

carla

VISA
DEBIT
Issue Ca
29



Letter From the Editor

The month that I spent traveling this summer proved a quick reminder that even the best-laid plans can shift abruptly. One person I met blissfully orated about “keeping the flow” while traveling—letting the rhythm of life sweep you up rather than trying to hold it too tightly by the reins. This mindset is surely useful when flights are canceled and vacation plans go awry. But I wonder what the notion of finding peace and flow actually looks like in our current world, which requires resistance in the face of violence, natural disaster, illness, and inequity on a near daily basis.

Having recently rounded our seventh year at Carla, one thing I know is that both discourse and community are vital elements of resistance. To borrow from Hande Sever’s writing on the work of Jimena Sarno in this issue, they dovetail “to carve out space for belonging.” Many of the artists across this issue address deeply seated traumas of violence, slavery, white supremacy, extraction, and capitalism while also finding passages through and *out* of these entrenched systems. They do so with community, family, and an earnest desire for visibility and exchange at the center of their practice.

At Carla, community discourse has been a cornerstone, guiding our writers’ words and directing our focus. And now, we are leaning into this foundation as we flow into new spaces—following the path of our organizational growth while imagining new possibilities. We have felt the community’s embrace of our work, yet, after

seven years, we find ourselves at a crossroads of sorts: we want to do *more*, but we need to continue to build Carla in a sustainable way that ensures that our work can continue for years to come. And, while the words on these pages ripple out into our community, we want to create more opportunities for connective, in-person exchange amongst the artists, writers, arts workers, collectors, educators, and readers that continue to care for and shape the arts discourse of our city.

While we are still in the early planning stages, we are thrilled to announce that we are in the process of developing a robust membership program that we hope you will all join. But we can’t do this alone, and so we are turning to you, our community, for support as we work to build a secure future for Carla.

If you have the capacity to give, donations can be made to support our growth. If you’d like to be the first to know about our upcoming membership program, you can sign up to receive our membership newsletter. And finally, we invite you to reach out to us. Let us know what you want to see: What kinds of programming, events, and conversations do you want to be having?

Looking forward,

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

Make a donation:

shop.contemporaryartreview.la/donate

Join our membership newsletter:

contemporaryartreview.la/membership

Get in touch:

membership@contemporaryartreview.la

8

Going Back

Kevin Beasley and the Power
of Homecoming

Allison Noelle Conner

14

From Both Sides of the Lens

Ulysses Jenkins'
Self-Reflexive Video Practice

Neyat Yohannes

22

Sara Cwynar and the Texture of Digital Pictures

Erin F. O'Leary

30

Existing is Resisting

AAPI Artists at Work

Vanessa Holyoak

38

Interview with Genevieve Gaignard

Colony Little

46–62

Reviews

Derek Fordjour
at David Kordansky Gallery
–Amy Mutza

Jimena Sarno
at the Los Angeles State
Historic Park
–Hande Sever

Pool at JOAN
–Nahui Garcia

Ei Arakawa
at Overduin & Co.
–Niall Murphy

EXTRACTION
Earth, Ashes, Dust
at the Torrance Art Museum
–Alitzah Oros

Jacci Den Hartog
at STARS
–Irina Gusin

65–95

Carla en Español

Getty

REINVENTING THE

AMÉRICAS

CONSTRUCT. ERASE. REPEAT.

August 23, 2022–January 8, 2023

Featuring European illustrations and prints from the 16th to 19th centuries and artistic interventions by Denilson Baniwa, an Indigenous contemporary artist, this exhibition counters the European views that shaped the image of the American continents.

Research
Institute

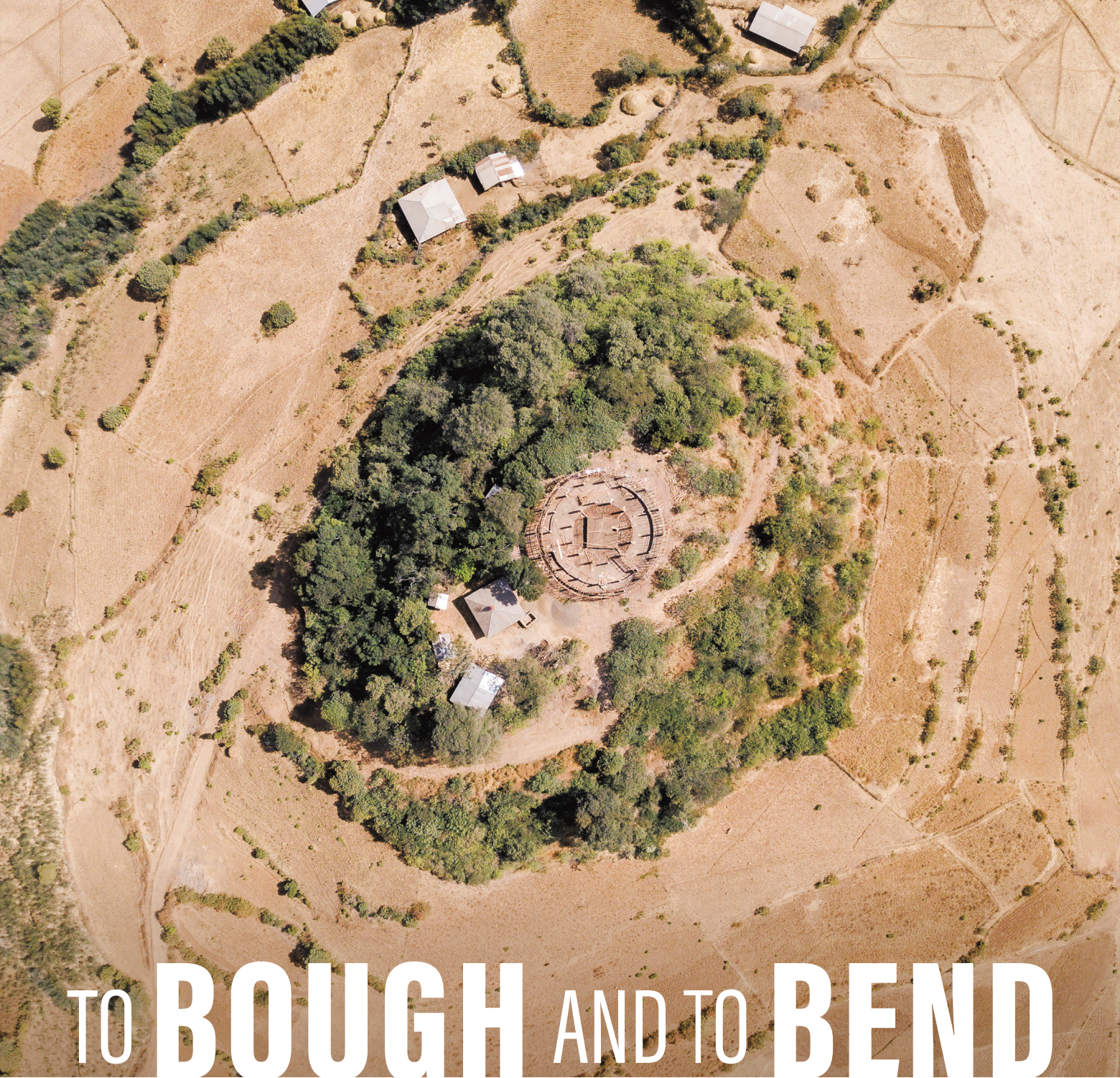


Plan your visit



Getty

Image: *The Celebration of the Lizard* (detail), 2022, Denilson Baniwa (Amazonian and Brazilian, b. 1984). Digital intervention on "Columnam à Praefecto Prima Navigatione Locatam Venerantur Floridenses" (Column in Honor of the First Voyage to Florida), from Jacques Le Moyne de Morgues (French, ca. 1533–before 1588), *Brevis Narratio Eorum Quae in Florida Americae Provincia Gallis Acciderunt* (Frankfurt, 1591), pl. 8. Getty Research Institute, 87-B24110, Courtesy the artist. Text and design © 2022 J. Paul Getty Trust



TO BOUGH AND TO BEND

August 30, 2022 — March 26, 2023

A group exhibition about our relationship with trees,
curated by Bridge Projects and presented by the
Weisman Museum of Art

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

Image: Kieran Dodds, *Kuskwam Mariam*, 2018, archival photographic print.
Courtesy of the artist.

