cuerpo. Cogí la novela de Ling Ma de 2018, *Severance*¹, recordando que había sido un gran estreno pero sin recordar la sinopsis. Procedí a inhalarla, incrédula ante su presciencia.

El libro es una historia satírica y distópica, ambientada entre mediados y finales de la década de 2000, que sigue a Candace Chen, una veinteañera y una de las pocas supervivientes de la Fiebre de Shen, una enfermedad fúngica ficticia originada en China (el país de la infancia de Chen y un lugar al que viajaba a menudo en la edad adulta por su trabajo como editora) que mata o zombifica a la mayor parte de la población mundial. Chen, que trabaja de forma desapasionada en la publicación de biblias y es ambivalente con su molesto novio blanco, ya estaba desencantada incluso antes de que la fiebre de Shen llegue a la ciudad de New York, donde vive y trabaja. Mientras la ciudad se vacía y se deteriora a su alrededor, ella sigue acudiendo al trabajo y acaba por mudarse a su imponente edificio de oficinas de Manhattan para esperar el fin del mundo.

La aclamada novela de Ma llega de forma diferente dos años después de nuestra pandemia en la vida real, pero un pasaje de la misma me hizo llorar espontáneamente. Chen, la protagonista de Ma, observa una Times Square vacía, en la que la vegetación está surgiendo en ausencia de hordas de turistas y ve un caballo de carruaje ya permanentemente fuera de servicio caminando. Incrédula, hace una foto con su teléfono y se pregunta cómo y con quién compartirla. Parece que todo el mundo se ha ido. En ese momento decide reanudar su práctica fotográfica y (siendo los tiempos que corren) resucitar su antiguo blog, *NY Ghost*. Chen se impone la tarea de fotografiar una New York vacía y apocalíptica con la esperanza de hacer realidad sus experiencias —sus observaciones se reflejan en ella— y con el deseo de conectar con alguien más, en algún lugar.

Hacen acto de entrada: mis lágrimas.

Durante una docena de años, mi vida profesional se ha centrado en el asesoramiento de artistas, apoyándolos en su intento de mantener una práctica, construir una carrera, equilibrar su vida y lidiar con los obstáculos internos y externos —todo ello mientras navegan financieramente en un sistema económico imposible que no valora a los artistas ni reconoce la creación de arte como trabajo—. La naturaleza de mi trabajo, que tiene sus raíces en mi formación en psicología, cambió drásticamente en marzo de 2020; las consultas sobre la carrera de los artistas se transformaron en una asesoría de crisis en toda regla.

La creencia fundamental de mi relación profesional con los artistas es que deben hacer su trabajo creativo para tener una vida plenamente realizada;

cuando los artistas dejan de hacer trabajo, rápidamente empiezan a sentirse mal. He visto esto una y otra vez durante más de una década. El primer paso de mi trabajo es asegurarme de que mis clientes tengan su práctica creativa a la que recurrir y volver; ante todo, la práctica de un artista es una forma esencial de cuidar de sí mismo, de procesar su vida y sus experiencias, de expresar y conectar con sus partes más profundas. Si el artista quiere que su obra esté disponible públicamente para la audiencia, para que le reporte dinero y oportunidades profesionales, le ayudo en ese sentido, pero, según mi experiencia, es la práctica en sí misma lo más importante para su bienestar.

Apoyar a los artistas para que mantengan sus prácticas a lo largo de la pandemia se ha sentido, por momentos, como la vocación más noble y el delirio más absurdo. Conozco de primera mano las condiciones políticas, financieras, logísticas, emocionales y físicas que han tenido que superar, habiendo experimentado la devastación financiera, la pérdida del cuidado de los niños, el caos cultural, la violencia estatal y la muerte de seres queridos. Enfermedad, depresión, ansiedad aplastante, miedo, rabia, impotencia y juicio de sí mismos y de los demás. Las oportunidades profesionales se evaporaron o se pospusieron indefinidamente. Se abandonan proyectos y conjuntos enteros de obras, ya que los artistas pierden sus estudios, se desaniman o se cuestionan la pertinencia de su trabajo. El estancamiento creativo y la desesperación existencial se sucedieron.

Algunos artistas han recuperado su práctica y han logrado una carrera durante la pandemia, incluso han tenido

un nuevo y salvaje éxito. Tal vez se vieron animados por el repentino tiempo libre y la soledad, la ausencia de enfermedades físicas y mentales, los cheques de desempleo, la capacidad de desprenderse de las noticias y las condiciones de la comunidad, el no tener hijos. Un rápido recorrido por Instagram mostrará el éxito exterior y editado en cualquier momento. Pero muchos otros están lidiando con obstáculos interiores y exteriores que no se difunden en las redes sociales y luchan por entender lo que la vida y el arte pueden ser ahora. Algunos han experimentado ambas cosas —su éxito público oculta el dolor en casa o en su interior.

Me cuestioné a mí misma y a mi trabajo constantemente: ¿exhortar a los artistas a volver a su práctica durante una pandemia mundial era una sugerencia ética? Quizá debería decirles que se tomaran un descanso durante unos meses, incluso un año. Pero mi instinto siempre fue el de animarles a volver a su trabajo.

Este instinto resultó ser cierto en cada uno de los casos prácticos. Las prácticas cambiaron, se detuvieron y se reiniciaron. Algunos artistas necesitaban ligereza, tener una tarea creativa desenganchada de un resultado, algo que pudiera funcionar como bálsamo emocional. Otros se dieron cuenta de que el tiempo y la energía que podían dedicar al trabajo creativo habían caído en picado, por lo que trabajamos para ajustar sus expectativas de producción y lo que se considera “suficiente” para hacer arte en una semana. Muchos tenían un acceso irregular o nulo a componentes esenciales de su práctica —público en vivo, privacidad, equipos, residencias, espacio de danza, una comuni-

dad personal— y buscamos alternativas, medidas de austeridad que pudieran permitirles continuar su trabajo y recuperar la conexión con lo más profundo de sí mismos. Todos los clientes me informaron de que después de hacer algo, *lo que fuera*, que los pusiera dentro de una práctica creativa, se sentían más como ellos mismos: menos desesperados y más arraigados. Todavía no importaba si el trabajo saldría al mundo, tendría una audiencia, aprovecharía la oportunidad o ganaría dinero. Por el momento, su efecto en el artista era suficiente.

Cada vez que un artista me decía que había intentado algo —escribir durante 15 minutos, tocar su instrumento, trastear con nuevos materiales, volver a ver la obra que quería editar, mover su cuerpo—, sentía alivio, una creciente tranquilidad sobre lo correcto de *algo* dentro del caos. También necesitaba que estos artistas reanudaran sus prácticas porque su vuelta y regreso al trabajo creativo me devolvía la esperanza y la creencia en un futuro mejor que el presente. Cada vez que un artista volvía a su trabajo a pesar de la calamidad o a causa de ella, sentía que el mundo volvía a ser posible.

Es generoso por parte de los artistas compartir su trabajo con el público, porque hay un gran riesgo, una enorme vulnerabilidad y a menudo poca recompensa. Me impresiona continuamente cuando están dispuestos a hacerlo, pero también apoyo su decisión de no hacerlo. A lo largo de la pandemia, he recordado a los artistas que el trabajo que hacen, si deciden compartirlo con el mundo, tendrá un papel crucial para ayudar al público a atravesar, comprender y sentir todo el peso de los traumas que han experimentado. Incluso mientras

escribo estas palabras, sé lo injusto que es esto: en una economía y una cultura que devalúa a los artistas vivos, que alaba su sufrimiento, ¿cómo me atrevo a esperar que lideren nuestra curación colectiva?

Aun así, confío mucho en el arte y en los artistas para mi propia curación, y los dos últimos años no han hecho más que aumentar mi dependencia. He pasado cientos de horas mirando a media distancia, escuchando los solos de piano de Emahoy Tsegué-Maryam Guèbrou en *Éthiopiennes*, Vol. 21: *Ethiopia Song*. Buscando la intimidación a través de un puñado de DJ de radio, me he acercado al espejismo de la amistad personal con Sheila B., que presenta *Sophisticated Boom Boom* en WFMU, que escucho religiosamente. En noviembre de 2021, en un viaje cargado de dolor por la Ciudad de México con mi mejor amigo, el artista Chris Vargas, me abrí paso llorando por el Museo Jumex y sollocé durante una hora completa fuera de La Casa Azul, el Museo de Frida Kahlo. Canté a gritos “This Woman’s Work” en la fiesta de Kate Bush con la que se cerró una reciente *Weirdo Night*, el evento regular que la artista de la performance Jibz Cameron preside como Dynasty Handbag —una especie de iglesia *freak* para los enmascarados y los desesperados que harían cualquier cosa para reír y llorar en masa.

Encontrar el camino de vuelta a una práctica es, lo creo de todo corazón, el modo en que los artistas encuentran el camino de vuelta a sí mismos, respondiendo a la insoportable pregunta del Antropoceno: ¿cómo vivimos? Es el momento interior, la pequeña pero significativa elección que hace un artista para volver a encontrarse con el yo creativo. Aquí es donde

todo se hace posible. Son también sus giros y retornos a su trabajo creativo los que me guían para responder a la pregunta insoportable por mí mismo.

Un artista debe hacer su obra. No tiene que compartirla, pero, como alguien que se dedica al trabajo creativo con regularidad para procesar mis propias emociones, espero que elija hacerlo. La pregunta reflexiva es entonces qué podemos hacer para apoyar el trabajo creativo que tanto necesitamos. Esta pregunta hace un llamamiento al público, me implica a mí y a los muchos que, como yo, pueden recuperarse y transformarse a través de la experiencia del trabajo creativo de otros. Durante el resto de mi vida, el arte me ayudará a procesar, lamentar, comprender y sanar todo lo que ha sucedido desde marzo de 2020. Quiero que mi trabajo contribuya a un ecosistema artístico interdependiente que no sea simplemente extractor de artistas, sino recíproco.

¿Cómo podemos —el público, las audiencias y los no artistas que confían en el arte— establecer una reciprocidad con los artistas que realizan las obras que necesitamos urgentemente? Pagar bien a los artistas por su trabajo sería un comienzo. ¿Cómo se puede ir más allá, estableciendo un círculo de apoyo mutuo entre artistas y público? Si se valora a los artistas por su trabajo, por todo lo que arriesgan, por su vulnerabilidad y por su voluntad de seguir adelante a pesar de todos los obstáculos, ¿cómo podría cambiar eso su capacidad de compartir su trabajo con el público?

Mientras escribo esto, un recuerdo de 2011 me sigue llamando: estoy en un club de San Francisco viendo al super-

grupo Wild Flag dar un concierto. Son dos tercios de Sleater-Kinney más Mary Timony y Rebecca Cole. A mitad de la actuación, Carrie Brownstein pide que alguien —cualquiera— le traiga un whisky de la barra. Nadie responde; se produce el estruendo del club. Vuelve a pedirlo y, una vez más, nada. Unas cuantas veces y la baterista Janet Weiss amonesta al público: “¿Puede alguien traerle un whisky a Carrie Brownstein? Os ha dado *muchos* momentos musicales a lo largo de los años”. La cuarta pared cayó, el público parecía desconcertado por el hecho de que estos gigantes de la música necesitaran algo de *nosotros*, el público sudoroso y achispado. Yo me quedé allí, también aturdida, pero inundado de comprensión. Quizá no bastaba con comprar mi entrada, quizá podía hacer algo más. No compré el whisky, pero al final alguien lo hizo. Fue solo un trago, pero ese momento me despertó a la realidad de que los artistas que amaba necesitaban saber que los amaba, que valoraba su trabajo y que les daría algo a cambio para ayudarles a seguir adelante. Necesitábamos más del otro.

Para el artista que lea esto, quiero decir simplemente que debe hacer su trabajo para sí mismo. No está obligado a compartirla, pero, si lo hace, podría tener un efecto transformador en alguien. Nos ayudará a sentir, a hacer el duelo, a recuperarnos y a transformarnos. Recuerda que Candace Chen, en la pandemia ficticia de Ling Ma, reanudó su trabajo creativo en medio de la aniquilación. Ahora me doy cuenta de que mis lágrimas en respuesta a la decisión de Chen de resucitar su blog de fotografía respondían también a algo meta: lo que me afectó fue tanto la vuelta de la ficticia

Chen hacia su arte como la elección de Ma de que su protagonista lo hiciera. A través de su protagonista ficticia, la autora indicaba que la curación del dolor salvaje era posible cuando se utilizaba el arte como vehículo para superar la catástrofe.

Consulte la página 90 para ver la nota a pie de página.

En formación Cómo las primeras artistas feministas de SoCal forjaron sus prácticas mediante lazos de colaboración

En su espectáculo de 1974, *Please Sing Along* [Por favor, cante con nosotras], las artistas Nancy Buchanan y Barbara T. Smith se enfundaron en túnicas blancas de artes marciales y se enzarzaron en lo que podría describirse como un combate cuerpo a cuerpo. Aunque solo duró nueve minutos, la actuación fue una tensa pelea salpicada de empujones, patadas, caídas al suelo, puñetazos en la espalda, gritos de agresión, un intento de asfixia y una bofetada especialmente desagradable. Una vez terminada la pelea, dejando a ambas mujeres exhaustas y en reposo sobre la colchoneta, se pusieron de pie y se dieron un tierno beso y un abrazo antes de tomar caminos distintos. El espectáculo, representado en el Woman's Building de Los Angeles, parecía dramatizar la difícil tarea de formarse como persona, como artista y como feminista —la labor de autorrealización en colaboración.

Please Sing Along se puede ver actualmente como parte de la exposición *how we are in time and space: Nancy Buchanan, Marcia Hafif, Barbara T. Smith* [cómo somos en el tiempo y el espacio: Nancy Buchanan,

Marcia Hafif, Barbara T. Smith] en el Armory Center for the Arts de Pasadena. Comisariada por Michael Ned Holte, la exposición se organiza en torno a la amistad entre las tres artistas, que asistieron a la UC Irvine en 1969 (el primer año de su programa de Maestría en Bellas Artes) e incluye obras tempranas, así como obras de toda la carrera de las artistas. Buchanan, Hafif y Smith están ciertamente asociadas con el arte feminista de la West Coast, pero de una manera diferente a la de Judy Chicago y Miriam Schapiro que, en los mismos años, llevaron el Feminist Art Program a otra escuela de arte de SoCal recién inaugurada —CalArts—. Casualmente, la obra generada en el programa de CalArts se expuso simultáneamente esta primavera en *WOMANHOUSE* en la galería Anat Ebgi, conmemorando el 50° aniversario de la histórica exposición/entorno organizado por Chicago, Schapiro, sus estudiantes y mujeres artistas de la comunidad en 1972.

Estas dos exposiciones simultáneas sobre el feminismo de la West Coast ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre un momento de principios de la década de 1970 en el que la teorización y la práctica del “arte feminista” estaban todavía en plena formación, al igual que las mujeres participantes, la mayoría de las cuales tenían veinte años. Estas dos exposiciones y las prácticas expuestas en ellas llaman la atención sobre el hecho de que la formación del yo es en gran medida una práctica social —una idea que es también una piedra angular del pensamiento feminista—. La observación de esta historia del naciente arte feminista de la West Coast, de lo que estas mujeres hicieron gracias a las comunidades

que tenían entre sí, ofrece una importante lección: la formación personal y política del yo es un trabajo en colaboración. Es difícil y tierno, y es un proceso que dura toda la vida.