BRIDGE PROJECTS

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)

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

Editorial and Administrative Assistant

Alitzah Oros

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editors

Erin F. O'Leary

CJ Salapare

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Submissions

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

Send all submissions to submit@contemporaryartreview.la.

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

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

Social Media

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

Cover Image

Sara Cwynar, *Tracy (Gold Circle)* (detail) (2017). Dye sublimation print on aluminum, 30 x 38 inches.

© Sara Cwynar. Image courtesy of the artist; The Approach, London; Cooper Cole, Toronto; Foxy Production, New York; and ICA LA.

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.

Alitzah 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.

Satoru Nihei is a graphic designer.

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

Donations

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

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

Andreas Janacua
Ann Weber
Arlene Shechet
Bettina Korek
Brian Cho
Cameron Gainer
CES Gallery
Christine Meleo Bernstein
Christopher Heijnen
Clare Kunny
Curate LA
Custom Art Surfaces
Dagny Corcoran
Dana Bruington
Dianne Vanderlip
Elizabeth Portanova
Galeria 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

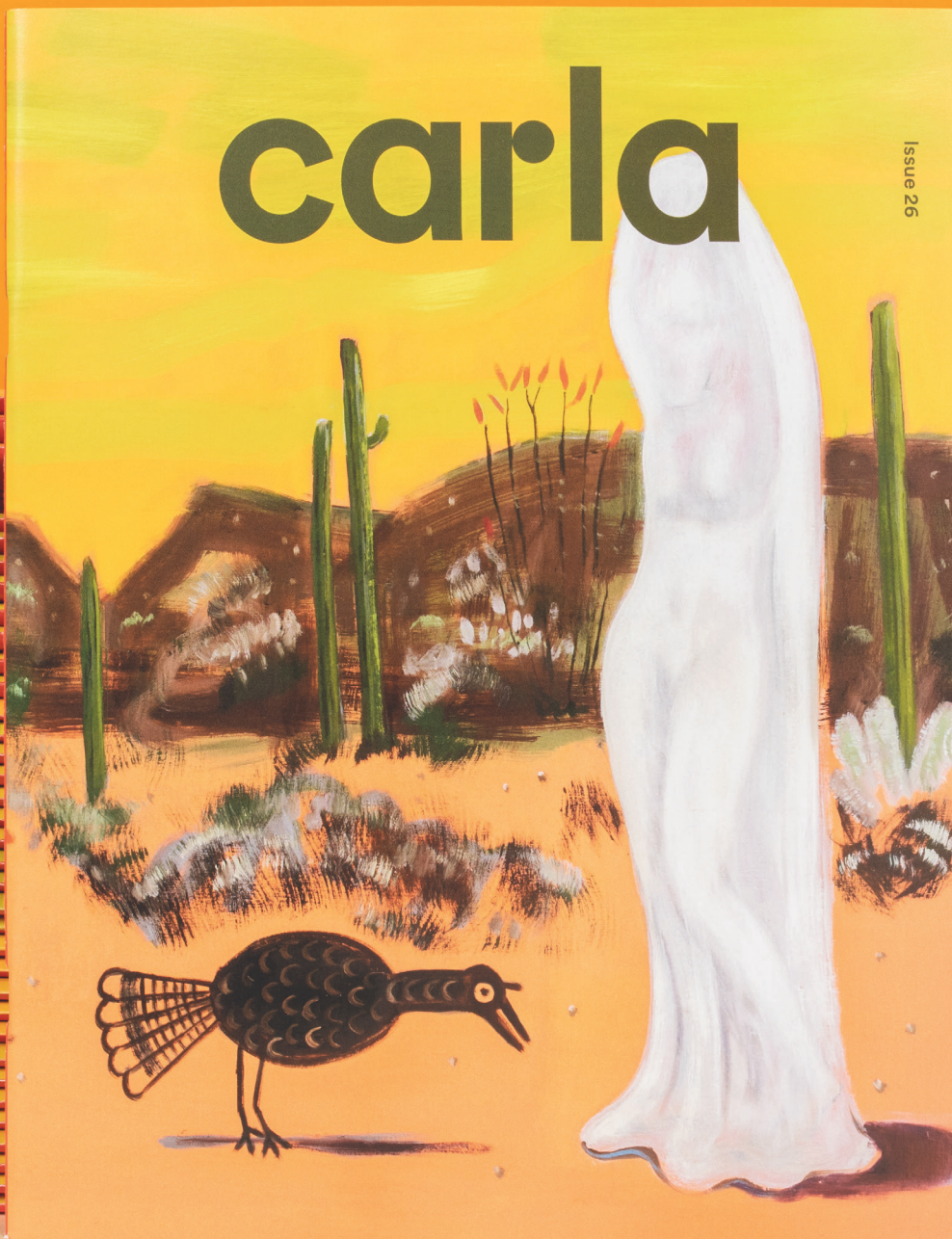
Mike & Peggy Zappas
MaRS Gallery
Mary Sherwood Brock
Matthew Marks
Nicolas Shake
Nicole Garton
Parrasch Heijnen Gallery
Patricia Preston
Paul & Shelley Cohen
Rachelle Rojany
Rebecca Morris
Regina Mamou
Rick & Laurie Harmon
Roger Herman
Roberts Projects
Sean Noyce
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda 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
Tracy Seretea
Viveca Paulin-Ferrell

Subscribe and let *Carla* come to you.

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



shop.contemporaryartreview.la

**Los Angeles Distribution:
Downtown**

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

Ace Hotel DTLA
929 S. Broadway
Los Angeles, CA 90015

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

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

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

Wönzimer Gallery
341-B S. Ave. 17
Los Angeles, CA 90031

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

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

La Loma Projects
6516 N. Figueroa St. A
Los Angeles, CA 90042

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

MAK Center for Art
and Architecture
835 N. Kings Rd.
West Hollywood, CA 90069

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 LA
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

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

Matter Studio Gallery
5080 W. Pico Blvd.
Los Angeles, CA 90019

OCHI
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

1301 PE
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

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)
Bread & Salt (San Diego, 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 (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)
Getty Research Institute (Los Angeles, CA)
Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA)
Los Angeles County Museum of Art,
Research Library (Los Angeles, CA)
Marpha Foundation (Marpha, Nepal)
Maryland Institute College of Art,
The Decker Library (Baltimore, MD)
Midway Contemporary Art (Minneapolis, MN)
Museum of Contemporary Art Santa Barbara,
Emerging Leaders in the Arts (Santa Barbara, CA)
Northwest Nazarene University (Nampa, ID)
NYS College of Ceramics at Alfred University,
Scholes Library (Alfred, NY)
Pepperdine University (Malibu, CA)
Point Loma Nazarene University (San Diego, CA)
Room Project (Detroit, MI)
School of the Art Institute of Chicago,
John M. Flaxman Library (Chicago, IL)
Skowhegan Archives (New York, NY)
Sotheby's Institute of Art (New York, NY)
Telfair Museum (Savannah, GA)
The Metropolitan Museum of Art,
Thomas J. Watson Library (New York, NY)
University of Pennsylvania (Philadelphia, PA)
University of San Diego (San Diego, CA)
USC Fisher Museum of Art (Los Angeles, CA)
Walker Art Center (Minneapolis, MN)
Whitney Museum of American Art,
Frances Mulhall Achilles Library (New York, NY)
Yale University Library (New Haven, CT)

Subscriptions

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



Kevin Beasley, *Site V* (detail) (2022). Polyurethane resin, raw Virginia cotton, housedresses, T-shirts, confetti T-shirts, altered T-shirts, confetti housedresses, and durags, 74 x 55.5 x 2 inches. Image courtesy of the artist and Regen Projects.