La historiadora del arte Jenni Sorkin ha contrastado el “comunalismo utópico” del Woman's Building con “el riguroso individualismo promovido simultáneamente por CalArts”. Escribe: “en el Woman's Building, ... ser una artista feminista consistía en algo *más* que en ser una artista: se trataba, ante todo, de ser una persona plenamente formada, capaz de asumir el sufrimiento y/o la injusticia que había experimentado previamente en su infancia, su familia, su comunidad de origen. Significaba participar en una comunidad de mujeres con ideas afines”¹. A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970, la autoconciencia política feminista era una experiencia profundamente

personal que estaba moldeada por las comunidades pedagógicas en las que se trabajaba (ya fuera un grupo de concienciación, el Woman's Building, una escuela de arte, un espacio de bricolaje, etc.). Al desarrollarse en contextos diversos y en grupos de mujeres situados de forma diferente, la conciencia feminista y el arte feminista nunca fueron entidades monolíticas. *WOMANHOUSE* y *cómo somos* presentan redes superpuestas pero distintas de mujeres artistas que tenían y tienen diferentes enfoques del “arte feminista” y diversos grados de fidelidad al feminismo.

En la introducción del catálogo de la exposición original de la exposición *Womanhouse*, Chicago y Schapiro conceptualizaron el proyecto como una especie de pragmatismo feminista —la toma de conciencia mediante la acción—. Decidieron embarcarse en *Womanhouse* con sus estudiantes para comen-



Betye Saar, *A Siege of Sirens* [Un asedio de sirenas] (1966). Litografía en papel, 20 × 15 pulgadas.
Imagen por cortesía de la artista y de Anat Ebgi.
Foto: Mason Kuehler.

zar el año académico con “un proyecto de colaboración a gran escala, en lugar de con las prolongadas sesiones de concienciación que se habían celebrado cuando el programa estaba en Fresno”. Describen cómo sus anteriores estudiantes tuvieron que pasar “mucho tiempo hablando de sus problemas como mujeres” antes de poder empezar a hacer trabajos. Aquí, esperaban que esas conversaciones se produjeran mientras las mujeres se dedicaban a hacer. “Las estudiantes de arte a menudo se acercan a la creación de arte con una estructura de personalidad condicionada por la falta de voluntad para ir más allá de sus límites; una falta de familiaridad con las herramientas y los procesos de creación de arte; una incapacidad para verse a sí mismas como personas trabajadoras; y una falta general de asertividad y ambición”, escribieron. “El objetivo del Feminist Art Program es ayudar a las mujeres a reestructurar su personalidad para que sea más coherente con sus deseos de ser artistas y ayudarlas a construir su arte a partir de sus experiencias como mujeres”². En su concepción de la creación artística feminista, la comprensión personal y la política están inextricablemente entrelazadas, y ambas pueden alcanzarse a través del proceso de creación artística.

Aunque no formaban realmente parte del círculo de Chicago, Smith y Buchanan se convirtieron en miembros del Woman’s Building en 1974 (el propio Woman’s Building surgió en muchos sentidos del experimento *del Womanhouse*). En una entrevista de 2022 con *Los Angeles Times*, Smith explicó: “No me consideraba, ni me considero, una feminista. Mi trabajo tiene importancia

feminista. Solo me considero una artista feminista”³. Entiendo que Smith quiere decir que no se unió formalmente a ninguna organización que abogara por la liberación de la mujer, pero sí entendía que sus obras funcionaban con una política feminista —y que esta intención política podía exceder los espacios de las mujeres—. Por ejemplo, tanto Buchanan como Smith organizaron actuaciones de influencia feminista en la F Space Gallery, la cooperativa de almacenes experimentales que cofundaron con Chris Burden y otros nueve compañeros de la UC Irvine. La autoformación de Smith y Buchanan se produjo dentro de estas comunidades —y su obra habla de este hecho—. *how we are* incluye una vitrina con documentación y material efímero de la performance *A Week in the Life Of... [Una semana en la vida de...]* de Smith de 1975, para la que subastó parcelas de su tiempo a literales postores en una recaudación de fondos para una cooperativa artística de Pasadena. La obra duró un año. La artista Rachel Rosenthal, por ejemplo, pagó por intercambiar cartas con Smith. En esta obra, el “yo” de Smith no se presentaba como algo estable que surgía de un núcleo privado, sino como una entidad compleja y siempre cambiante formada a través del intercambio interpersonal. Un texto en la pared, al lado de la vitrina, cita la descripción de Smith de sus actuaciones como “obras que me han hecho sentir profundamente, a menudo insostenibles, a veces extáticas. ... [centradas en mi] propio crecimiento interior más que en obras destinadas a entretener al público”. La descripción de Smith se hace eco de la idea de llegar a ser a través de la creación que también definió el proyecto *Womanhouse*.

Además de las comunidades blancas de mujeres artistas que se exponen en *WOMANHOUSE* y *cómo somos*, también hubo importantes exposiciones y comunidades de mujeres de color en formación al mismo tiempo, cuyas historias perturban el canon blanco del arte feminista en el sur de California. Incluso antes de la fundación del Feminist Art Program o del Woman’s Building, las artistas negras estaban formando comunidad y haciendo esfuerzos para mostrar su trabajo. En julio de 1970, la artista Suzanne Jackson organizó la primera exposición de mujeres negras de L.A. en una muestra llamada *Sapphire Show [Show de zafiro]* en la Gallery 32 —un espacio que ella dirigía desde un *loft*—. Participaron seis artistas: Gloria Bohanon, Betye Saar, Senga Nengudi, Yvonne Cole Meo, Eileen Nelson y la propia Jackson. La reciente exposición de Ebgi parecía hacer un discreto guiño a esta historia al incluir en su muestra una litografía de 1966 de Saar y dos piezas de técnica mixta de 1990 de Bohanon, a pesar de que ninguna de las dos artistas estaba afiliada a *Womanhouse* (aunque Saar sí fue cocuradora de la obra de Bohanon en la exposición *Black Mirror [Espejo negro]* de 1973 en *Womanspace*, que posteriormente pasó a formar parte del Woman’s Building). *Sapphire Show* se concibió después de que solo se incluyera a una mujer en una exposición de artistas negros en la sede de Los Angeles de la empresa de leche evaporada Carnation en 1970. Jackson tenía solo 26 años cuando montó la exposición, y las demás participantes eran también mujeres que aún estaban buscando su lugar en un mundo del arte que las excluía sistemáticamente.

Estas mujeres forjaron su conciencia política y sus carreras artísticas simultáneamente. En una entrevista de 2021 con el *New York Times*, Jackson comentó: “Seguimos siendo una especie de familia. El ‘Sapphire Show’ fue nuestro comienzo y nuestro impulso”⁴.

Los diversos enfoques formales de las artistas mencionadas demuestran que el arte feminista de la West Coast no puede encasillarse ni reducirse a la “imagería femenina”, como se tituló el clásico ensayo de Chicago y Schapiro de 1973 sobre la imagería del núcleo central⁵. En gran parte de los estudios de los años ochenta y noventa sobre el arte feminista, los críticos e historiadores identificaron una división entre el feminismo de la West Coast (denominado esencialista) y una corriente antiesencialista de teoría y práctica surgida de Londres y New York. Los estudiosos contrastaron el primer arte feminista de los años setenta, que empleaba símbolos vaginales, imágenes de diosas, arte corporal y prácticas de trabajo de las mujeres, con una segunda generación de artistas feministas de los años ochenta que utilizaban técnicas deconstruccionistas, posmodernas y conceptuales. A primera vista, *WOMANHOUSE* y *how we are* podrían parecer situarse a ambos lados de esa división estilística y metodológica, pero ver estas dos exposiciones juntas debilita el binario de arte de coño y arte conceptual (una división que numerosos historiadores del arte feminista han impugnado en los últimos 25 años). Ver juntas *WOMANHOUSE* y *how we are* pone de manifiesto que los coños son conceptuales y que el arte conceptual puede ser muy de coños. En conjunto, las exposiciones matizan las nociones que tenemos sobre el primer

arte feminista de la West Coast y las formas que adoptó.

WOMANHOUSE y *how we are*, por ejemplo, contienen obras que hacen referencia a un núcleo central. La exposición de *WOMANHOUSE* está llena de coños, volantes, diosas y arquetipos femeninos. Por ejemplo, *Feather Cunt [Coño emplumado]* (1971), de Karen LeCocq, es un pequeño paquete táctil hecho de terciopelo color burdeos y plumas rosas que descansa delicadamente sobre una blonda. El arte de *how we are* es menos rosa y más comprometido con los métodos del arte conceptual, pero también explora las imágenes vaginales. *Twin Corners [Esquinas gemelas]* (1975) de Buchanan, por ejemplo, es una pila triangular de virutas de metal y desechos amontonados en una esquina (no muy diferente a Felix Gonzalez-Torres y sus “*Untitled*” [*Sin título*]), esculturas de caramelo realizadas 15 años después) y emparejado con una fotografía de su arbusto invertido alojado en la esquina de una habitación: la forma erizada de tres esquinas representada en dos medios. Tanto si emplean plumas como virutas de metal, ambos grupos de mujeres se enfrentaban a ideas feministas (como la de reclamar y celebrar las imágenes de la forma femenina) a través de su trabajo y de las comunidades artísticas en las que participaban; la autoformación y la autocomprensión eran un esfuerzo comunitario.

Las obras de ambas exposiciones indican que el uso del cuerpo en el primer arte feminista no era simplemente un significante descontextualizado de la vagina. La encarnación se entendía conceptualmente como imbricada con el mundo social. En su libro *From the Center* (1976), Lucy Lippard identificó el cuerpo y la autobiografía

como señas de identidad de la práctica artística feminista. En estas muestras, lo corporal y lo autobiográfico no pertenecen a un individuo que trabaja solo, sino a la formación del yo en un contexto sociopolítico. Por ejemplo, en una obra de arte postal titulada *Sympathetic Magic [Magia simpática]* (1972), Buchanan enviaba material efímero personal de su archivo (incluida una fotografía de su abuela materna, un boletín de notas de la escuela primaria o secundaria, una carta de un antiguo novio, una página de su diario y un cheque cancelado) a personas que nunca había conocido, pero que le habían sido recomendadas por amigos. Marcia Hafif sugirió a Frank Bowling, Barbara T. Smith a Shirley Shivers y Chris Burden a Tom Marioni. El yo de Buchanan se forma a través de las interacciones con la familia, la escuela, las parejas románticas y todas las redes sociales señaladas por las personas que ayudaron a facilitar la obra en primer lugar; su identidad es una serie de fragmentos dispersos producidos colectivamente —una entidad compleja que emerge a través del intercambio—. *Sympathetic Magic*, junto con las demás obras feministas expuestas en estas dos muestras, demuestra un componente clave de la práctica feminista: los descubrimientos sobre la identidad propia tienen lugar dentro de un espíritu de colaboración, y la labor de autoconciencia se produce dentro de las amistades.

Consulte la página 90 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Tidawhitney Lek

En cuestión de seis meses, Tidawhitney Lek creó ocho cuadros y dos instalaciones para *House Hold [De casa]*, su exhibición inaugural del pasado febrero en Sow & Taylor. Camboyana-americana de primera generación, Lek suele incluir elementos de su cultura en sus cuadros. *Relatives [Familiares]* (2022), un tríptico a gran escala, se compone a partes iguales de las manifestaciones de la imaginación de la artista y la descripción de sus experiencias al crecer en un hogar multigeneracional en Long Beach, California. La distorsionada perspectiva de la densa composición no deja claro dónde empiezan y terminan las zonas interiores y exteriores del hogar —los miembros de la familia y los objetos se aglomeran en las capas del espacio—. Una prima de Lek está de pie, sosteniendo su cabeza en las manos, justo al margen del centro (¿sollozando?, ¿riendo?), mientras que otra de sus primas tuerce la cabeza sonriente hacia arriba como si intentase echar un vistazo al espectáculo. (La convulsión y la quietud suelen convivir en armonía en la obra de Lek). A la derecha, en un jardín vallado, una figura se arrodilla en oración, tan solo sus pies y su espalda resultan visibles. Macabras manos de uñas acrílicas surgen de ollas de cocina, aparecen por detrás de una puerta que no parece llevar a ninguna parte, y ofrecen una rosa en el plano principal. Bidones de agua de quince litros y una bolsa de plástico de Ralph atada esperan en el último peldaño de una

escalera de cemento; tres varas de incienso atraviesan un racimo de plátanos. Como ciudadana estadounidense de primera generación en Los Angeles, y siendo de edad similar a la de Lek, me sentí atraída por unas composiciones abigarradas que capturan a la perfección el caos que conlleva la vida en un hogar multigeneracional en el que las líneas entre los espacios públicos y privados se difuminan y las fronteras son a menudo inexistentes.

Al tiempo que las últimas pinturas de Lek son ciertamente vibrantes, también se enfrentan al oscuro pasado camboyano. Los padres de Lek huyeron del brutal régimen de los Jemeres Rojos liderado por el primer ministro Pol Pot, quien cambió el nombre del país por el de Kampuchea y declaró el año 1975, momento en que comenzó su reinado, como Año Cero. Lek es la sexta de siete hermanos, de los cuales los dos mayores nacieron en campos de refugiados en Tailandia y Filipinas. En la década de los 80 la familia de Lek inició su éxodo hacia los Estados Unidos y Lek nació, y se crio, en la diáspora camboyana de Long Beach.

A lo largo de nuestra conversación hablamos acerca de las presiones que conlleva la vida como artista de primera generación. Criada en una cultura de dolor heredado que entiende el silencio como medio de supervivencia, Lek pretende romper con ese ciclo de trauma generacional a través de su creación artística y dar comienzo, así, al proceso de curación.

Tina Barouti: El régimen de los Jemeres Rojos colapsó en el año 1979, que es, de hecho, el mismo año de la Revolución iraní. Estos momentos políticos

cambiaron el curso de la historia y de nuestras vidas. Ahora nos encontramos aquí, viviendo en nuestras respectivas diásporas de Los Angeles. Tenemos experiencias similares. Habrá quien argumente que explorar la bifurcación identitaria mediante el arte se ha convertido en un cliché, pero yo pienso que sigue siendo importante.

Tidawhitney Lek: No debería ser un cliché. Es interesante que saques esta línea política temporal. Creo que son los paralelismos los que nos ayudan a comprendernos bien los unos a los otros. De hecho, no sentí la necesidad de explorar mi identidad hasta que obtuve mi grado en BFA.

TB: ¿Qué fue lo que cambió? ¿Viajaste a Camboya?

TL: No exploré la violenta historia de Camboya hasta 2016. Hasta ese momento luchaba por comprender lo que significaba ser artista. Mis profesores en Cal State Long Beach me animaron a ver mundo, así que pasé seis meses estudiando en la Tianjin Academy of Fine Arts en China. En aquel entonces mi madre se encontraba en Camboya, por lo que era el momento ideal para hacer una visita.

La mayor parte del tiempo que estuve allí me limité a permanecer sentada en silencio. La gente le preguntaba a mi madre por qué me mantenía tan en silencio y, como sabía el suficiente jemer como para contestar “¡puedo hablar!”, me dejaban en paz. Pasé largos ratos escuchando a mi madre explicar cómo fue Nom Penh hacía décadas, con sus casas de paja y sus tejados de hojalata. Me sentí tan insignificante en un mundo tan grande. Mi perspectiva más amplia se

hizo más grande y yo me volví más pequeña.

TB: ¿Se podría decir que tuviste una epifanía?

TL: En realidad mi epifanía llegó antes, en 2014, cuando viajé a New York. Tuve la oportunidad de visitar muchísimos museos y me di cuenta de que sabía muy poco sobre arte. Me propuse absorber toda la historia de la que fuese capaz y comprender todas las corrientes artísticas del siglo XX. Quería entender qué era lo que hacía que pintar se convirtiese en *pintar*.

Ni siquiera percibía pintar como una carrera aunque muchos me hubiesen dicho desde joven que tenía algo. Estaba recibiendo unas becas y comencé a sumergirme en la abstracción. Todo el mundo me decía que pintar no me llevaría a ninguna parte, pero me dirigí a Dios y dije: “Voy a hacer esto, tan solo mándame una señal”.

TB: Antes de nada, me resulta sorprendente oírte decir que te enfocaste en la abstracción cuando tu obra es tan figurativa. En segundo lugar, ¿quién te decía que no podías ser pintora? Tal y como yo lo veo, ese es el discurso de un padre inmigrante.

TL: Eso es exactamente lo que fue. Las expectativas de la familia. Bueno, sobre la abstracción, encontraba dificultad a la hora de articular e identificar lo que quería contar en mis cuadros. Cuando me gradué, la que había sido mi profesora, Siobhan McClure, me ayudó a encontrar un trabajo como asistente de arte. La experiencia me ayudó a poner los pies en la tierra y me permitió hacerme con un estudio en Los Angeles, donde comencé a construir



cuadros. Digo “construir” porque siempre pienso en los cuadros como en una estructura. En mi mente ya sé cómo va a ser el producto final y cuento con todas las piezas necesarias, tan solo tengo que ensamblarlas.

El artista para el que trabajé de asistente era absolutamente figurativo, y yo nunca me había permitido la oportunidad de intentarlo. Me dije a mí misma: “Acabo de graduarme, nadie me conoce, y no hay nada en el horizonte”. Pasé dos años de verdadera deconstrucción de mí misma. En 2019 ya sabía quién era como pintora y me sentía confiada en mi espacio. Aunque la cuarentena del 2020 fue como un período de incubación, y mi trabajo no se vio afectado, aquel año no contaba con ningún dinero en mi cuenta del banco y, el día de mi cumpleaños, robaron mi conversor catalítico.

TB: Llueve sobre mojado.

TL: Cierto. Pero lo sentí como si Dios me estuviese diciendo que algo positivo se avecinaba. Pocas semanas más tarde, Forrest Kirk apoyó mi trabajo. Luego conocí a otro coleccionista llamado AJ Rojas. Poco después conocí a Greg Ito. Sow & Taylor, Taymour Grahne Projects y Luna Anaïs Gallery me ayudaron a pasar el 2021. Ahora estamos en el 2022 y tengo una exhibición en solitario.

TB: ¿Qué se siente al llegar a este punto?

TL: Es maravilloso. Una bendición. Aunque he de decir, sigo hambrienta.

TB: Me preocuparía oírte decir lo contrario.

Tidawhitney Lek, *Sautéed [Salteado]* (2022).
Acrílico y óleo sobre lienzo, 36 x 24 pulgadas.
Imagen por cortesía de la artista y de Sow & Taylor,
Los Angeles. Foto: Josh Schaedel.

TL: Siempre hay algo más cocinándose. Vuelvo a sentir como si mi espacio se me estuviera quedando pequeño de nuevo.

Como persona del Sudeste Asiático he de enfrentarme al hecho de que no hay un gran espacio para nosotros. Realmente no he tenido ningún artista de referencia al que admirar. No había nadie. La mía es una comunidad que se enfrenta a problemas. Por ejemplo, la pandemia hizo mucho daño en Cambodia Town. Las tiendas se vaciaron y se tapiaron. No hemos podido celebrar el desfile de Año Nuevo en los dos últimos años¹. Sin embargo, creo que estamos prosperando en otros aspectos. Tenemos a nuestra primera concejala camboyana en Long Beach, Suely Saro, y una cantante-escritora emergente llamada Satika. Veo a mi gente y pienso: “Sé lo que estáis intentando hacer aquí. Estáis hambrientos como yo”.

TB: ¿Eres capaz de hablar con tu familia sobre lo que supone la experiencia de pertenecer a una primera generación camboyana-estadounidense?

TL: En la dinámica de mi familia no se habla mucho sobre nuestra historia.

TB: Creo que muchas comunidades de inmigrantes son conscientes de que su estatus en este país es precario. Y, encima de todo eso, hay mucho miedo, vergüenza y trauma generacional.

TL: Es todo lo que mencionas. Dios mío, son tantas las cosas que estoy destapando. No se daban muchas explicaciones y nunca entendí por qué mi familia se comportaba de la

manera en que lo hacía. Simplemente se me decía que me aguantara y fuese obediente.

TB: Entonces, ¿tu familia nunca te habló del conflicto en Camboya cuando estabas creciendo?

TL: No. Puedes preguntar a muchos jóvenes camboyanos de mi generación. Sus padres no hablan de la guerra.

TB: ¿Tienes la posibilidad de sentirte enfadada o triste, o te ves forzada a sentirte agradecida? Personalmente, siento que mi capacidad de reflexión es un privilegio, mientras que puede que mis padres, mis abuelos y mis antepasados hayan estado viviendo en modo de supervivencia.

TL: Creo que esa es la parte que mi familia no logra comprender. Como camboyana nacida en América te encuentras con que tienes que hacer frente a un montón de problemas que ellos no pueden entender. Tu familia se siente feliz de poder ofrecerte una vida mejor, pero, por otro lado, pueden resentir el hecho de que estés viviendo sus más alocados sueños mientras que ellos, como bien dices, se encuentran en modo de supervivencia. Para más inri, está el extra añadido del género. Como mujer no tienes permitido quejarte. Así que te entiendo perfectamente. Si husmeaba y hacía preguntas, me mandaban callar. Es a través de los cuadros de *House Hold* que estoy logrando mantener esas conversaciones necesarias, íntimas y reales que no puedo tener con mi familia. Así que ¿a quién recurres tú con tus emociones?

TB: ¿Tengo un psicólogo!

TL: Yo recurro a mis cuadros. ¡Les lloro! Estos cuadros, créeme, hablan conmigo porque nadie más lo hacía.

TB: ¿Cuáles son algunas de las conversaciones que tienes con los cuadros de *House Hold*?

TL: Bueno, la exhibición se titula *House Hold* porque se enmarca en el hogar y en las experiencias de lo que sucede tanto en sus espacios interiores como exteriores. Muestra un trasfondo de violencia que, obviamente, proviene de nuestra historia. La Guerra de Vietnam, el régimen de los Jemeres Rojos y la participación del rey Sihanouk son una parte importante de la conversación. En un primer momento, comencé a desandar los pasos de la migración de mi familia y de la historia de Camboya para un proyecto público de arte en Long Beach. Cuando mi familia se marchó del Sudeste Asiático en la década de los 80, terminaron en un barrio con gran presencia de bandas. Yo nací en la década de los 90, en medio del boom tecnológico, al que hago referencia en *Monitor* (2021). Saqué la imagen de referencia para el cuadro de fotografías familiares. Mi madre no quería que mi hermano se viese involucrado con las bandas, por lo que lo animaban a quedarse en casa jugando con el ordenador.

En *Remember the War [Recuerda la guerra]* (2022) también he incluido el icónico juego de ordenador Minesweeper [Buscaminas]. Lo incluyo porque, antes de que Nixon saliese de la guerra, había plagado la región con minas explosivas y, hoy en día, la gente sigue buscándolas.

TB: Siento mucha curiosidad por el motivo de las manos en tu obra, tanto en los cuadros como en las instalaciones.

TL: Las manos eran una estrategia. Quería presentar una figura sin incluirla realmente. Tenía mucho interés en añadir un toque femenino, de ahí las uñas acrílicas. Tienen un aspecto muy macabro —algunas son verdes y otras azules—. Quería que representasen el trauma de la guerra, la violencia y el desplazamiento. Las manos salen de la pantalla del ordenador, de detrás de las puertas, de la tierra y los muebles. Me gusta que las cosas sean ambiguas. Es decisión del espectador ver el vaso medio lleno o medio vacío.

TB: Me he dado cuenta de que juegas con distintos momentos del día en una única composición. Además, parte de la vegetación parece tropical, como si estuviéramos en Camboya, mientras que las palmeras y las puestas de sol son la pura esencia de Los Angeles.

TL: Me alegro de que lo hayas captado porque hay esta idea de encontrarse en dos lugares a la vez. También represento espejos como método para jugar con el plano del cuadro. Existes en un espacio y, de repente, eres transportado a otro distinto. Un momento estás mirando dentro de la casa y al instante siguiente te encuentras fuera. En *Relatives*, primero ves un horizonte para encontrarte, seguidamente, enfrentado al suelo. Me gusta crear estos retos en mis cuadros.

TB: Hablas mucho sobre tu relación con Dios y puedo ver muchas referencias religiosas

en tus cuadros. Háblame de tu fe.

TL: Me apoyo en Dios para ser capaz de manejar los tiempos. Mi madre practica el budismo y tengo parientes cristianos por parte de padre. Estoy rodeada de monjes, luz de velas e incienso constantemente. En *Altar* (2021) pinté el lugar donde mi madre pide bendiciones y reza por el bien en el mundo. En *Bless Us [Bendícenos]* (2021) retrato a un monje que viene a bendecirnos dos veces al año. Llena un cubo de Lowe con agua, perfume y pétalos de flores. Nos sentamos frente a él y repetimos sus cánticos. Tras esto nos da golpecitos con la mezccla del agua. Cuando mi madre vino a ver la exhibición, me contó que les había visitado el día anterior.

TB: ¿Cuál fue la reacción de tus padres al ver tus obras?

TL: Visitaron mi estudio este año por primera vez, y eso que decidí dedicarme a la pintura hace ocho años. Existe una barrera idiomática con mi madre que nos impide comunicarnos bien. Creo que, sobre todo, se sienten orgullosos de que me dé para pagar mis facturas.

TB: Suena como si no estuviesen emocionalmente interesados en tu trabajo.

TL: Exacto. No solemos hablar de trauma generacional o de nuestra historia en la familia. No creo que sean capaces de discutir verdaderamente lo que pasaron, o de comunicar sus emociones. Cuando empecé con las obras, hace cinco o seis meses, tenía la sensación de que los cuadros iban a ser lo suficientemente poderosos como para sacar a la superficie

todos estos asuntos. Realmente creo que lo consiguieron. Sinceramente, estos cuadros son como anotaciones en un diario, o como unir los puntos en la historia de mi familia. No podía hablar con nadie, así que hablé con los cuadros.

Consulte la página 90 para ver la nota a pie de página.

Terciario: A cerca de los trabajadores, las imágenes y el poder

El fotógrafo austrohúngaro Leonard Nadel era hijo de inmigrantes. Cuando se trasladó a Los Angeles a mediados de los años 40, Nadel estudió en el Art Center College of Design y poco después fue contratado por Housing Authority of the City of Los Angeles (HACLA, Autoridad de la Vivienda de la Ciudad de Los Angeles) para documentar las condiciones de vida en los barrios marginales de la ciudad y los nuevos proyectos de vivienda de la posguerra. Durante una reciente beca de investigación en el Smithsonian National Museum of American History, me sumergí en una colección de fotografías que Nadel realizó en California, Texas y México por encargo del Fund for the Republic de la Ford Foundation. Desde inicios de 1956, fotografió los resultados del Programa Bracero, un conjunto de leyes de la década de 1940 (iniciadas por la pérdida de tantos trabajadores estadounidenses en la guerra) en las que se prometía a los trabajadores mexicanos vivienda y un salario mínimo de 50 centavos por hora a cambio de su trabajo temporal en Estados Unidos.

Las imágenes de Nadel de este proyecto describen

a los latinos y a los trabajadores como objetos; cosas que hay que manipular, mover y exprimir para obtener productividad. Las imágenes son un doloroso recordatorio de nuestro papel como latinos en el mercado laboral y en la sociedad en general. Mientras revisaba su archivo, pensé en la diferencia radical entre el enfoque de Nadel hacia el documental social en comparación con los de Walker Evans o Dorothea Lange, fotógrafos que fueron contratados a finales de la década de 1930 bajo la Farm Security Administration (FSA, Administración de Seguridad Agrícola), una agencia del New Deal formada para documentar la pobreza rural en un esfuerzo por sacar al país de la depresión. Los 11 fotógrafos de la FSA produjeron algunas de las imágenes más emblemáticas de la historia de la fotografía estadounidense, creando un impactante archivo visual de la realidad económica del país. Sin embargo, estas fotografías eran propaganda circular, patrocinada por el gobierno —su función, por diseño, era ayudar a justificar la legislación del New Deal—, que, en última instancia, desviaba el foco de atención del origen de los problemas económicos en cuestión y lo dirigía hacia la capacidad de recuperación de los individuos. Imágenes como *Migrant Mother* [*Madre migrante*] de Dorothea Lange o *Fleeing a Dust Storm* [*Huyendo de una tormenta de polvo*] (ambas de 1936) de Arthur Rothstein (una imagen que en realidad fue escenificada) crearon un sentido de identidad nacional, una casi romantización de una crisis económica que en realidad fue producida por Wall Street. En cambio, la obra de Nadel es profundamente poco romántica y parece

un documento más sincero de la época.

Los proyectos documentales que no abordan significativamente el poder son intrínsecamente defectuosos. La FSA participó en la propagación de una identidad estadounidense manipuladora y de un cierto tipo de nostalgia de la pobreza, y muchos de los enfoques para documentar las crisis económicas de hoy en día son perjudiciales, ya que tienden a mostrar el efecto y no la causa. Bajo la ilusión de la conciencia y la visibilidad, la fotografía puede señalar los hechos y hacer muy poco para trasladar la responsabilidad o reducir los desequilibrios de poder existentes. En lugar de centrarse en el colapso del mercado de la vivienda de 2008 o en las enormes poblaciones afectadas por el desempleo durante la pandemia, un proyecto que documente cómo viven los superricos en tiempos de crisis podría en realidad provocar disturbios o inspirar un cambio real. Entre 1935 y 1944, los fotógrafos de la FSA produjeron unos 175 000 negativos de película en blanco y negro en nombre de la creación de una identidad nacional visualizada, pero ninguna imagen que documentara lo que los ricos hacían con su dinero del rescate¹.