Going Back

Kevin Beasley and the Power of Homecoming

In her 1995 essay, “The Site of Memory,” Toni Morrison mentioned the Mississippi River—how its route was redirected to make space for housing and acreage, and how areas in its former path experience intermittent flooding. “[B]ut in fact it is not flooding,” she writes, “it is remembering. Remembering where it used to be.”¹ Morrison believed that writers behave similarly, reassembling the past from the traces left behind. Her approach to fiction hovered at the crossroads between the truth, the remembered, and the invented. Though she may begin with an image culled from reality, she preferred to dwell in her emotional memory of the image rather than convey exact facts, letting her impulses guide her “reconstruction of a world.”² A stray detail or hunch would lead her on a “journey to a site to see what remains were left behind.”³ To these remains, she added her own possibilities. Kevin Beasley works similarly.

The New York-based multimedia artist recently held his first Los Angeles solo show at Regen Projects, a gallery situated on a frantic corner of Santa Monica Boulevard. I darted there, one balmy weekend in May, and was greeted by abstract, candy-colored whirlpools that rippled with ineffable movements. The works hung on the walls and were joined by the sounds of twinkling birds. For a minute, I lost sense of where I was. It was like being simultaneously in a gallery and still out on the street, dually inside and outside. Moving further into the space exposed me to other auditory frequencies that rumbled below the chirping—what sounded like a slowed-down heartbeat and the half-snatched murmurings of distant

voices. Like Morrison’s notion of water, my memories seemed to emerge and blend with Beasley’s as I viewed the works, creating new forms of connection in the process.

Featuring 28 works all made in 2022—ranging from ossified sculptures to booming sound collages that worked in concert to conjure a multi-sensory experience—*On site* continues Beasley’s decade-long experiment with sculpture, sound, and the quixotic intermingling of the two. He is known for his fabric-based wall objects, which riff on the ancient sculptural technique of relief, a method of adding 3-dimensional elements onto a flat surface.⁴ Beasley inundates his surfaces with materials, combining puffy wisps of raw Virginia cotton with T-shirts and other items (many sourced from family and friends) before bonding the fragments in polyurethane resin. At Regen, Beasley’s reliefs, or “slabs,” as he calls them, punctuated the walls of the three galleries and ranged from roughly human-scale to the size of a wide bay window. At first glance, these wall sculptures might be mistaken for woozy acrylic paintings that live somewhere within the modernist canon; Beasley’s sly wink toward the artistic legacies that he upends. With titles like *Site* and *Section*, which refer to two distinct series within the show, most of the slabs are glossy topographies that straddle the lines between landscape, painting, and sculpture. From afar, portions of *In my dream I saw a landscape* looked like a fantasia of melted Jolly Ranchers and chewed-up Starbursts, an explosion of mustard and cerulean. Drawing closer, I recognized four housedresses in shades of seafoam green levitating like ghosts on the left side of the slab. Strips of cherry red T-shirts pirouetted across the surface of *Site V*, while two black durags seemed to waltz against a lemony stream.

On site finds the artist returning to his memories of Virginia, where he was born and raised, and the work in the show continues Beasley’s general inquiry into place as a potent site of

remembrance, history, and invention. His artworks reflect this search, often circling a central question: What narratives are told by our surroundings? In his return to his homeland, though, he is less concerned with presenting the past exactly as it was. Instead, he has built out audiovisual landscapes where personal and historical remains merge with chance. Taking material form and grabbing hold of us in ways that burrow into the deepest parts of our core, these works invite us to reconsider how the past echoes in our present. When staring into a spill of color embedded in one of Beasley's slabs or listening to the natural soundtrack humming through the gallery, I found myself falling into a psychically alive space, where private memories collided with historical debris in ways that upended my understanding of place and belonging.

Four of the slabs featured dye sublimation-printed photos taken in parts of Virginia, including Lynchburg, where Beasley grew up, and Valentines, where his family has owned a plot of land for generations. Engaging with the photos felt like flipping through a personal album. There were images of bushy trees; a wooden shed; and a figure in the distance, ear fastened to a cell phone. These pictures move beyond pure documentation—printed on T-shirts and then added into his slab works, Beasley subtly warps the surface of the images, creating riptides of distortion, as if the memories are still in the process of being stitched together. The slabs deluge viewers with their sensory multiplicity, suggesting a fascination not just with intimate, personal objects but with how they telegraph larger cultural narratives.

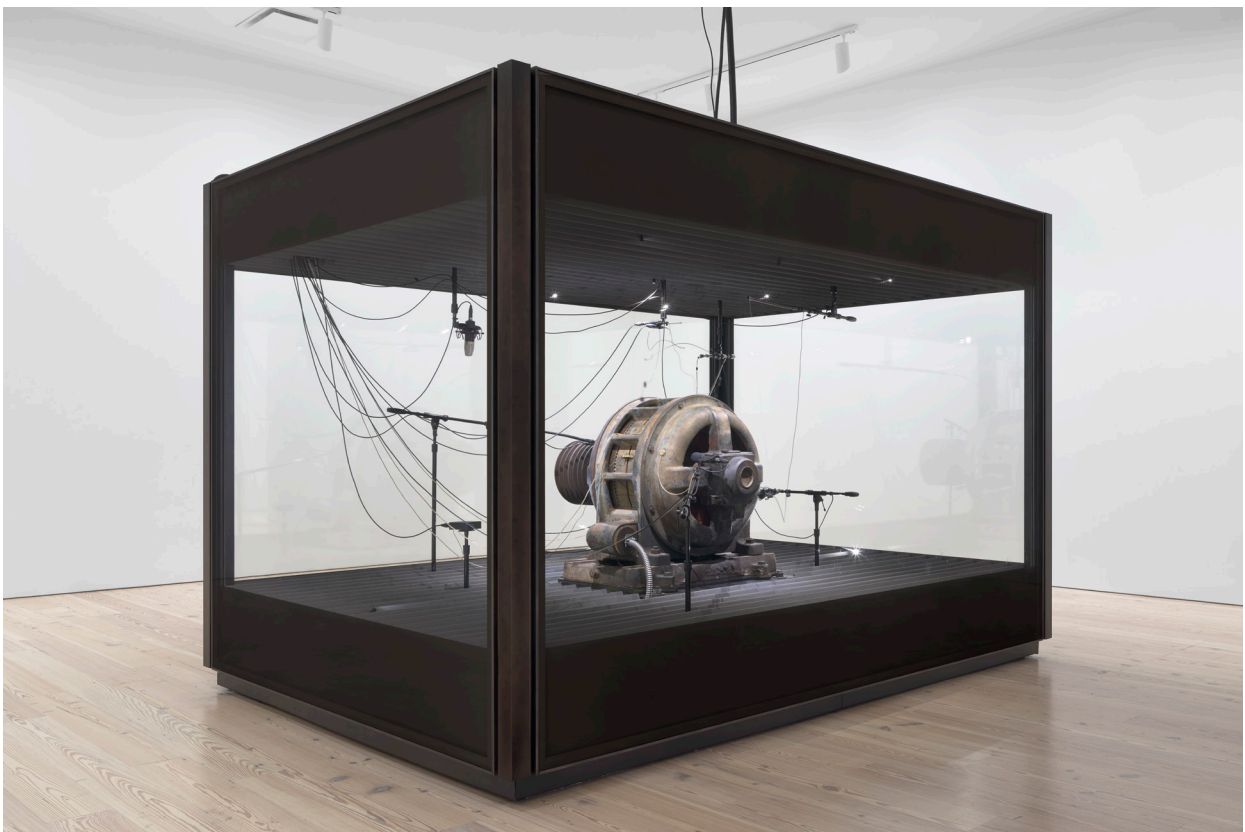
Left with the traces of Beasley's narrative, I began grafting my own stories onto his objects, creating a shared experience based on invention and collaboration. In this way, Beasley's practice extends outwards, opening us up to a self that is an amalgamation of details and experiences; a history that is elastic and malleable.