En las siguientes páginas, he presentado versiones recortadas de las fotografías de Nadel sobre los braceros, centrándome en detalles aislados para destacar la lucha de poder entre estadounidenses e inmigrantes, trabajadores y patrones, tierra y espacio personal. Estos recortes están emparejados con mis propias imágenes, que proponen cada una un objeto o arma que

la clase trabajadora podría construir en tiempos de opresión. Estas imágenes van acompañadas de mi poema “Tertiary”, que habla de la notoria utilización por parte de la industria cinematográfica de personas de color como decorados para hacer que una escena parezca más real o vibrante sin tener en cuenta su papel real ni desarrollar de forma significativa sus argumentos. Las fotografías de Nadel, que muestran la amplia objetivación de los individuos en la vida real, reflejan este antiguo punto ciego incluso en la representación ficticia de los medios de comunicación de “Hollywood”. A medida que avanzamos en una era de proliferación desenfrenada de imágenes, debemos seguir buscando el subtexto que hay detrás de cada imagen, y rastrear las estructuras de poder matizadas que hay detrás de nuestra cultura visual.

Consulte la página 90 para ver la nota a pie de página.

—Rodrigo Valenzuela (en declaraciones a Lindsay Preston Zappas)

En un pequeño lugar de su imaginación
 Me transformo en un objeto
 Cada vez puesto en el lugar adecuado
 Heredero de una apariencia y presencia que se disuelve
 Soy muestra, similitud
 Partes, solo partes—

Dinero, llaves, licencia
 Me identifico con mi rutina
 Ser interceptado por las preguntas, mi cuerpo
 Determinado por la asociación a otros como si
 fuéramos hermanos, sobrinos, primos
 Cosas de la sangre y la carne que se pierden
 más con cada conexión, produciendo
 nada que reconozca

Casi siempre me acuerdo de olvidar
 Que la película comenzó sin y alrededor de mí
 Estoy desenfocado y fuera de cámara
 Ni la oscuridad de la pantalla ni su reflejo

Escriben su historia con el signo del infinito
 Dibujo, desde fuera, el mundo redondo
 Lo escupen en pedazos que llaman "Allí"
 Pero soy a la vez adyacente y distante, cada vez dentro y nunca
 en cada posición manteniendo mis manos visibles

Casi siempre me acuerdo de olvidar
 Que lo peor sería encender las luces y darse cuenta
 Que todo está bien porque todo está en su sitio
 Mi cuerpo, mis pies, mi cabeza, mis manos
 Para ser usadas, al límite, las manos
 Como sierras que nunca podré embolsar



La fotografía de Leonard Nadel es parte de su documentación del Programa Bracero, sacada del Leonard Nadel Photographs and Scrapbooks, del Archives Center en el National Museum of American History.



Seguí las migajas,
conversaciones que llenan el público sin
tocar lo colectivo, ese lugar
en el que me infiltro con mi secreto, mirando
a todos, a todos, mientras muerdo
las disculpas de mi lengua
por ser un monumento
de destino fortuito

¿Y qué pasa cuando me canso de construir
las condiciones para que mi voz sea escuchada
que se entienda mi presencia?,
¿a dónde voy ahora si la pregunta insiste cada vez
en el lugar de donde vengo, en el “Aquí” que no existe
para mí, o para ti, ningún aliento casual?

Ellos insisten, y yo vengo
Insisten, y yo caigo
como ladrillos del muro que me deja
fuera, echando de menos, llevando
mis partes y olvidando

las palabras sin lenguaje
donde vivo

¿Para quién escribo? en Certain Fallacies

9 de diciembre de 2021–
15 de enero de 2022

El invierno pasado, los visitantes del salón de la artista y comisaria Yelena Zhelezov fueron testigos de una evocadora transformación del espacio privado. En un modesto complejo de apartamentos de Highland Park, Zhelezov se inspiró en una novela especulativa y reunió 11 obras de cinco artistas que, en conjunto, exploraban la noción de aislamiento y sus inesperados momentos de creatividad, humor y encanto. Titulado *Who is it that I am writing for?*, la exposición fue la presentación inaugural en la sala de estar de Zhelezov como espacio artístico, llamada Certain Fallacies —un proyecto concebido originalmente durante la cuarentena de Zhelezov en el apartamento de sus abuelos en su Bielorrusia natal (que ella describió en nuestra correspondencia como una “cápsula del tiempo de la URSS”)—. Zhelezov trasladó la idea a su apartamento de Los Angeles debido a la situación política cada vez más tensa en su país. A la luz de nuestras recientes y prolongadas cuarentenas, la exposición reflejaba el inevitable vagabundeo mental y el monólogo interior —las profundas inmersiones en la memoria, los trenes de pensamiento aleatorios desencadenados por el casualmente adictivo desplazamiento del teléfono— provocados por el confinamiento a largo plazo.

Piranesi, la novela de 2020 de Susanna Clarke de la cual la exposición tomó su inquisitivo título, narra la existencia solitaria del protagonista en el interior de una turbia casa laberinto en la que está aprisionado un océano y que, por tanto, está en constante estado de inundación. Las obras de la exposición respondían afectivamente al tema de la novela de la soledad acuática y laberíntica y a las desorientaciones que la acompañan; juntas formaban una constelación suelta de soledades superpuestas, residuo de meses de aislamiento que ahora sale a relucir. Este entramado conceptual conectaba obras que, en su mayoría, eran esculturales, pero que iban desde la cerámica hasta el ensamblaje, pasando por la pintura y una obra participativa que invitaba a la interacción del público. En el espacio semipúblico de la sala de estar de un apartamento —el mismo lugar en el que muchos de nosotros estuvimos confinados durante nuestras respectivas cuarentenas—, las experiencias interiores de los distintos artistas se escenificaron en relación espacial entre sí, forjando conexiones inesperadas en una silenciosa coreografía doméstica. En este espacio, los espectadores se convierten en testigos discretos de la soledad de los demás. Las obras señalaban no solo las realidades más incómodas de vivir solo en una época de incertidumbre política y médica superpuesta —soledad abrumadora, distracción, pensamientos cíclicos— sino también el humor, el juego, la creatividad y las formas de solidaridad que puede suscitar. Toda cuarentena tiene sus fases: la desesperación, el aburrimiento, el exceso de energía que da lugar a rachas creativas *ad hoc*. *Who is it that I am writing for?* nos recuerda

que en nuestros episodios de aburrimiento y exceso que todo lo consumen nunca estuvimos realmente solos.

Los cuatro cuadros en forma de pantalla de Jason Burgess, *Seduction [Seducción]*, *Hollywood Ending / Thai Town [El final de Hollywood / Thau Town]*, *Strip Mall / Torrance [Centro comercial / Torrance]* y *Tesla at Sunset / Echo Park [Tesla en la puesta de sol / Echo Park]* (todos de 2021), juegan con la categoría estereotipada de la pintura al aire libre. Los paisajes vidriados —un árbol desenfocado que emerge de una franja verde o un cielo atmosférico del color de la puesta de sol— recuerdan el conocido efecto de distorsión de una imagen cuando sale de la periferia del contenido de Instagram. Las superficies opalescentes de las pinturas se superponen con ráfagas casuales de marcas de colores, añadiendo un elemento individualizado al desplazamiento mecánico del teléfono que se ha convertido en una actividad omnipresente de nuestras vidas contenidas y en cuarentena, reclamando el contenido por medio de este pequeño gesto rebelde. Con un sentido del humor tímido y autocrítico, las recatadas cerámicas figurativas de Siobhan Furnary invocaban los estados de agobio y agotamiento que corren paralelos al aislamiento prolongado. *Enraptured by the art at the museum, he needed to lay down [Embelesado por el arte del museo, necesitaba descansar]* (título provisional, 2021) —un cisne de cerámica blanca salpicado de esmalte azul, que yace “desmayado” en el borde de un pedestal de plexiglás— encarna el agotamiento, mientras que *Crying Woman [Mujer llorando]*



(2021) adopta un enfoque más directo: un autorretrato a escala de la artista arrodillada y llorando entre sus brazos prolijamente entrecruzados.

Las dos esculturas de ensamblaje colgantes de Rachel McRae, *ConfigRange_04* (2019–2021), combinaban objetos dispares como conchas de ostras recogidas en las orillas del río Támesis de Inglaterra; el popular e hipnótico “fidget-spinner”; extensiones de pelo fluorescentes; y místicas piedras brujas —piedras de vidrio con un agujero natural en su centro— del folclore británico. Los objetos están unidos por el tipo de correas elásticas negras que se pueden encontrar en un gimnasio de CrossFit. En nuestra era del bienestar y el autocuidado, en la que las tendencias toman prestados indistintamente de los mundos espiritual, natural y consumista (la quema de salvia, el gua sha, las mascarillas coreanas, por nombrar algunos), los arreglos espontáneos de McRae ponen de manifiesto tanto nuestra

susceptibilidad al *marketing* como la inquieta creatividad de la cuarentena, durante la cual todos nos vimos obligados a reconciliarnos más íntimamente con los objetos de nuestros espacios domésticos.

La propia contribución de Zhelezov a la exposición, *You saw it in a film, or maybe in a painting* [Lo has visto en una película o quizás en un cuadro] (2021), adoptó la forma de un instrumento parecido a una lira instalada en la pared, hecha de una mezcla de sal, harina y agua, y ensartada con hilo vintage, que se ofrecía como si animara la vida contenida con un poco de acompañamiento musical casero. Y cuando los visitantes salían del espacio para volver a sus propias islas de interioridad, eran libres de arrancar una página de la carpeta de espiral de Anna Zoria, cada una de ellas marcada con la emblemática frase I AM NOT ALONE [NO ESTOY SOLO/A] (2019).

El conjunto de las obras en coro se lee como un experi-

mento de cámaras de eco contiguas, que rastrea las superposiciones y resonancias imprevistas que se producen cuando se materializan en masa distintos espacios mentales. Las subjetividades individuales de los artistas se unieron en una especie de cuarentena colectiva, cada uno a la deriva en sus propios experimentos solitarios, pero sirviendo como testigos de las experiencias de los demás. Su presencia compartida aligeró la carga de la soledad con un humor suave y una exuberancia creativa, recordándonos el poder curativo de la comunidad. Al entrar en la sala de estar de Zhelezov, se nos invitó a participar en esta soledad comunitaria —a ser testigos del fruto de las aventuras de los demás y a reflexionar sobre las nuestras—, un acto del que podríamos salir un poco menos solos.

Clarissa Tossin en Commonwealth and Council

15 de enero–
19 de febrero de 2022

En enero, la flácida cáscara fantasmal de un árbol caído se extendía por las dos galerías principales de la galería Commonwealth and Council. La piel vacía, incrustada de corteza y trozos de madera muerta, parecía la secuela de un acto vampírico, succionada hasta dejarla seca y pálida. De la pared que rodeaba este gesto de naturaleza mermada colgaban serenos rostros moldeados en porcelana, señalando hacia una presencia humana más cálida, incluso al tiempo que la amenazante sonrisa del logotipo de Amazon

Rachel McRae, *ConfigRange_04* (2021).
Correas elásticas, broches atléticos,
conchas de ostras embarradas del Támesis,
piedras de bruja y extensiones de cabello,
dimensiones variables. Imagen por cortesía
de la artista y de Certain Fallacies.

Reuben Merringer

se asomaba de entre las cercanas piezas realizadas a base de cajas de cartón trenzadas. Esta mezcla de referencias humanas, naturales y corporativas en la reciente exposición de Clarissa Tossin, *Disorientation Towards Collapse [Desorientación hacia el colapso]*, dio como resultado una exposición que se interpretaba como una especie de advertencia cósmica. Las obras revelaban el alcance de nuestra tragedia actual, ya que habitamos un mundo que se está asfixiando y calentando desde hace varias décadas, y durante las cuales estas advertencias han sido más o menos ignoradas.

Death by Heat Wave (Acer pseudoplatanus, Mulhouse Forest) [Muerte por ola de calor (Acer pseudoplatanus, bosque de Mulhouse)] (2021), la pieza central de la exposición (y la llamativa), es un molde de silicona de un arce sicómoro que murió tras una ola de calor en la campaña francesa, no muy lejos de donde Tossin se alojaba durante una residencia en La Kunsthalle Mulhouse. Con su postura supina y sus ramas huecas dispuestas en fibrosos racimos pulmonares, parece como si se hubiera extraído de un enorme pulmón, lo cual resulta ecológicamente apropiado si tenemos en cuenta la función principal de un árbol. Esta gran escultura fue emparejada con dos esculturas de ramas más pequeñas realizadas mediante el mismo proceso. Aunque no comparten la misma sublimidad de escala, estos tubos enmarañados más modestos parecen una especie de infraestructura fisiológica extraída y momificada para su exhibición. Una montada en la pared y la otra invertida —enganchada al techo con sus ramitas arrastrándose hacia el suelo—, se titulan *Rising*

Temperature Casualty (Prunus persica var. nucipersica, home garden, Los Angeles) [Víctima del aumento de temperatura (Prunus persica var. nucipersica, jardín de casa, Los Angeles)] y *Rising Temperature Casualty (Persea americana, home garden, Los Angeles) [Víctima del aumento de temperatura (Persea americana, jardín de casa, Los Angeles)]* (ambas de 2021). Ambas proceden de un árbol del patio trasero del artista y, como sugieren los títulos, también fueron víctimas del aumento de las temperaturas, siendo el desprendimiento de sus ramas el resultado de un posible acto de conservación. Resulta más difícil ignorar una amenaza cuando está más cerca de casa, o cuando ocurre literalmente en tu patio trasero. Estos aspectos autobiográficos hacen que la amenaza real del cambio climático se perciba de forma más inmediata que los titulares sobre el colapso de las plataformas de hielo y el derretimiento del permafrost. La presencia de Tossin entre las obras de arte expuestas subraya la inmediatez de la amenaza. En la pared

más cercana a la base del tronco del árbol había seis rostros de cerámica que, en conjunto, conforman *Becoming Mineral [Volviéndose mineral]* (2021). Hechas a partir de moldes del rostro de la artista, algunas de las máscaras desafían los límites de lo reconocible: una de ellas apenas contiene dos ojos, una nariz y una barbilla, como si estuviera parcialmente sumergida en el agua. Esta cualidad líquida se ve reforzada por un efecto de marmoleado que resultó al combinar arcillas de colores con una porcelana de tonos más claros. La expresión serena de los rostros se aleja, camuflada tras la superficie marmórea. Tanto si se interpretan como máscaras mortuorias (no muy distintas del propio árbol) o como fósiles humanos mineralizados, transmiten una sensación tanto de partida como de arraigo. Algo se ha ido, dejando un rastro, o se ha intercambiado: siendo lo orgánico sustituido por lo mineral. En esta obra, Tossin somete su cuerpo a esta inevitabilidad, reconociendo y comulgando con sus orígenes minerales.



Clarissa Tossin, *Future Geography: Jezero Crater, Mars [Geografía futura: Cráter Jezero, Marte]* (2021). Cajas de entrega de Amazon.com, impresión de inyección de tinta duradera con laminación mate y madera, 60 × 84 × 1,5 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Commonwealth and Council, Los Angeles. Foto: Paul Salvesson.

Cuatro obras realizadas con cajas de cartón de Amazon trenzadas llevan lo autobiográfico en una dirección más tortuosa. Tossin es originaria de Brasil, un país que se nutre del agua del Amazonas al tiempo que sus selvas tropicales se enfrentan a un ataque perpetuo. Aunque uno de los collages está hecho únicamente con cajas de Amazon (y comparte el título de la exposición), los otros tres entrelazan fotografías extra-planetarias con las cajas de Amazon utilizando una técnica de tejido tradicional brasileña. Tituladas *Future Geography* [*Geografía futura*] (2021) e identificadas por los fenómenos astronómicos que aparecen (el cráter Jezero, en Marte; el cráter Shackleton, en la Luna; y el cúmulo de estrellas Híades, respectivamente), las impresiones fotográficas, mágicas y casi abstractas, se entrecruzan con el cartón; los signos omnipresentes del capitalismo global son fácilmente identificables. En la obra realizada íntegramente a base de cartón, *Disorientation Towards Collapse* [*Desorientación hacia el colapso*] (2020), las enmarañadas geometrías de los logotipos de la sonrisa de Cheshire de las cajas aplastadas forman una composición en forma de “X”, como si sugirieran una relación inextricable entre el cosmos, la artesanía y el capitalismo.

La influencia de Amazon se expande ahora más allá de la superficie de la Tierra a través de Blue Origin, la empresa aeroespacial y de vuelos espaciales fundada por Jeff Bezos que busca “expandirse, explorar, encontrar nuevos recursos energéticos y materiales, y trasladar al espacio las industrias que estresan a la Tierra”. A medida que Amazon y otras megacorporaciones se vinculan

más con el cosmos, los futuros que antes se veían lejanos parecen ahora inminentes. Este tipo de arrogancia “bezosiana” socava las polvorientas fantasías de ciencia ficción, tiñendo sus visiones futuristas con los problemas actuales de los que, quizás ingenuamente, asumimos que algún día escaparemos. Las cajas que llegan a diario a las puertas y a los buzones son presagios de un desarrollo humano en expansión que, por muy esperanzador y aspiracional que sea, está enredado con la capacidad endémica de la humanidad para ignorar las advertencias existenciales en favor del beneficio económico o la comodidad. Mediante el empleo de materiales y técnicas tradicionales, como la arcilla y el tejido, dentro de un discurso sobre la naturaleza y su desaparición, Tossin presenta una perspectiva con más matices que la puramente apocalíptica: por debajo de los avances tecnológicos y capitalistas que siguen malogrando y cercenando nuestra relación con la tierra, subyace una conexión con ella que puede resultar más duradera.

Consulte la página 90 para ver la nota a pie de página.

Dale Brockman Davis en Matter Studio Gallery

6 de febrero–
20 de marzo de 2022

En ocasiones, el cubo blanco es un vacío —sin aire, sin color, sin sonido—. En ocasiones, en la quietud, nos sentimos, tranquilamente, al borde de la profundidad. *Catalyst of Matter* [*Catalizador de la materia*], el montaje de esculturas que conforman la exhibición de Dale Brockman Davis, manda “al infierno” la tranquila intros-

pección para estrellarse en la galería —sus objetos son una mezcla estridente pero deliberada de partes de instrumentos, patas de muebles, láminas de botellas de cerveza, dedos, llaves de casas, tablas de lavar y demás eclécticos artículos.

Las obras en exhibición, creadas a lo largo de los últimos quince años, mantienen una lealtad a la práctica y la estética de montaje de Los Angeles, pero también demuestran la singular capacidad de Davis para ver las cosas no como son sino como podrían ser —de la misma manera en la que ya lo hizo cuando cofundó, junto con su hermano Alonzo, la rompedora Brockman Gallery en 1967—. Aunque puede que Davis sea más conocido por su trabajo con la cerámica, *Catalyst of Matter* presentó obras que ponían en primer plano una experimentación habitual sin sutilezas a base de instrumentos descartados y otros objetos que son, para Davis, emblemáticos de la cultura negra. Al emplear objetos que, por su propia definición, requieren de la intervención humana para su completa activación (los instrumentos en particular), las esculturas de Davis proyectan al espectador dentro de la obra como el actor de las mismas, moviéndonos a preguntarnos qué es lo que está presente, pero también quién o qué se encuentra ausente.

En *Ambrocio's Song* [*La canción de Ambrocio*] (2020), un contrabajo, intacto salvo por la adaptación de una larga y curvada pata de silla que hace las veces de diapason, casi parece flotar sobre su estante. Radios de bicicleta ensartan corchos de colores brillantes contra el cuerpo liso y rojizo del bajo mientras un disco de vinilo se arquea entre los radios como una roja



luna creciente, actuando como visualización del sonido. Aunque la ausencia del músico resulta palpable, la escala y el volumen de la escultura actúan como un sustituto del cuerpo, mientras que los corchos de colores implican la cadencia extravagante de una melodía invisible, una vía para que los dedos imaginados vuelen, animando las cuerdas *ad hoc*. De hecho, todas las obras de *Catalyst of Matter* conspiraron para dar vivacidad a un espacio sin palabras, no a través de la música en sí misma, sino a través de la inferencia de aquellos que alguna vez la tocaron, o podrían volver a hacerlo.

Una cinta roja brillante adorna la base de *Tribute to Noah [Tributo a Noah]* (2008), una forma delicada, parecida a un arpa, que abraza la abstracción más que cualquiera de las otras obras expuestas. La escultura es una lección de contrastes, o de opuestos; compuesta por un parachoques retorcido y oxidado, decorado con la bombilla de una cisterna de inodoro, la cinta confiere

un estatus de trofeo a lo que, de otro modo, podría interpretarse como un montón de chatarra oxidada cuidadosamente equilibrada. El Noah al que se rinde homenaje es el artista Noah Purifoy, cuyas primeras esculturas fueron creadas a partir de los restos carbonizados de la rebelión de Watts de 1965, y cuya primera exposición en solitario tuvo lugar en la Brockman Gallery en 1971. En homenaje a las primeras esculturas de Purifoy, *Tribute to Noah* utiliza algunos de los materiales más toscos de la exposición, tal vez para hablar de la época posterior a la rebelión de Watts, tras la cual Davis, de apenas 20 años, se inspiró para abrir su propia galería, para crear algo de la nada.

Una de las obras más recientes de Davis, *Rasta Helmet Dreaded [Temido casco rasta]* (2022), destaca por su carácter más conflictivo, más descaradamente simbólico. Formada por un casco negro de motocicleta con una gran cantidad de objetos punzantes y una cuerda que,

en conjunto, forman una cresta, esta cabeza en un pedestal resultaba amenazante y cruda. Tal vez fuera el casco polvoriento o el hecho de enfrentarse al espacio sudoroso y vacío donde el cuero cabelludo se encuentra con la espuma y la espuma con el plástico moldeado y falible lo que dio a esta obra un aire fantasmal. Sin embargo, la elección de objetos punzantes —artículos domésticos como lápices, palos de colores, radios de bicicleta y un corcho— sugiere domesticidad, incluso cuidado. La ambigüedad de la obra se reitera con el doble significado del título: “*dreaded*” como en lucir rastas; “*dreaded*” como en temido.

Esta superposición de significados pone de manifiesto la construcción racista en la que la negritud es sinónimo de peligro. Junto a esta sorprendente constatación, hay un gesto encantador y sutil: el supuesto rostro se aparta de los espectadores, impidiendo el contacto visual, que es fundamental a la hora de expresar reconocimiento o empatía en los espacios sociales. Sin esta conexión, nosotros también estamos desconectados, quedamos en la ambivalente posición de encarnar la difícil situación del tímido y fantasmal jinete, y al mismo tiempo nos preguntamos a dónde podría haber ido, quién podría haber sido.

Davis, un espigador, un creador de formas, un organizador, un presentador, un profesor, siempre ha estado comprometido con la posibilidad de crear algo más significativo —más bello— a partir de lo que se ha pasado por alto. Este impulso ha existido desde que la Brockman Gallery dio espacio y apoyo a artistas multiculturales, negros y otras minorías en una época en

la que muy pocas galerías o instituciones de propietarios blancos lo hacían. Aunque hacer un tesoro con objetos desechados no es una práctica nueva, la revelación de Davis es la inquietante sensación de soledad, el anhelo de reanimar el pasado, que resuena detrás de las formas funky, coloridas y energizadas de *Catalyst of Matter*. Para Davis, el propio instrumento contiene los poderes de la transubstanciación, y es a través del arte, solo del arte, que es posible una segunda vida, en la que los músicos perdidos o desaparecidos puedan volver a tocar. *Catalyst of Matter* es una continuación de la búsqueda de Davis para hacer visible lo que se considera prescindible, menos que o distinto, succionando los desechos y expulsándolos como algo sonoro, brillante, iluminador.

Alicia Piller en Track 16

29 de enero—
12 de marzo de 2022

En el espacio de la galería Track 16, una criatura emergió como de una tormenta. Tenía tentáculos y cilios y se arrastraba sobre 10 patas. Su espalda era una membrana arremolinada y expuesta de recortes de prensa y vinilos cortados, todo ello cubierto de resina brillante. Titulado *Diversity of Voices, Re-hydrating. Resisting Contamination* [Diversidad de voces, rehidratación. Resistiendo a la contaminación] (todas las obras de 2021), la escultura parece un nuevo eslabón en la cadena evolutiva, una extraña vida nacida de la amalgama de basura que Alicia Piller reanimó en su reciente exposición,

Atmospheric Pressures [Presiones atmosféricas].

La preocupación por el clima, los residuos y el papel de la humanidad en la decadencia del mundo se hace evidente en los materiales que Piller utiliza para crear sus esculturas, construcciones elaboradas a partir de elementos recuperados como suelos de almacén desechados, plásticos, papel impreso con láser, flora, geodas, espejos y piezas electrónicas. El uso que hace Piller de un suministro aparentemente infinito de basura activa una comprensión básica de la capacidad de la sociedad para producir basura, pero también intenta cuantificar lo inimaginable. Aunque es fácil encontrar estadísticas globales alarmantes sobre los residuos sólidos —por ejemplo, la Agencia de Protección Ambiental afirma que los vertederos recibieron 27 millones de toneladas de residuos plásticos en 2018¹—, hay una brecha cognitiva entre el procesamiento de los números y la capacidad de visualizarlos. *Atmospheric Pressures* nos dio una muestra de lo que hemos desatado en el mundo.

Las obras escultóricas de Piller son colecciones de “hiperobjetos”, un término que Timothy Morton acuñó para describir objetos inmensos e imposibles de ver, como las masas de *material* fabricadas por el hombre que han superado a la población humana y que durarán mucho más que cualquier vida individual, o incluso que la de toda una generación. El material más utilizado por *Atmospheric Pressures*, el tejido de vinilo, representa uno de esos hiperobjetos: los más de 4 millones de toneladas métricas de plástico que se encuentran en los vertederos de todo el mundo

en 2018². Otro hiperobjeto, los 50 millones de toneladas de residuos electrónicos que se generan cada año³, está representado a través de los cables entramados y las piezas de ordenador rotas que adornan las hojas de vinilo en espiral que componen *Tectonic Plates, Shifting, Polls* [Placas tectónicas, desplazamientos, sondeos]. Las numerosas esculturas de *Atmospheric Pressures*, moldeadas con la forma de un fenómeno natural —una nube de lluvia ácida, el ojo de un huracán, una ola en cresta— encapsulan un hiperobjeto conceptual más amenazador: el cambio climático y todas las acciones humanas acumulativas que lo han puesto en marcha. La exposición comenzó con obras de tamaño modesto montadas en la pared o posadas en un pedestal y, al llegar a la última sala de la galería, las esculturas habían crecido hasta ocupar paredes enteras —nuestros propios desechos superaban fácilmente el espacio disponible de la galería.

Piller suele introducir la forma humana en sus obras, destacando nuestro papel en la creación de estos productos nocivos. Las figuras aparecen en las impresiones láser, como las personas que asisten a un mitin de Trump coloreadas en *Clouded Thoughts, Drowning Conversations. Deepening Fissures* [Pensamientos nublados, conversaciones ahogadas. Fisuras profundas] o como un vistazo a nuestro propio reflejo atrapado en el cristal incrustado en el centro de *Eyes of the Storm, Shifting Systems, Removing Barriers* [Ojos de la tormenta, sistemas cambiantes, eliminación de barreras]. Al reflejarnos a nosotros mismos, las formas surrealistas de Piller iluminan

nuestra complicidad para hacer que cobren vida.

Esto se toma al pie de la letra en obras que antropomorfizan, las esculturas como criaturas ominosas que se sienten vivas a pesar de sus formas de plástico compuesto. *Hydroponic Solutions, Atmospheric Changes* [Soluciones hidropónicas, cambios atmosféricos] cuelga como un pájaro del techo. Para crear un pico y una larga cola, Piller ató una hoja de palmera con cinta reciclada, alambre bien envuelto y tiras de vinilo. La obra es estridente e inquietante y se cierne sobre nosotros en la galería como si insinuara que solo nosotros tenemos la culpa de su creación.

Sin embargo, a pesar de mi visión cínica de la exposición, me sorprendió escuchar a la artista hablar de las obras con un tono esperanzador. En una charla que dio durante el transcurso de la exposición, Piller dijo que sus obras comienzan con la recogida obsesiva de objetos desechados, una forma de catalogar la basura. Con el tiempo, un objeto, como la vieja bola blanca que centra *Stabilizing Temperatures, Break Cycles, Curb Disasters* [Estabilizando las temperaturas, romper los ciclos, frenar las catástrofes], inspira toda una obra de arte. En esta obra, la imagen de una mujer cuyo hijo fue asesinado por la policía en 2009 se entreteje con la masa de materiales destructivos. “Seguía teniendo esta visión de estas malas hierbas creciendo a través de las grietas”, explicó Piller. “Si tienes cemento y sale esta hermosa flor a través de él, lo consiguió. Vivió a través del cemento”⁴. Para Piller, centrarse en la resistencia a los impactos del cambio climático se convierte

en una puerta de entrada a una narrativa más amplia de supervivencia dentro de los sistemas injustos de opresión.

El título de cada escultura se une para formar un poema que aclara la visión optimista de Piller. Comienza con representaciones de un clima turbulento y se refiere brevemente a las “divisiones polarizadas” y “profundamente arraigadas”, pero rápidamente cambia para revelar imágenes más esperanzadoras —“horizontes ocultos” emergen de cielos “ardientes” y “cenizas y polvo”— y finalmente aterriza en el futuro optimista representado en *Stabilizing Temperatures, Break Cycles, Curb Disasters*.

Con el poema en mente, volví a la criatura de diez patas que salía de la nube de lluvia.

Su título (*Diversity of Voices, Re-hydrating. Resisting Contamination*) se convirtió de repente en ilustración de un futuro afloramiento de los estragos del cambio climático —en la exposición, la obra parecía salir a rastras de la escultura junto a la que estaba colocada, *Acid Rain, Dissolving Emissions & Old Ideologies* [Lluvia ácida, disolviendo emisiones & viejas ideologías], que hace referencia literalmente a las precipitaciones venenosas—. De este modo, más que un presagio de muerte y decadencia, la escultura se convierte en una forma de vida que anuncia el comienzo de un nuevo mundo.

Tal vez la Tierra sobreviva al cambio climático, pero, si es así, será irreconocible



Alicia Piller, *Hydroponic Solutions, Atmospheric Changes* [Soluciones hidropónicas, cambios atmosféricos] (2021). Vinilo, resina, globos de látex, gel disolvente, goma de laca, cinta reciclada, girasoles, semillas de sicomoro, papel, plástico y palmera, 61 × 37 × 14 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y Track 16 Gallery, Los Angeles.

respecto al entorno que ahora conocemos. En lugar de tierra, tal vez todo esté incrustado en un estrato de plástico en descomposición. Las criaturas podrían cambiar la sangre por el petróleo y prosperar con espuma tóxica. Los hiperobjetos serán tan grandes que la propia Tierra podría fundirse en un organismo mutado, parecido a las creaciones de Piller. Pero, si las visiones de resiliencia de Piller se manifiestan, esta nueva vida podría ser la clave de un futuro vibrante.