By integrating charged items like cotton alongside others that hold private meaning (housedresses, personal photos, durags), Beasley considers the residues of the South—how it continues to mold not only his particular history and perspective but also our national conceptions of self and other. Beasley's uncanny environments turn our attention to the ways that the residues of chattel slavery, both as an economic system and a method of anti-Black surveillance, continue to reverberate across our country like a spectral presence, warping our conceptions of labor, freedom, and identity. His materials speak their own narratives, reminding us that we cannot escape their hold unless we address their effects, no matter the myths we create.

"It's really important that an object comes from me or at least someone close to me," Beasley explained to *Art in America*. "That's the starting point, and the work sort of opens up from there."⁵ In 2011, while visiting Valentines for an annual family reunion, he noticed cotton growing on a farm leased on his paternal grandmother's property. The sight sent Beasley down an existential rabbit hole, sparked by his desire to place himself within his family's particular lineage as well as the larger history of Black Americans in the South. "I was spending time down there just trying to understand, in some way, what makes me: How am I here? What am I doing? Why am I making work?"⁶ These ruminations led to his use of raw cotton from Valentines as a recurring material in his work. He also purchased a 1915 cotton gin motor on eBay, which became the centerpiece of his pivotal Whitney Museum exhibition in 2018, *A view of a landscape*. Placed inside a clear soundproof box and surrounded by microphones in one gallery, the motor's continuous drone was broadcast into a separate gallery. As Aria Dean wrote in a review of the show for *Spike Art Quarterly*, the exhibition "catches us all in its gears," as we attempt to place ourselves within the aftermath of slavery.⁷ Though



11



Top: Kevin Beasley, *On Site* (installation view) (2022).
Image courtesy of the artist and Regen Projects.
Photo: Paul Salvesson.

Bottom: Kevin Beasley, *A view of a landscape: A cotton gin motor* (installation view) (2012–18). Whitney Museum of American Art, New York, December 15, 2018–March 10, 2019. Collection of the artist.
Image courtesy of the artist and Casey Kaplan, New York. Photo: Ron Amstutz.

On site hit quieter registers than *A view of a landscape*, it joined Beasley's evolving loop, creating an experience that implicates its viewers in the creation of our personal and national narratives.

Eventually, I found the origin of *On site*'s fizzing soundscape: a modified utility pole, set up in the South gallery, fittingly titled *THE SOURCE*. Rising from floor to ceiling and outfitted with LED streetlights, the pole looked like a preserved relic from a bygone neighborhood. A pair of blue and white Nike Cortez sneakers hung from powerlines suspended from the ceiling and a beverage cooler was attached near the bottom of the structure. The hum of an internal AC unit added to the layered soundtrack, which emanated from speakers that were connected by the sinuous powerlines and positioned throughout the gallery (including on the roof). The work played a collage of field recordings taken by Beasley across various locations, with a different soundtrack for each day of the week. On my second visit, a Wednesday, the audio had shifted from the natural sounds of my weekend visit, moving from a crooning synth to a percussive, motorized loop.

THE SOURCE is itself a continuation of sorts—Beasley presented an iteration of the sculpture at Prospect New Orleans, a triennial exhibition, last February. To have a version of this New Orleans sculpture, which was installed in the Lower Ninth Ward on land purchased by Beasley,⁸ reappear in a Los Angeles gallery creates another return, reminding us of the ways that the American South has also shaped this city. Placed in the same gallery as the Virginia slabs, *THE SOURCE* adds to Beasley's curio cabinet of Southern materials. His work insists that the act of returning is a full-body experience, one that obliterates the limits we place on time and space and leads to "a multidimensional understanding"⁹ of ourselves and our surroundings. For Beasley, returning is another word for deep engagement, a communal practice of enveloping ourselves within

the strange loops of history. In placing us within the currents of his memories, Beasley embraces Morrison's belief that remembering is a collective experience, a way of recognizing and tapping into the unspoken energies linking us in time.

Allison Noelle Conner's writing has appeared in *Artsy*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *East of Borneo*, and elsewhere. Born in South Florida, she is based in Los Angeles.

1. Toni Morrison, "The Site of Memory," in *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1995), 99.

2. *Ibid.*, 95.

3. *Ibid.*, 92.

4. Sadie Rebecca Starnes, "Kevin Beasley: *A view of a landscape*," *Brooklyn Rail*, March 2019, <https://brooklynrail.org/2019/03/artseen/Kevin-Beasley-A-view-of-a-landscape>.

5. Kevin Beasley, "In the Studio: Kevin Beasley," interview by Mike Pepi, *Art in America*, November 30, 2014, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-kevin-beasley-63047/>.

6. *Ibid.*

7. Aria Dean, "Kevin Beasley: 'A view of a landscape' at the Whitney," *Spike Art Magazine*, February 25, 2019, <https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/kevin-beasley-view-landscape-whitney>.

8. Siddhartha Mitter, "In the Lower Ninth Ward, an Artist Renews His Purpose," *The New York Times*, January 6, 2022, <https://www.nytimes.com/2022/01/06/arts/design/kevin-beasley-new-orleans.html>.

9. "Kevin Beasley on Confronting the Social and Cultural Underlayers of Objects," interview by Spencer Bailey, *Time Sensitive*, MP3 audio, 1:34:55, <https://timesensitive.fm/episode/kevin-beasley-on-confronting-the-social-and-cultural-underlayers-of-objects/>.



Kevin Beasley, *Peach Tree* (2022).
Polyurethane resin, raw Virginia cotton, altered T-shirts,
and dye sublimation T-shirts, 93 × 55 × 2 inches.
Image courtesy of the artist and Regen Projects.



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*
(detail from rehearsal documentation) (1984).
Color print, 3.5 x 5 inches.
Image courtesy of the artist.

From Both Sides of the Lens

Ulysses Jenkins' Self-Reflexive Video Practice

Ulysses Jenkins first encountered the word “doggerel” in the late ’70s in the Calendar section of the *Los Angeles Times*. Marlon Brando had used it in an interview about his role in *Superman* (1978), leading Jenkins to run off to look up the definition of the peculiar term.¹ It turned out to be the word he needed to establish language around the video work he was making at the time. The term, which refers to a comedic verse with an irregular measure,² usually has a negative connotation and can be used to describe work—be it a stanza in a poem or a filmmaker’s editing technique—that is poorly expressed. Brando was using it to convey his fondness for the interstitial scenes in *Superman*, which relied more on gesture and action than dialogue, but to Jenkins, the word doggerel described the Black experience—the daily feeling of traversing regular spaces while experiencing an irregular set of challenges. This feeling of discomfort, which Jenkins often observed was influenced by mainstream media, motivated him, as did a burning desire to capture this emotion in his film and video work.