Consulte la página 90 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en Manchester) Suzanne Lacy en el Whitworth y Manchester Art Gallery

26 de noviembre de 2021
–10 de abril de 2022

Repartida en dos sedes, Whitworth y la Manchester Art Gallery, *What kind of city?* [¿Qué tipo de ciudad?] comenzó con más de 100 rostros mirándote fijamente. Una primera nota acertada para una exposición de investigación de la artista pionera de la práctica social afincada en Los Angeles, Suzanne Lacy, cuya obra de las últimas cinco décadas se ha centrado en otras personas y sus historias. La obra, *Border People's Parliament* [Parlamento de la población de la frontera] (2018), consiste en los retratos fotográficos en blanco y negro de personas que viven cerca de la frontera entre Irlanda del Norte y la República de Irlanda y se instaló junto a un par de auriculares que reproducen las voces de los retratados.

Al ponértelos, podías escuchar sus voces superpuestas mientras se identificaban por su nombre, su ciudad natal y su distancia respecto a la frontera, creando un paisaje sonoro disonante. La pieza forma parte de *Across and In-Between* [A través y en medio] (2018), la colaboración que, durante un año, llevó a cabo Lacy con el artista Cian Smyth y miembros de las comunidades locales para explorar el impacto que tuvo en sus vidas el hecho de vivir cerca de la frontera durante las negociaciones del Brexit. En Whitworth, las fotografías y el paisaje sonoro se disputan el espacio con las demás partes del proyecto: un documental, una cronología, un manifiesto y una película que se proyectan en tres pantallas. Resulta una introducción adecuada a la obra de Lacy, a su compromiso permanente con cuestiones sociales y políticas urgentes, y a las complejas limitaciones que conlleva la creación de una presentación de la exposición a partir de este tipo de compromiso.

Los proyectos de Lacy, que a menudo se extienden durante años y se llevan a cabo con colaboradores, suelen incluir capas intrincadas difíciles de presentar al espectador. Los comisarios de *What kind of city?* se centraron en algunos proyectos específicos en un intento de afinarlos, pero la tarea de transmitir el alcance y la escala de estas obras en una exposición seguía siendo una propuesta abrumadora. Esto se hizo más evidente en el caso de *The Oakland Projects* [Los proyectos de Oakland] (1991–2001), posiblemente la obra más conocida de Lacy (realizada en colaboración con Chris Johnson, Annice Jacoby, Julio César Morales y Unique Holland, entre otros), cuyo objetivo era implicar y

capacitar a los jóvenes de color de Oakland mediante la reflexión sobre la comunidad, el liderazgo y las políticas públicas. El proyecto incluía ocho grandes actuaciones, entre las que se incluía *The Roof is on Fire* [El tejado está en llamas] (1993–94), en la que grupos de adolescentes mantenían entre sí conversaciones sin guion sobre temas específicos a bordo de coches aparcados en el último piso de un *parking*. El público invitado podía deambular libremente y asomarse a las ventanillas abiertas de los coches, y se les animaba a escuchar las conversaciones sobre la escuela, la familia, las relaciones y las drogas, pero se les pedía que no respondieran, intervinieran o hicieran comentarios.

Otro espectáculo del proyecto fue *No Blood / No Foul* [Sin sangre / Sin trampa] (1995–96), en el que un grupo de jóvenes y agentes de policía jugaban un partido de baloncesto entre ellos. El partido, que se celebraba en un gimnasio de lujo, se interrumpía con pausas de video publicitarias, comentarios en directo y un grupo de baile. En cada cuarto, se cambiaba de árbitro: un adulto arbitraba el primer cuarto, un joven el segundo y nadie arbitraba el tercero. Por último, en el cuarto cuarto, el público se encargaba de dirigir el encuentro. Desarrollado en parte para estimular la conversación en torno a su propuesta de Youth Policy Initiative [Iniciativa sobre Políticas de Juventud], durante los descansos del juego, los dos equipos discutían los planes propuestos y cómo repercutirían en su relación de desconfianza (el público también podía llamar a una línea telefónica para hacer comentarios sobre la política). Estas actuaciones fueron pioneras por el

modo en que otorgaban protagonismo a sus participantes, y *The Oakland Projects* en su conjunto sigue siendo una de las exploraciones más desarrolladas sobre las comunidades infrarrepresentadas en la práctica del arte público. Sin embargo, en la exposición de Whitworth, el proyecto estaba representado en su mayor parte por colecciones de materiales de *marketing*, fotografías, cuestionarios y notas expuestos en vitrinas, cuyos epígrafes didácticos te hacían revolotear por la sala. Este mecanismo de presentación hizo que se perdiera la distinción entre cada uno de los ocho proyectos, y la puesta en escena aplanó y redujo las poderosas interacciones con los jóvenes a textos y documentación sin vida. Sin un conocimiento previo y especializado de la obra de Lacy, la instalación en Whitworth tuvo dificultades para captar la urgencia y la emoción de los proyectos. Es complicado sentirse cautivado o inspirado por un calendario de partidos, una hoja de resultados de un partido de baloncesto, una camiseta o un mapa con anotaciones de hace 28 años de la planta superior de un *parking*, todos ellos elementos

que formaban parte de la exposición de *The Oakland Projects*. La técnica de Lacy y los proyectos específicos exhibidos no fueron concebidos para ser expuestos en un museo, y me quedé con la duda de cuáles eran los objetivos de la exposición, más allá de seguir desarrollando la mística de Lacy como figura decisiva en cada obra. El altisonante subtítulo de la exposición, *A manual for social change [Manual para el cambio social]*, la situaba como una especie de guía de buenas prácticas sobre cómo lograr un impacto social. Sin embargo, una guía sobre este tema solo es realmente útil si es accesible a un grupo demográfico que vaya más allá del típico público que acude a las galerías. Sus mensajes y sugerencias prácticas deben dirigirse a todos, de la forma más básica: con información transmitida en un lenguaje accesible y fácilmente visible. En cambio, encuentras un lenguaje ampuloso, videos sin subtítulos y vitrinas altas que solo se podían ver desde arriba. Estas presentaciones de carácter más clínico y el denso texto didáctico de la Whitworth oscurecieron la vida y los matices que están tan arraigados en la práctica

de Lacy, aunque la otra sede de la exposición, la Manchester Art Gallery, adoptó un enfoque curatorial diferente.

Situada en el centro de la ciudad, la galería pública cívica expuso dos de los proyectos que Lacy desarrolló en Manchester. Una película de 2021 que documenta *Cleaning Conditions* (con Meg Parnell), una obra realizada por primera vez en 2013 para la que un equipo de voluntarios barrió los suelos de la Manchester Art Gallery y debatió sobre las condiciones laborales en Inglaterra; y *Uncertain Futures [Futuros inciertos]* (2021), un proyecto de investigación coproducido con Ruth Edson y un grupo de asesores exclusivamente femeninos que investiga los cuidados, el trabajo y la jubilación de las mujeres mayores de 50 años. Instalada en una antesala encajada entre las galerías del siglo XIX y las prerrafaelistas, el entorno resultaba más acogedor que las vitrinas museológicas de Whitworth. Los cómodos sillones colocados sobre las alfombras de felpa se distribuían en grupos íntimos, y las paredes estaban pintadas de un relajante azul huevo de pato; este espacio era relajado y cálido, y parecía invitar a la reunión, al debate



Suzanne Lacy, Julio César Morales y Unique Holland,
The Oakland Projects [Los proyectos de Oakland]
(vista de la instalación) (1991–2001).
Imagen por cortesía de los artistas y de Whitworth,
University of Manchester. Foto: Michael Pollard.

y a la formación (todos ellos elementos integrales de la obra de Lacy). Unas sencillas infografías murales presentaban los temas, las partes interesadas y los resultados de los dos proyectos. En 2013, *Cleaning Conditions*, explicaron los didactas, dio lugar a que la institución artística reevaluara los salarios de muchos de su equipo de limpieza. *Uncertain Futures* se instaló en un estudio de grabación construido dentro de la antesala, donde se habían realizado entrevistas a 100 mujeres. Las entrevistas con los miembros del grupo asesor se reprodujeron por altavoces, con subtítulos proyectados en una de las paredes del estudio y con las transcripciones completas disponibles en portapapeles al alcance de la mano. Sin depender de la información de los archivos, la exposición resultaba más accesible y directa. Aquí, la intención y las instrucciones —sobre qué hacer y cómo relacionarse con la obra— eran más claras.

Los proyectos comprometidos con causas sociales son particularmente difíciles de documentar y trasladar al contexto de una exhibición de arte. En estos dos intentos en Manchester, Whitworth dio prioridad a la información y los materiales, y el resultado hizo que el propósito de la muestra resultase opaco, mientras que la Manchester Art Gallery tuvo en cuenta a su público y cómo este podría interactuar con los materiales. Pero aun siendo la más exitosa de las dos, la instalación de la Manchester Art Gallery seguía pareciendo insensible ante los urgentes temas que se presentaban en ella. Una exposición estática nunca puede hacer verdadera justicia a este

tipo de proyectos. En las prácticas socialmente comprometidas, las personas son tanto el sujeto como el medio, y no hay forma estética capaz de representarlas en toda su hermosa y desordenada gloria. Las historias que se cuentan en obras como las de Lacy suelen parecer incompletas, y con razón: no están acabadas, sino que siguen evolucionando. Incluso después de que la obra haya terminado aparentemente, los participantes, el artista y nuestro mundo permanecen en un estado de cambio constante. Todo lo que obtendremos cuando este tipo de práctica se destile en una exposición es la documentación de un momento, una cápsula del tiempo que inmediatamente empieza a envejecer. Si tenemos que seguir presentando este trabajo en las instituciones, tenemos que encontrar la manera de que la exposición actúe como un lugar de debate y actividad que vaya más allá de un programa público asociado. Sin la participación, los proyectos de Lacy no funcionan, y en un formato de exposición esta es necesaria para que el diálogo avance.

(L.A. en Long Island)
Falta de/
Comunicación:
Lenguaje y poder
en el arte
contemporáneo
en Paul W.
Zuccaire Gallery

11 de noviembre de 2021–
12 de marzo de 2022

“¿Cuántas palabras dice?”. Me quedé completamente sorprendida cuando el pediatra de mi hijo me preguntó esto durante su revisión de dos años. El año anterior lo había pasado obsesionada con las precauciones de Covid-19 —así que el hecho de que hablara un total de siete palabras no se me había ocurrido que pudiera ser un problema—. Sin embargo, poco después de esta cita, comenzamos el largo proceso de evaluación para que pudiera recibir terapia del habla sufragada por el Estado de New York. Después de ver a mi familia, los evaluadores preguntaban si se hablaba algún otro idioma en casa. A esto siempre respondía con un “no” defensivo y definitivo. Aunque una parte de mi cortante reacción se debía al sentimiento de culpa por no hablar coreano a mi hijo, se debía más bien a mi sospecha de que lo que se proyectaba sobre nosotros era el mismo “defecto” que se me atribuía a mí al crecer como niño bilingüe y con inglés como segunda lengua. A raíz de la violencia antiasiática descontrolada en Estados Unidos, y sabiendo que mi piel determina

mi seguridad, no quería que el idioma se convirtiera en otra razón por la que nuestra familia fuera tratada como si no mereciera el derecho a existir y ocupar un espacio en este país.

Mis/Communication: Language and Power in Contemporary Art, comisariada por Amy Kahng para la Paul W. Zuccaire Gallery de la Stony Brook University, presentó obras de 15 artistas contemporáneos que exponen el lenguaje como mucho más que una herramienta de comunicación. El lenguaje es un lugar de poder que influye en el cuerpo físico de uno mismo, creando límites en el espacio y acceso al capital. Posee la capacidad de crear o borrar la memoria colectiva. La exposición fue un respiro para mí, que todavía estoy luchando con las necesidades del habla de mi hijo. Las obras de arte permitieron que mis reflexiones

sobre el lenguaje se apoyaran en algo más concreto, en lugar de propagarse ansiosamente en mi interior.

Instalada en un lugar destacado cerca del centro de la galería estaba *Ashley* (2018), un silenciador tapizado en cuero de la artista coreano-estadounidense afinada en Los Angeles Dahn Gim que emite una voz grabada de la artista y otras mujeres repitiendo “burrrum, burrrum”. La obra forma parte de la serie de Gim *Names I Had You Call Me [Nombres que hice que me llamara]* (2018) y la escultura lleva el título de un nombre que Gim utilizó en su día (otros nombres que la artista ha utilizado, como *Erin* y *Catherine* (ambos de 2018), también están representados en la muestra). Si bien nombrarse a sí misma puede ser un acto de empoderamiento, la experiencia de Gim sugiere un reajuste

constante de su identidad, ya sea alimentado por la necesidad de tener un nombre que pueda ser pronunciado por los estadounidenses o un intento de reescribir su narrativa. Al igual que el absurdo de escuchar el sonido onomatopéyico de un coche en lugar de su sonido real, la obra de Gim revela la disonancia que se forma en uno mismo a través del lenguaje de los nombres.

Vogais Portuguesas/Portuguese Vowels [Vogais Portuguesas/Vocales portuguesas] (2016) de Clarissa Tossin explora aún más la brecha entre la propia identidad y el idioma. Una serie de esculturas de azúcar hechas a partir de moldes que se fundieron dentro de la boca de Tossin mientras pronunciaba cada una de las vocales portuguesas, la obra hace referencia a la historia de los pueblos indígenas de Brasil que se vieron obligados a abandonar sus lenguas nativas y adoptar el portugués en su vida cotidiana. Las esculturas de Tossin muestran cómo el lenguaje moldea nuestros cuerpos, y su uso de un material mutable sugiere cómo, con la repetición, podemos empezar a perder la capacidad de hablar nuestra lengua materna, ya que perdemos la memoria muscular de cómo se hablaba esa lengua.

En *Museum Manners for Siri [Modales de museo para Siri]* (2016), una obra de video de Jisoo Chung, residente en Los Angeles y Seúl, la artista lee a Siri las normas en inglés publicadas en el Museum of Modern and Contemporary Art de Seúl. El video muestra a Siri malinterpretando repetidamente la pronunciación en inglés de Chung, lo que da lugar a una sucesión de errores cuando la tecnología de IA



Dahn Gim, *Ashley* de *Names I Had You Call Me [Nombres que hice que me llamara]* (2018). Silenciador cubierto de cuero, hilo y bucle de audio. Imagen por cortesía del artista y de la Paul W. Zuccaire Gallery.

intenta transcribir su dictado —Siri confunde “artwork [obra de arte]” con “Arbor [arboleda]”, y “step back [retroceder]” se convierte en “stab back [devolver la puñalada]”—. Chung interpreta estos comandos mal traducidos en su video mirando una columna de madera en lugar de una obra de arte y apuñalando la espalda de otro espectador en el museo con un tenedor de plástico, en lugar de apartarse de la obra de arte. En *The Horseshoe Effect* [El efecto herradura] (2013), de Kim Schoen, una mujer blanca, joven y vestida de forma profesional, ora dentro de una extraña sala llena de columnas y mantos de piedra como los que suelen verse en los interiores clásicos. Su monólogo, con frases confusas de jerga académica, carece de sentido. Aunque estas obras tienen orígenes divergentes, ambas tratan del lenguaje como una barrera hegemónica en lugar de una herramienta de comunicación y una fuente de acceso. En la obra de Chung, vemos la omnipresente preferencia de la pronunciación “estándar” del inglés, incluso codificada en nuestra tecnología. En la obra de Schoen, aunque no se transmite ningún contenido, la oradora continúa con una autoridad inquebrantable, insistiendo en su poder aunque no haya nadie que la escuche.

A pesar de los complejos temas de la exposición, como el poder, la hegemonía occidental y la colonización, persiste un aire de ligereza y humor. Esto tiene sentido, ya que el humor alarga el tiempo —haciendo que el espacio se detenga y observe, especialmente en los casos de fracaso, como la ruptura de la comunicación—. Cuando salí de la galería, detecté una nueva vivacidad

en mi andar. Pensé que tal vez el antónimo de la falta de comunicación no es la comunicación; tal vez lo contrario del discurso imperfecto de mi hijo no es el discurso perfecto. Pasé a un espacio más amplio y abierto —ya conocía este lugar, pero tiendo a olvidarlo— donde existe un coro de historias en nuestras lenguas rotas, íntimas y a veces secretas.

Carta de la editora

1. Aruna D'Souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*. (New York: Badlands Unlimited, 2018), 10.
2. Ibid.

El artista de performance y el político

1. Marval A Rex, entrevistado por el autor, 14 de marzo de 2022.
2. "Finley v. NEA", Centro de Derechos Constitucionales, actualizado el 11 de diciembre de 2007, <https://ccrjustice.org/home/what-we-do/our-cases/finley-v-nea>.
3. Bruce Y. Lee, "Did Rep. Marjorie Taylor Greene Blame A 'Space Laser' For Wildfires? Here's The Response", *Forbes*, 30 de enero de 2021, <https://www.forbes.com/sites/brucelee/2021/01/30/did-rep-marjorie-taylor-greene-blame-a-space-laser-for-wildfires-heres-the-response/?sh=3ad3b388e44a>.
4. Katie Rogers y Dave Philipps, "A Republican Lawmaker for Whom the Spectacle Is the Point", *The New York Times*, actualizado el 29 de enero de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/01/13/us/politics/lauren-boebert-republican.html>.
5. Jon Skolnik, "GOP civil war heats up: Dan Crenshaw calls out GOP 'grifters' and 'performance artists' in Congress", *Salon*, 7 de diciembre de 2021, <https://www.salon.com/2021/12/07/civil-heats-up-dan-crenshaw-calls-out-grifters-and-performance-artists-in-congress/>.
6. Callum Borchers, "Alex Jones should not be taken seriously, according to Alex Jones's lawyers", *The Washington Post*, 17 de abril de 2017, <https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/04/17/trump-called-alex-jones-amazing-jones-own-lawyer-calls-him-a-performance-artist/>.
7. Amy Khoshbin, entrevistada por la autora, 16 de marzo de 2022.

Darse la vuelta y volver

1. Ling Ma, *Liquidación* (Barcelona: Editorial Planeta, 2020).

En formación

1. Jenni Sorkin, "Learning from Los Angeles: Pedagogical Predecessors at the Woman's Building", en *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building, 1973-1991*, eds. Meg Linton, Sue Maberry y Elizabeth Pulsinelli (Los Angeles: Otis College of Art & Design, 2011), 36-64.
2. Judy Chicago y Miriam Schapiro, "Womanhouse", en *Womanhouse* (Valencia, CA: Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972), sin paginar.

3. Deborah Vankin, "Seminal SoCal artists Nancy Buchanan and Barbara T. Smith reflect on 50 years of art and friendship", *Los Angeles Times*, 28 de enero de 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-01-28/nancy-buchanan-marcia-haff-barbara-t-smith-armory-art>.

4. Ted Loos, "A Rare Spotlight on Black Women's Art Still Shines After 51 Years", *The New York Times*, 15 de junio de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/06/15/arts/design/sapphire-show-black-women-artists.html>.

5. Miriam Schapiro y Judy Chicago, "Female Imagery", *Womanspace Journal* (verano de 1973): 11-14.

Entrevista con Tidawhitney Lek

1. El Cambodia Town Parade and Cultural Festival [Festival cultural y desfile de Cambodia Town] hizo su regreso a Long Beach el 3 de abril de 2022, un mes más tarde de esta entrevista.

Terciario

1. Sarah Boxer, "Whitewashing the Great Depression", *The Atlantic*, diciembre de 2020, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/whitewashing-the-great-depression/616936/>.

Clarissa Tossin en la Commonwealth and Council

1. "About Blue Origin", Blue Origin, consultado el 11 de abril de 2022, <https://www.blueorigin.com/about-blue>.

Alicia Piller en Track 16

1. United States Environmental Protection Agency [Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos], "Facts and Figures about Materials, Waste and Recycling", actualizado el 30 de septiembre de 2021, <https://www.epa.gov/facts-and-figures-about-materials-waste-and-recycling/plastics-material-specific-data>.

2. Laura Parker, "A whopping 91% of plastic isn't recycled", *National Geographic*, 20 de diciembre de 2018, <https://www.nationalgeographic.com/science/article/plastic-produced-recycling-waste-ocean-trash-debris-environment>.

3. Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, "UN report: Time to seize opportunity, tackle challenge of e-waste", 24 de enero de 2019, <https://www.unep.org/news-and-stories/press-release/un-report-time-seize-opportunity-tackle-challenge-e-waste>.

4. "Alicia Piller and jill moniz in Conversation at Track 16", Track 16 Gallery, 23 de enero de 2022, video de Youtube, 1:15:00, <https://www.youtube.com/watch?v=yah6N-nEJPQ>.

Artículos destacados

Julie Weitz es una artista transdisciplinar cuyas obras, fundamentalmente en narrativa, incluyen actuaciones en directo y multimedia, fotografía, dibujo e instalaciones. Su modelo de trabajo muy colaborativo incluye líderes espirituales, activistas, poetas, coreógrafos y músicos, y con frecuencia se basa en su herencia como judía queer, asquenazí y diaspórica.

Beth Pickens es consultora de artistas y organizaciones artísticas en Los Angeles. Es autora de *Make Your Art No Matter What* (Chronicle Books, 2021) y *Your Art Will Save Your Life* (Feminist Press, 2018). Su podcast, *Mind Your Practice*, está disponible en todas las plataformas, al igual que su servicio mensual de apoyo al artista, Homework Club.

Ashton Cooper es escritora, comisaria de arte y doctora en el Art History Department de la University of Southern California.

Entrevista

Tina Barouti, PhD, es historiadora del arte y comisaria y originaria de Los Angeles. Actualmente disfruta de una beca Brooks en el departamento de comisariado de la Tate Modern y es artista residente en la Delfina Foundation. Barouti imparte clases en el Art History, Theory, and Criticism Department de la SAIC y es consultora curatorial de Mathaf: Arab Museum of Modern Art.

Tidawhitney Lek nació en Long Beach, California, en 1992, donde vive y trabaja en la actualidad. Lek ha sido incluida recientemente en exposiciones colectivas en el Museum of Contemporary Art Santa Barbara, Sow & Tailor y Durden and Ray. También ha participado en exposiciones individuales en el Long Beach Museum of Art, el Cerritos College y la Luna Anaïs Gallery. Su obra está incluida en la colección permanente del ICA Miami.

Colaborador de ensayo fotográfico

Rodrigo Valenzuela (nacido en Santiago de Chile, 1982) vive y trabaja en Los Angeles, donde es profesor asociado y director del Photography Department de la UCLA. Valenzuela ha recibido la beca Guggenheim 2021 en Fotografía y la beca del Smithsonian Artist Research; el premio Joan Mitchell para pintores y escultores; y la beca de la Art Matters Foundation. Sus residencias incluyen Core Fellowship, Skowhegan, MacDowell Colony, Bemis Center, entre otras.

Contribuyentes de reseña

Vanessa Holyoak es una escritora y artista interdisciplinar afincada en Los Angeles. Tiene un máster en Photography & Media and Creative Writing por el California Institute of the Arts y una licenciatura en French Literature, Translation, and Philosophy por el Barnard College. Sus escritos sobre arte se han publicado en *art-agenda*, *BOMB Magazine*, *East of Borneo* y *Hyperallergic*.

Reuben Merringer es artista, escritor y educador afincado en Los Angeles. Su obra explora los espacios liminales mediante el desarrollo de nuevos procesos, utilizando los lenguajes de la pintura, la fotografía, el sonido y el video. Imparte clases en el ArtCenter College of Design.

Georgia Lassner es escritora y crítica en Los Angeles. Ha sido colaboradora de la revista trimestral de arte contemporáneo *X-TRA* desde 2018 y fue la autora de *UNPUBLISHED (2017-2019)*, un blog que presenta textos en profundidad sobre el trabajo de artistas no reconocidos.

Renée Reizman es comisaria de arte interdisciplinar, artista y escritora. Trabaja en diversas comunidades y estudia las formas en que las infraestructuras dan forma a nuestra cultura, política y entorno. Sus escritos han aparecido en *The Atlantic*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *Vice* y *Teen Vogue*, entre otros.

Rosa Tyhurst es comisaria de arte y actualmente reside en Bristol, Reino Unido.

Diana Seo Hyung Lee es escritora y traductora afincada en New York. Sus escritos han aparecido en *Art in America*, *The Brooklyn Rail* y otros. Es inmigrante nacida en Seúl, Corea del Sur, criada en Queens, New York, y madre de Mark, de tres años.

March 19 – August 20, 2022

Deborah Roberts:

I'M

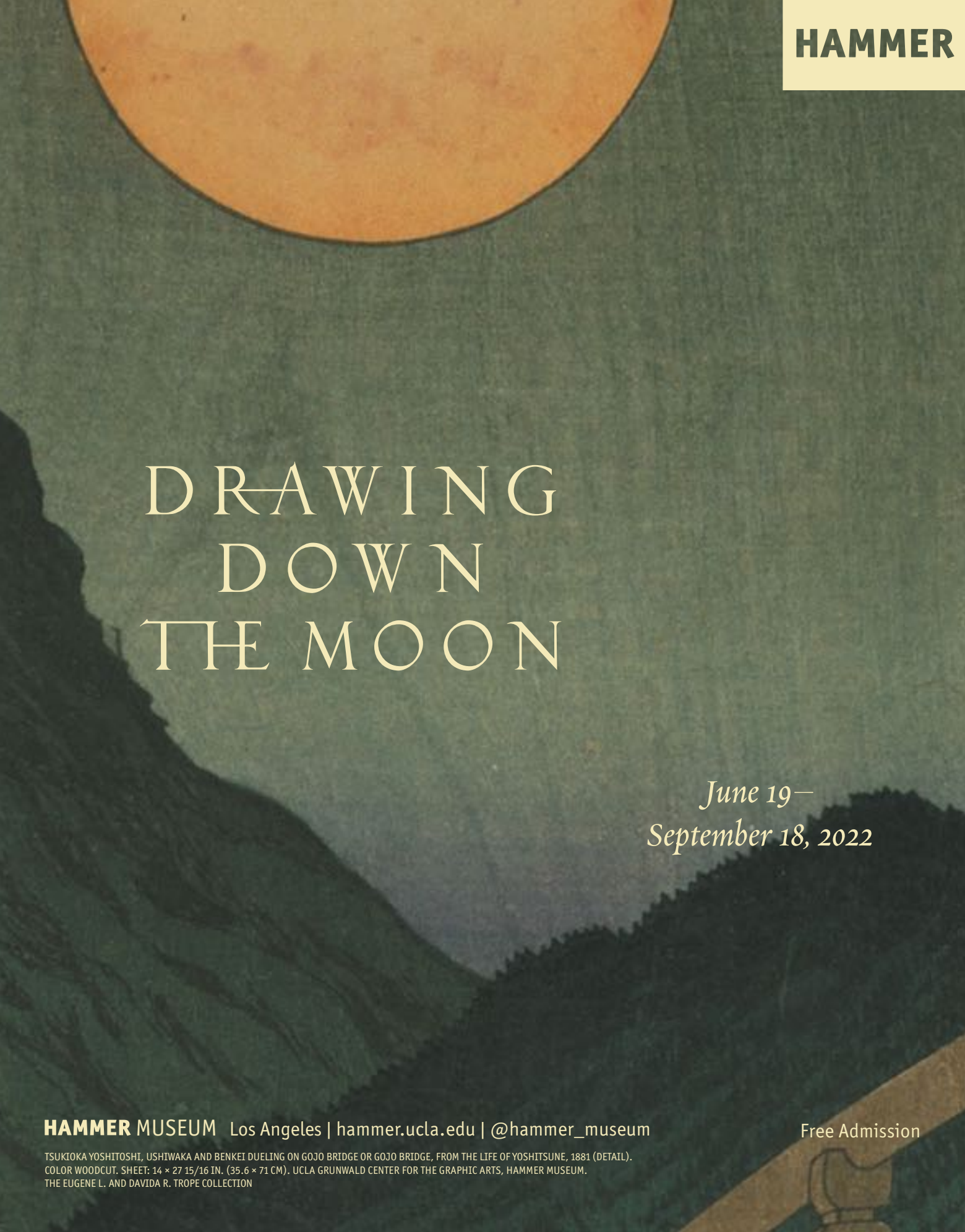


An exhibition in two parts at the
California African American Museum
and Art + Practice | **FREE**

**California
African American
Museum**

**ART +
PRACTICE**

Deborah Roberts, *Jamal*, 2020. Mixed-media collage on canvas, 65 x 45 in. Artwork © Deborah Roberts.
Courtesy the artist; Stephen Friedman Gallery, London; and Vielmetter Los Angeles; Photo: Paul Bardagjy