Early in his career, Jenkins saw the limitations of popular media and the ways that it enforces systems of white supremacy, but he also believed in the visual medium’s potential to offer individuals the ability to share narratives of their own, counteracting the popular media monolith. In his videos, he took on a self-reflexive role as both witness

and subject, giving him the freedom to defiantly reframe the ideas about Black people that mass media (film, television, the news) was churning out with wanton disregard for the tokenized caricatures it propagated. Jenkins’ prescient interest in visual technology’s capacity to impact representation and community-building—another of his driving, lifelong interests—is all the more relevant in our media-centric contemporary world. The steady rise of self-documentation over the past half-century has proved that our universal desire to capture and preserve our most authentic selves is best achieved, it turns out, by making sure we are the ones both behind and in front of the camera.

Jenkins’ video *Inconsequential Doggerel* (1981), marks the beginning of his “doggerel” series—the title intentionally misspelled. In each of the three films, which he produced in the ’80s, Jenkins plays with the malleability of time, storytelling, and memory, using jarring supercuts to give the work a choppy and Dadaist quality. Alongside frenetic editing glitches, the camera zooms in and out, rewinds, and repeats a series of seemingly-unrelated clips. Local broadcast news stories, Jenkins sitting and standing in the nude, a couple lustfully washing the dishes, psychedelic shots of space, a looming lawnmower, and a slew of other offbeat scenes shuffle and bounce. Together, they make up a 15-minute phantasmagoria that reminds us that memories aren’t always linear or fixed. Time can, in fact, be bent.

Even if Jenkins pulls from the saturated media landscape in what feels like a haphazard manner, the film is highly self-aware. His comedic timing reveals itself with a surrealist edge as Jenkins makes a case for critiquing current media with a sense of humor. The myth of heteronormative domestic bliss is put into question when the exchange between the couple washing dishes is replaced by scenes of couples fighting. Throwaway lines from broadcast news stories resonate when Jenkins repeats phrases like

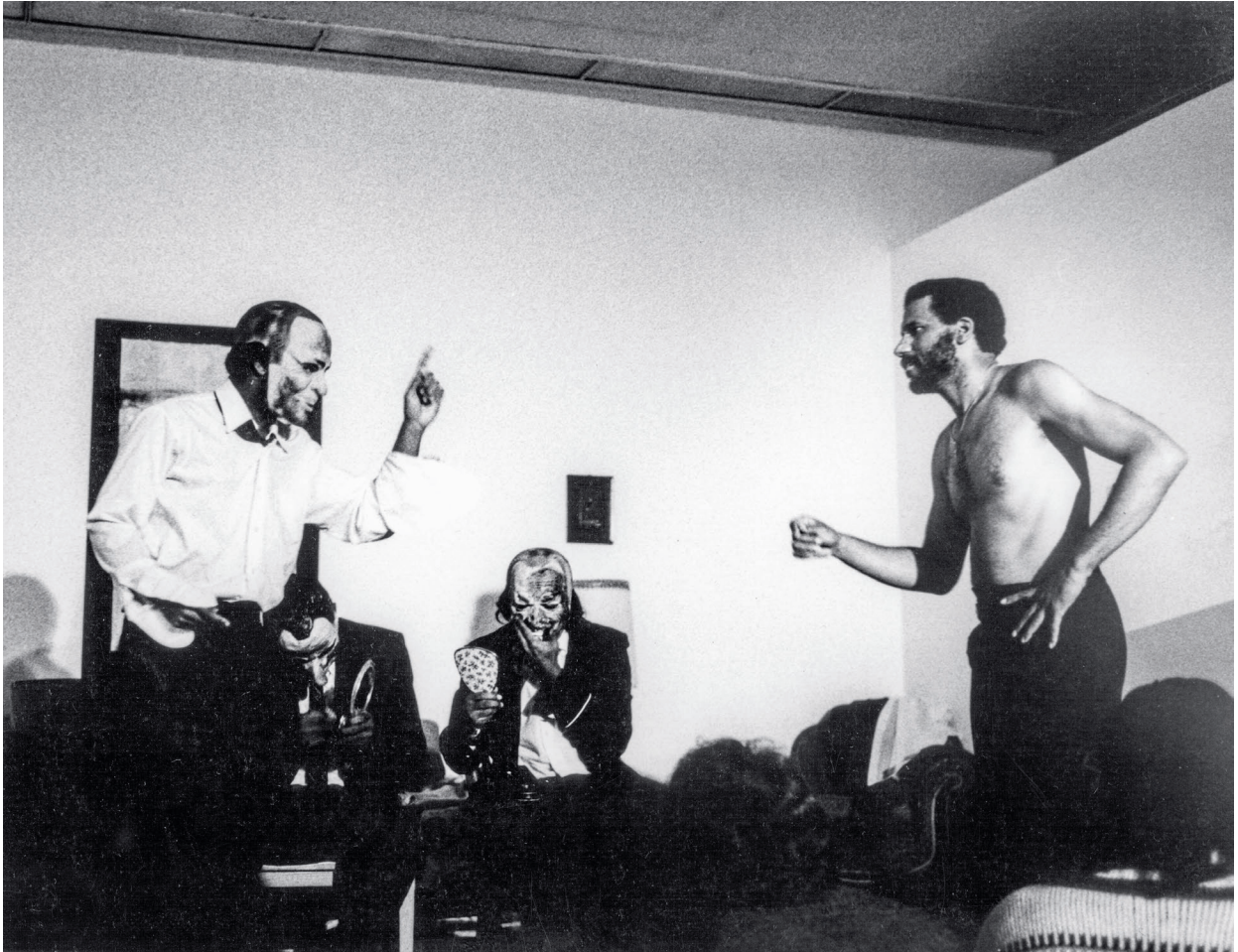
“less take-home pay” that reveal buried ledes—during the time this film was made, the exciting prospect of a higher minimum wage was rendered abysmal against the rising cost of living in Reagan’s 1980s. Moreover, Jenkins reminds viewers that through the skill of video editing, one has the power to transform or remix existing narratives, bending them to reveal alternate stories.

Jenkins is best known for his groundbreaking work as a Black video artist, but his prolific career also includes painting, photography, and performance. He was able to drift into various circles as a sort of interloper at the intersection of L.A.’s art movements. From the city’s mural movement to its various film collectives—including the L.A. Rebellion, a group of Black filmmakers who came out of UCLA—he’s found community in many seemingly distant corners. In grad school, Jenkins studied with Betye Saar and Charles White at Otis Art Institute, and later, other members of the Black arts movement who were driven by a new “Black aesthetic,” which endeavored to develop a separatist cultural identity that celebrated the Black experience in all of its facets. Because Jenkins had a hand in all of these movements, curator Erin Christovale fondly dubbed him the “godfather” of so many of the Black artists working at the forefront of video today.³ The Hammer Museum cemented his legacy with *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation*, the first major retrospective of the artist’s work, recently mounted in collaboration with the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. During a conversation with Jenkins, curators Christovale and Meg Onli revealed that it took them over four years to whittle down his teeming archive into a single cohesive exhibition.⁴

Born in Los Angeles in 1946, Jenkins began as a painter, influenced creatively by his father, a barber with a penchant for doodling, and his mother, who was a singer and garment worker. Jenkins was taken by the East L.A. mural movement of the ’70s and started pursuing commissions—eventually

designing multiple segments of *The Great Wall of Los Angeles* (1974–84), a half-mile-long mural initiated by Chicana muralist Judy Baca that tracks the history of California through events and important figures from marginalized communities. But it was while Jenkins was working on murals and living in Venice Beach that he got his hands on a Sony Portapak.⁵ Released in 1967, the innovative, handheld video camera was a game-changer for his creative work. With the still relatively-new television technology booming as a consumer product, artists like Joan Jonas, Bill Viola, and Nam June Paik were embracing the burgeoning medium. Jenkins would do the same, though with a viewpoint unique to Los Angeles and his *doggeread* twist.

Jenkins first got what he called “the video jones” during his influential time in a “Blacks in the Media” class at Santa Monica College, after which he made one of his very first films, *Remnants of the Watts Festival* (1972–73, compiled 1980).⁶ The work features what is now one of the country’s oldest Black festivals, founded one year after the Watts Uprising in the summer of 1966. His footage captures festival highlights with intimate close-ups, clips from live performances, and interviews on the scene.⁷ Conversations with festival-goers and organizers tackle serious subjects, like Watts’ tenuous relationship with the police, but these moments are tempered by a casual panning of the camera that bottles up the pleasant buzz of the day in a manner that feels familial, almost like a home movie. Jenkins used the film as an opportunity to not only commemorate the event but to combat the media’s maligning depictions of the community post-uprising. The film was produced by Video Venice News, a media collective Jenkins co-founded to challenge the narratives of mass media—they broadcast their recordings of local events on public access cable television to provide alternative narratives about L.A.’s Black communities.⁸



Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer* (video still)
(1979). Video transferred to DVD with color
and sound, 24 minutes. Image courtesy of the
artist and Electronic Arts Intermix.



Ulysses Jenkins, *Remnants of the Watts Festival*
(film still) (1972–73, compiled 1980). Black and white
film with sound, 55 minutes and 44 seconds. Images
courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

Even Jenkins' earliest films display an omnivorous use of appropriation and self-reflection as a mode of critiquing mass culture and media messaging. Several years after *Remnants of the Watts Festival*, Jenkins made *Two-Zone Transfer* (1979), which features performances by his Otis classmates Kerry James Marshall, Greg Pitts, Ronnie Nichols, and Roger Trammell in an investigation of Black representation. The film's surrealist dreamscape involves a quasi-minstrel show performed in unexpectedly silly Richard Nixon and Gerald Ford masks. In one scene, Jenkins appears as a minister, preaching about verbal expression and slavery ("I want to talk to you about the power of life and death that's in your mouth!"). Later, someone talks about African aesthetics. And finally, as the closer, Jenkins is seen dancing to James Brown before waking up from a dream.⁹ This sort of looping cultural reflexivity is apparent in many of Jenkins' videos—he intentionally utilizes the stereotypical images that he works so hard to combat as a way to explore their omnipresence and incorrectness. *Mass of Images* (1978) achieves a similar feat by pelting the screen with racist imagery and stereotypes, with actors in blackface and stills from films like D.W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915) and Alan Crosland's *The Jazz Singer* (1927). Jenkins juxtaposes the footage with a voiceover that says, "You're just a mass of images you've gotten to know, from years and years of TV shows."¹⁰

Against the landscape of the Watts Uprising, the Civil Rights movement, and the accelerating Vietnam War, Jenkins continued to pursue involvement in various arts groups, creating films that highlighted the diversity within these communities. His collective approach made room for artists of all backgrounds to tell (or retell) their stories by making his resources—like awarded grant money—available to others. He was also involved with Studio Z, an artist collective that included David Hammons, Senga Nengudi, Maren Hassinger, and many others.¹¹ When predominantly white art institutions weren't interested in

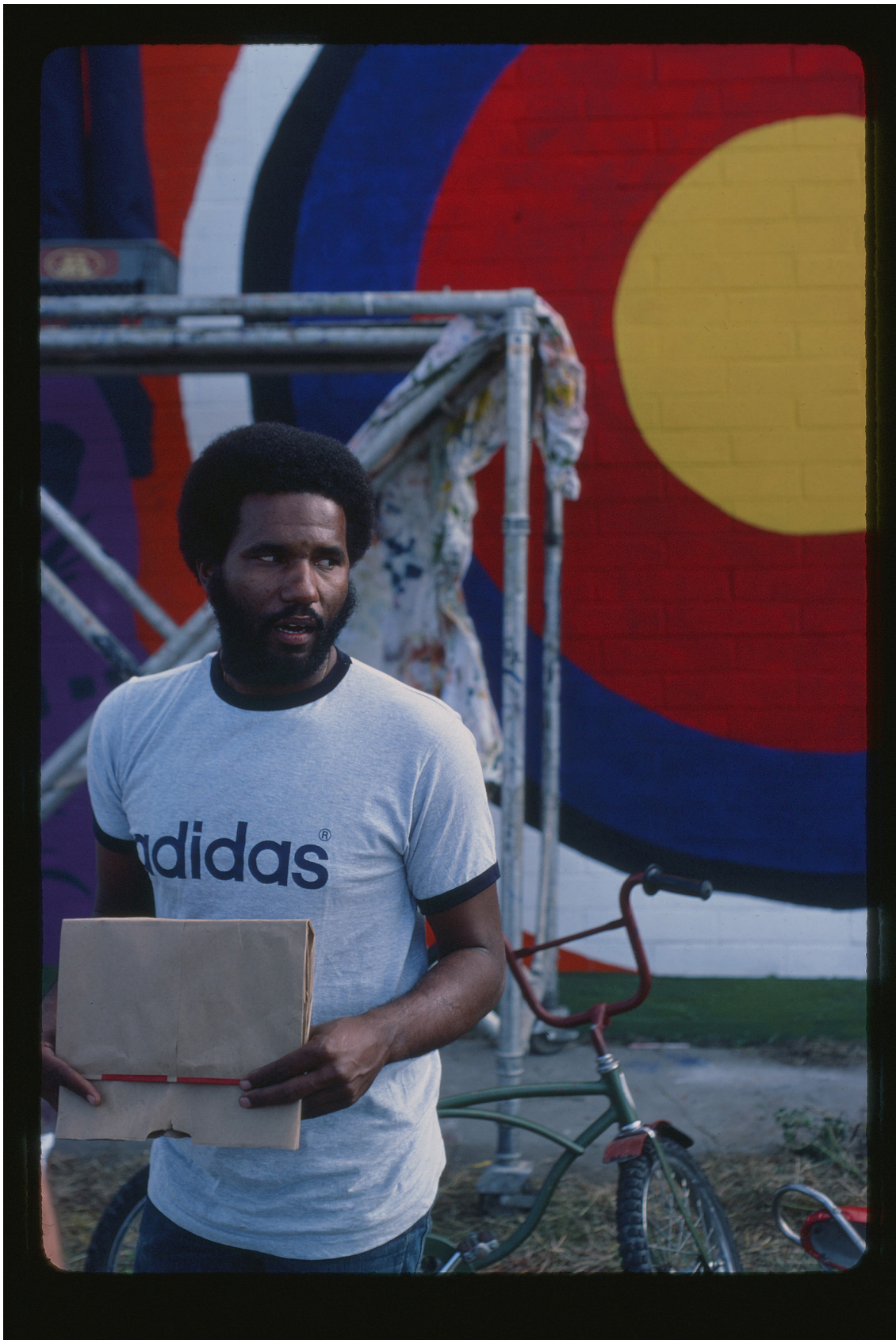
collaborating with him, Jenkins founded Othervisions Studio, where he made video and performance works, but also ushered in dancers, poets, and visual artists to make work out of the free-flowing incubator.¹² In founding the studio, Jenkins created a place for artists who had to check the "other" box when describing their work and personal backgrounds. During this period, he made filmed performances like *Without Your Interpretation* (1984), which took place at the Art Dock on Center Street in Los Angeles and involved both Nengudi and Hassinger. The work's political call-to-action addresses topics such as the middle-class indifference in Reagan's America, the AIDS crisis, and the struggles of other nations. In the film, a kaleidoscopic haze of live music is spliced by images of delicate flowers, waterfalls, and interpretive dance, alongside others that addressed the world's ills (images of impoverished children, protests, etc.). Despite its trippy nature, *Without Your Interpretation* is one of Jenkins' more straightforward films, with a clear directive presented in the form of an acid-trip PSA. It encompasses all of the familiar trappings of his video work—collaboration, multiculturalism, doggerel inclinations, and alternative messaging that rivaled what the mainstream news was saying at the time. Significantly, its title reminds us that subjectivity is key not only to his practice but to our interpretations of the world at large.