HAMMER

DRAWING
DOWN
THE MOON

*June 19—
September 18, 2022*

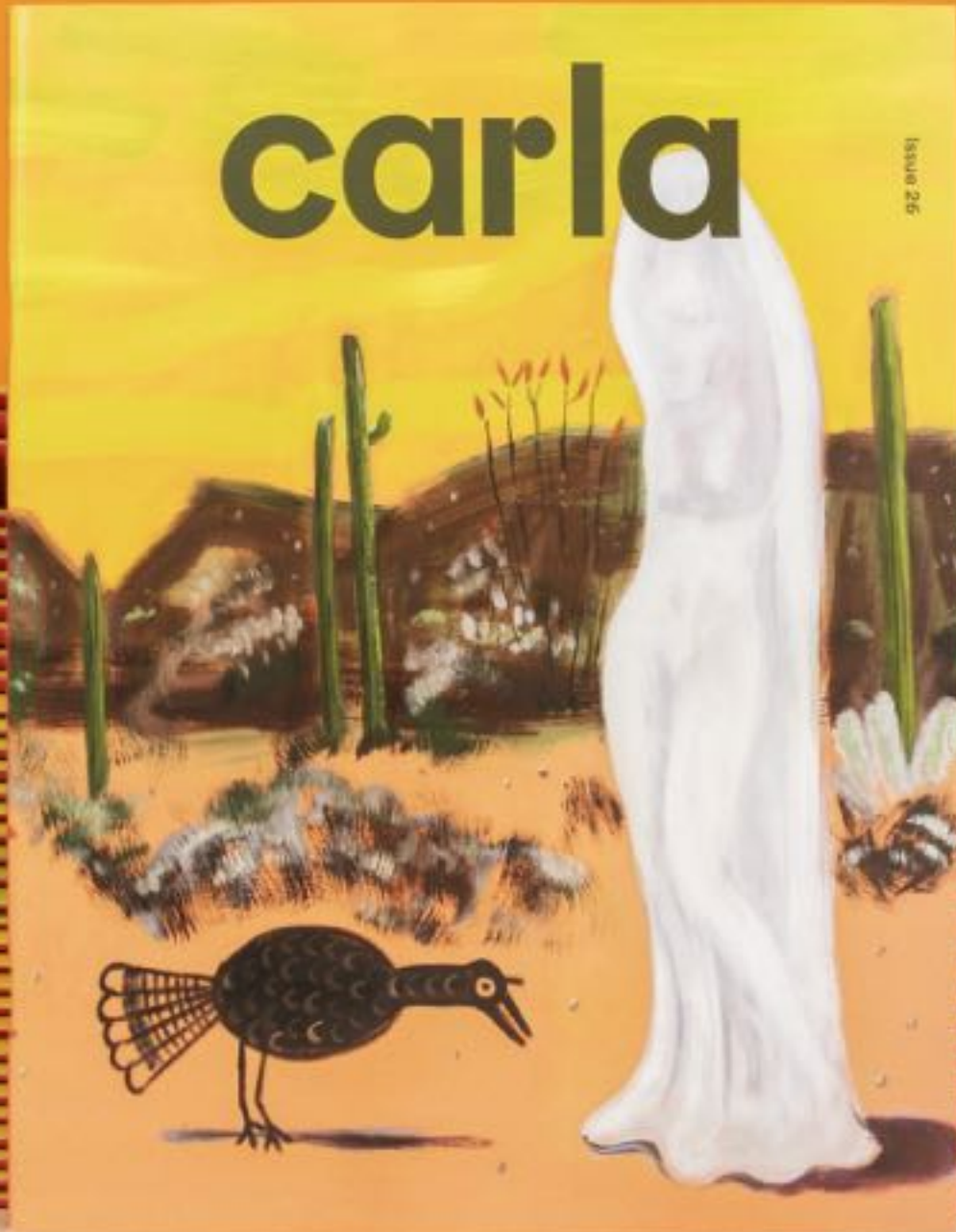
HAMMER MUSEUM Los Angeles | hammer.ucla.edu | [@hammer_museum](https://twitter.com/hammer_museum)

Free Admission

TSUKIOKA YOSHITOSHI, USHIWAKA AND BENKEI DUELING ON GOJO BRIDGE OR GOJO BRIDGE, FROM THE LIFE OF YOSHITSUNE, 1881 (DETAIL).
COLOR WOODCUT. SHEET: 14 × 27 15/16 IN. (35.6 × 71 CM). UCLA GRUNWALD CENTER FOR THE GRAPHIC ARTS, HAMMER MUSEUM.
THE EUGENE L. AND DAVIDA R. TROPE COLLECTION

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



KEVIN BEASLEY
On site

MAY 7 – JUNE 25, 2022

François Ghebaly congratulates Candice Lin for her inclusion in

The Milk of Dreams

59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia

Curated by Cecilia Alemani

April 23 to November 27, 2022



HAUSER & WIRTH

Mika Rottenberg

23 Jun – 2 Oct 2022

Hauser & Wirth Los Angeles
901 East 3rd Street

@hauserwirth

EXPLORE THE
EXHIBITION



TOBA KHEDOORI AT GEMINI G.E.L.



375 Toba Khedoori - 2022

GEMINI G.E.L. 8365 MELROSE AVENUE LOS ANGELES, CA 90069 323.651.0513 EDITIONS@GEMINIGEL.COM GEMINIGEL.COM

Untitled (grass), 2022 1-color etching with chine collé 77 7/8 x 50 1/2" (197.80 x 128.27cm) Edition of 38 TK21-3599



JOSH CALLAGHAN
FAMILY TREE

MAY 28 – JULY 30, 2022

NIGHT GALLERY

Hello

MY NAME IS...



Nadia Lee Cohen

MAY 22 - JULY 9, 2022



JEFFREY DEITCH
925 N. ORANGE DRIVE, LOS ANGELES
DEITCH.COM

Getty



PERSIA

ANCIENT IRAN

AND THE CLASSICAL WORLD

April 6 through August 8, 2022
Getty Villa Museum



Conservation
Research
Foundation
Museum

*Plaque with a Winged Lion-Griffin (detail),
Achaemenid, 500–330 BC. Image: Courtesy of
the Oriental Institute of the University of Chicago.
Text and design © 2022 J. Paul Getty Trust*



FREE ADMISSION
Plan your visit

Lynda Benglis, *Yellow Tail*, 2020, © 2022 Lynda Benglis / Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY

Lynda Benglis

Excavation



May 14–June 25, 2022

Lauren Quin

Pulse Train Howl

Lauren Quin, *Grip* (detail), 2022, © Lauren Quin, Photo: Josh Schaedel



BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

Max Colby: Revival

April 30 - June 4



SHOSHANAWAYNE
GALLERY

shoshanawayne.com
[@shoshanawayne](https://www.instagram.com/shoshanawayne)

LA LOMA
Projects

SUMMERTIME

Rolls

Renma Ghuloun

Roger Herman

Sounya Netrabile

July 17–August 28, 2022
Opening: July 17, 4–7pm

Harkawik

MARC LIBRIZZI Apr 22 - Jun 4, 2022
1819 3rd Ave
Los Angeles, CA 90019



310.982.4004 info@harkawik.com



**OFFICE
SPACE
BURBANK**

<https://www.officespaceslc.com/>
Call or text (818) 940-9679 for info.

**A New Gallery Space
in Los Angeles
Opening May 2022
with**

***NORMAN M.
KLEIN
PRESENTS...***

parrasch heijnen

Tony DeLap and His Circle

Friends, Colleagues and Students

an exhibition conceived of by Barbara Rose

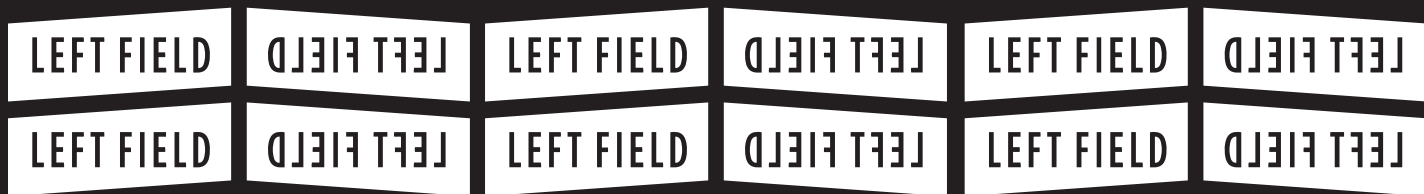
April 9 - May 19, 2022

Peter Alexander
Bas Jan Ader
Vija Celmins
Roy De Forest
Tony DeLap

Marcia Hafif
Donald Judd
Craig Kauffman
Agnes Martin
John McCracken

John McLaughlin
Bruce Nauman
Deborah Remington
Alexis Smith
Frank Stella

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



May 7 – June 12

Linda Daniels

June 18 – July 24

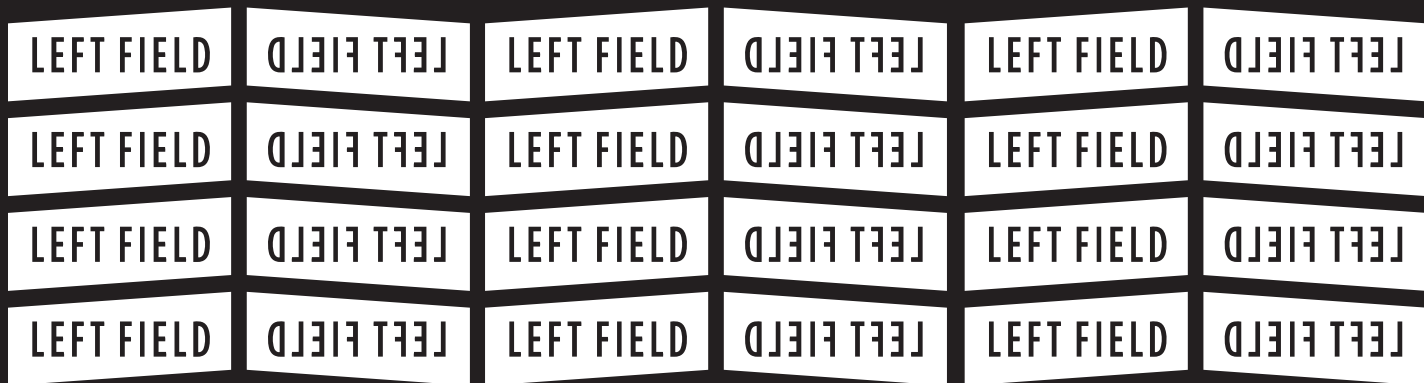
Catherine Haggarty

Liv Aanrud

1036 Los Osos Valley Road

Los Osos, CA 93402

leftfieldgallery.com



FINE ART SERVICES

S I

ART PROJECTS



INSTALLATION



STORAGE



PACKING & CRATING



TRANSPORT



REMEDIATION

S.I. ART PROJECTS 1610 W 132ND ST. GARDENA, CA 90249 310.804.8705

Gwynn Murrill

ANIMAL NATURE

Image: Gwynn Murrill, *Tropical Bird*, 2004, koa wood.
Courtesy of the artist.



May 21 – July 31, 2022

A retrospective look at 50 years of sculpture
exploring the elegant forms of the natural world

[ARTS.PEPPERDINE.EDU/MUSEUM](https://arts.pepperdine.edu/museum)

LISA SMITH WENGLER
CENTER FOR THE
arts
PEPPERDINE UNIVERSITY

WEISMAN MUSEUM OF ART
Pepperdine University
24255 Pacific Coast Highway
Malibu, CA 90263

[f](https://www.facebook.com/weismanmuseumofart) [@weismanmuseumofart](https://www.instagram.com/weismanmuseumofart)

Cute Gloom

June 10 – July 17



JD Raenbeau

July 22 – August 28



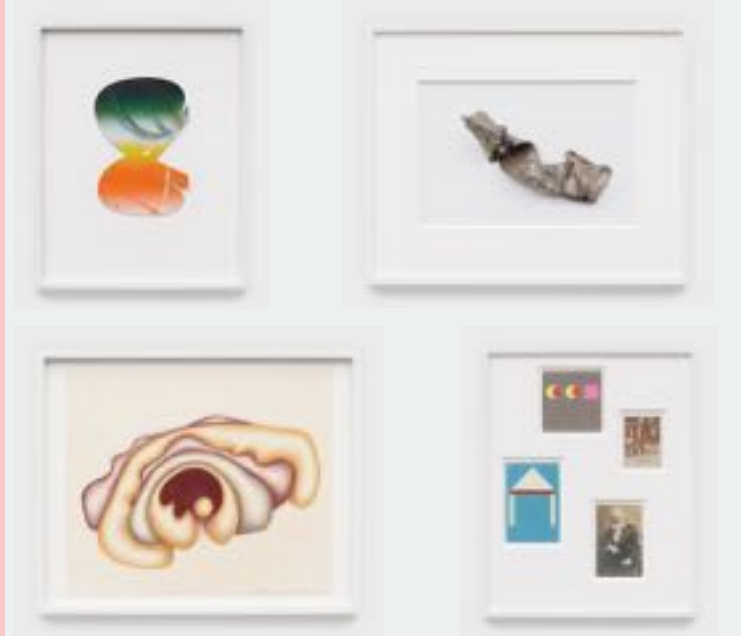
**LAUREN POWELL
PROJECTS**

Gallery Hours: Thursday, Friday, Saturday
11AM – 6PM or by appointment
*image on left by Benjamin Cabral

5225 Hollywood Boulevard, 90027
www.laurenpowellprojects.com
[@laurenpowellprojects](https://www.instagram.com/laurenpowellprojects)

PARADISE FRAMING

No more paying for custom framing before a work has sold!



The most affordable, safe, and archival way to frame artworks for exhibition.

PARADISE RENTAL \$151.26 *

\$215

\$257

\$282

\$300

\$369

\$492

\$546

Price comparison from 7 LA fine art framers of custom framing a 16" X 20" work on paper in a 1 1/2" white lacquered maple frame with archival hinging & UV acrylic. *1 month rental

PARADISEFRAMINGLA.COM

3626 W SLAUSON AVE LA CA 90043

+1 (310) 773-4644



Gallery Exhibitions
Opening Reception
Saturday, April 9th, 2 - 5pm

soundpedro2022
Immersive Outdoor Event
Saturday, June 4th, 7 - 10pm

3601 S. Gaffey Street, San Pedro
Learn more at www.soundpedro.org

Experience multi-sensory installations, designed to investigate the way we perceive and experience sound. Join us at Angels Gate Cultural Center for a season of free, experimental sound art events, produced by FLOOD.



SEASONS LA



**LANISE HOWARD: AND
THEN THEY HEARD THE
WIND**

May 27 – July 3

JAZZ

**Tuesday-Saturday
Sets 7:30 & 9PM**

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



SAM
First

6171 W Century Blvd. #180 Los Angeles CA 90045



ALAN SHIELDS
TWEAKING THE GRID

MAY 1–JUNE 12

HUNTER SHAW FINE ART
5513 W. PICO BLVD. LOS ANGELES CA 90019

CHRIS SHARP

UPCOMING SHOWS

EDGAR RAMIREZ

06/18 – 07/23, 2022

PARTICULARITIES

30/07 – 03/09, 2022

Tom Allen // Sophie Barber // Michael Berryhill
// Dike Blair // Varda Caivano // Luz Carabaño //
Fergus Feehily // Federico Herrero // Ulala Imai //
Jennifer J. Lee // Lauren Spencer King // Daniel
Graham Loxton // Paulo Monteiro // Alexandra Noel //
Daniel Rios Rodriguez // Paul P. // Santiago de Paoli
// Dana Powell // Eleanor Ray // Louise Sartour //
Anna Schachinger // Shana Sharp // Sean Sullivan //
Altoon Sultan // Hayley Tompkins // Owen Westberg
// Yui Yaegeshi // Zhiliang Zhao

LOS ANGELES, CA 90016

Chromasonic

An experiential light and
sound installation in The
Lab at Compound.

Field Study



1395 Coronado Ave
Long Beach, CA 90804

@compoundlbc
compoundlb.com

PACE

Tony Smith



Tony Smith, *For J.C.*, 1969, welded bronze, black patina
6' 8" x 6' 8" x 4' 9" | 203.2 x 203.2 x 144.8 cm

Los Angeles

pacegallery.com

Getty

Flesh and Bones

The Art
of Anatomy

Through July 10, 2022
Getty Center

FREE ADMISSION
Plan your visit



Research
Institute

Love & Hate (detail), 2012, OG Abel. Graphite on paper. Getty Research Institute. © OG Abel.
Text and design © 2022 J. Paul Getty Trust