Today, Jenkins teaches. He's been in the art department at UC Irvine for the last 28 years, but he's also taught at UC San Diego and his alma mater, Otis. As he has looked to West African storytelling traditions as an influence for his films, it's interesting to consider how Jenkins' teaching may become another form of verbal history-telling. Just as griot elders pass down their stories by sharing vital histories aloud, a new generation is connecting to the past through Jenkins' video art and his lessons both in the classroom and the museum, tracking the progress that's been made since he picked up a camera, and, of course, noting the work that is

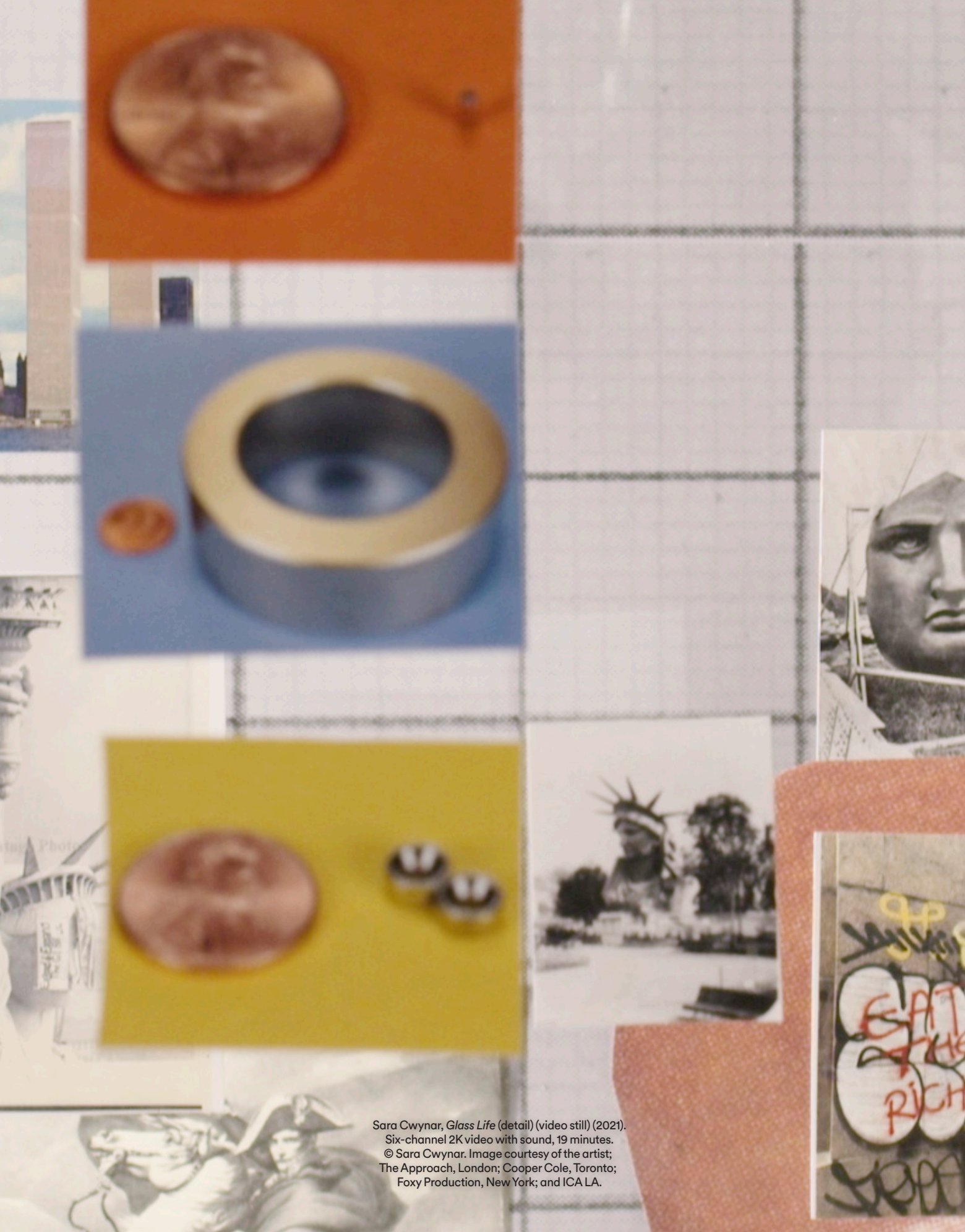
left to be done. While the accessibility of video technology is taken for granted these days, Jenkins' revelatory early projects certainly helped to inform the ways we use visual media to reclaim our independent narratives today. Before it existed and lived in each of our pockets, Jenkins paved the way for the front-facing camera, putting himself on both sides of the lens. From the role of police dashcam footage as visual proof in driving conversations about police brutality to TikTok videos that inspire intergenerational and international exchange, the video tradition continues to shapeshift and adapt alongside technology, but it is clear that there is power in being the one to tell your own story—a way of film-making that Jenkins pioneered.

Neyat Yohannes is a freelance writer based in Los Angeles. Her work has appeared in Criterion's *Current*, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *Bitch*, *KQED Arts*, *cléo journal*, *Playboy*, and *Chicago Review of Books*, among other publications. In a past life, she wrote tardy slips for late students.

1. Ulysses Jenkins, *Inconsequential Doggerel*, 1981, video, color, sound, 15:21 minutes, <https://www.eai.org/titles/15867>.
2. *Encyclopaedia Britannica Online*, s.v. "Doggerel," accessed August 1, 2022, <https://www.britannica.com/art/doggerel>.
3. Carolina Miranda, "Art Godfather Ulysses Jenkins Finally Gets His Close-up with a Hammer Show of His Video Art," *Los Angeles Times*, March 21, 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-03-21/ulysses-jenkins-hammer-museum-solo-exhibition>.
4. JJ Anderson, "Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation." Produced by Hammer Museum and HRDWRKER, Hammer Museum, documentary, 24:35, <https://www.youtube.com/watch?v=U9KVHSGcgk>.
5. Ulysses Jenkins, "Pioneering L.A. Artist Ulysses Jenkins Changed the Way We Look at Video and Performance Art. We Talked to Him About How He Did It," interview by Jheanelle Brown, *Artnet News*, March 9, 2022, <https://news.artnet.com/art-world/ulysses-jenkins-2082448>.
6. J. Paul Getty Museum, *California Video: Artists and Histories*, ed. Glenn Phillips (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 112.
7. "Remnants of the Watts Festival." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/remnants-of-the-watts-festival>.
8. Jonathan Griffin, "Video art pioneer Ulysses Jenkins – 'You get addicted!'" *Financial Times*, February 11, 2022, <https://www.ft.com/content/535f975a-25f0-453c-a9ab-a08c0487703f>.
9. "Two Zone Transfer." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/two-zone-transfer>.
10. "Mass of Images." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/mass-of-images>.
11. Ulysses Jenkins, "Pioneering Video Artist Ulysses Jenkins on Creating New Images of Black Life," interview by Gabriella Angeleti, *The Art Newspaper*, February 18, 2022, www.theartnewspaper.com/2022/02/18/ulysses-jenkins-hammer-museum-interview.
12. Tiana Reid, "The Video Provocations of Ulysses Jenkins," *Current*, The Criterion Collection, February 28, 2022, <https://www.criterion.com/current/posts/7711-the-video-provocations-of-ulysses-jenkins>.



Ulysses Jenkins, *Centinela Valley Juvenile Diversion Mural Project* (documentation) (1976). Boulevard Market, Lennox, California. Image courtesy of the artist.



Sara Cwynar, *Glass Life* (detail) (video still) (2021).
Six-channel 2K video with sound, 19 minutes.
© Sara Cwynar. Image courtesy of the artist;
The Approach, London; Cooper Cole, Toronto;
Foxy Production, New York; and ICA LA.

Sara Cwynar and the Texture of Digital Pictures

I read critic Lucy Sante's stunning essay for *Vanity Fair*, "On Becoming Lucy Sante," from bed one morning this January, my phone's brightness turned down as my eyes acclimated to the light. In it, Sante, who came out as transgender in 2021 at age 67, recalls her discovery of FaceApp's gender-swapping filter, through which she subsequently fed "every image of myself I possessed, beginning at about age 12." She writes: "The effect was seismic. I could now see, laid out before me on my screen, the panorama of my life as a girl, from giggling preteen to last year's matron."¹

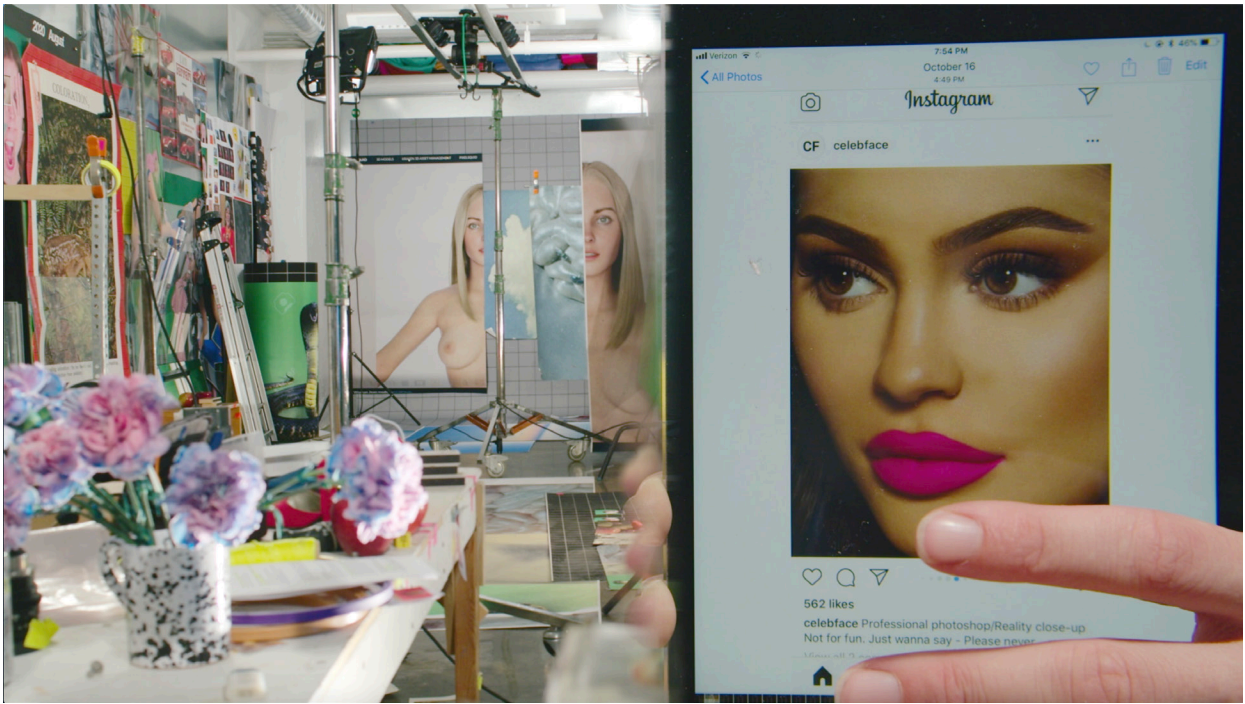
Though only a small part of the brave and elegant text, I've returned to this passage many times. It cracked something within me. By design, programs like FaceApp propagate an impossible and flat, hetero-patriarchal image of beauty, and imagining its use to quite opposite ends felt revelatory. It was also a profound reminder of the ways that our digital experiences are inextricably intertwined with, and not secondary to, our real lives. Sante's experience insists upon photography's capacity to *do* things, to affect our spirits and bodies in the physical world—a rich possibility given the insidious nature of the

online spaces that our images increasingly live through and within.

§

Sara Cwynar's 6-channel video installation *Glass Life* (2021), the centerpiece of her first Los Angeles exhibition, which closed at ICA LA in May, underscores the idea that the filtered, pixelated, repurposed, and reproduced photographs and images that we make—and that make our digital worlds—play a meaningful role in our lives even as they are fed through ill-intentioned, corporate containers. Installed in a blue-carpeted gallery with hard, macaroni-shaped benches, the earnest and immersive 19-minute work employs a chaotic chorus of scrolling images; video clips; swimming CGI avatars; and a dense, essay-like voiceover in its exploration of how beauty, power, selfhood, and capital are expressed in our contemporary image culture. While many photographic endeavors default to a characterization of digital space as artificial or flat, *Glass Life* imagines the images that comprise so much of our digital experience as textured, reframing the way that we think about their marked impact in our bodies and lives.

To make *Glass Life*, Cwynar brought digitally-sourced images and photographs into the physical world, printing and arranging them in her studio before animating them on camera. Pulled largely from books, social media, e-commerce, and news sites, the printed cutouts were laid out atop grid paper between layers of glass that create a sense of physical distance between them. In the installation, the stream of unmoored images loops, rewinds, and changes pace (from fast to faster) across the largest central screen, while two smaller ones situated on either side linger on and expand certain moments. Meanwhile, a male voice actor reads a searching, referential text that spans the duration of the film (he begins didactically, declaring, "From Walter B. to Kim K..."; but what follows



24



Top: Sara Cwynar, *Glass Life* (video still) (2021). Six-channel 2K video with sound, 19 minutes. © Sara Cwynar. Image courtesy of the artist; The Approach, London; Cooper Cole, Toronto; Foxy Production, New York; and ICA LA.

Bottom: Sara Cwynar, *Glass Life* (installation view) (2021). © Sara Cwynar. Institute of Contemporary Art, Los Angeles; 2022. Image courtesy of the artist; The Approach, London; Cooper Cole, Toronto; Foxy Production, New York; and ICA LA. Photo: Jeff McLane/ICA LA.

is far more open-ended). Many of the images are identifiable, or at least familiar, as they contain logos, celebrities, and copyrighted characters. But each slides offscreen far too quickly to be truly legible. Among the rapid sequence of images are shiny apples and the early, rainbow iteration of Apple's logo; the pig face emoji; a chest X-ray; Disney's Pinocchio character; personal video footage from a racial justice protest, the remnants of the Barneys New York "blowout" closing sale, and an exhibition at Rome's Galleria Borghese; screen recordings from the hype-y fashion retailer SSENSE; kitschy vintage ads; and a confetti-trimmed portrait of the 30 or so world leaders present at the 2019 G20 summit, including Trump, Putin, and the Saudi crown prince. This collage-in-motion approach is an apt visualization of what it feels like to be online, where images of our intimate, daily lives press up against memes, photographs of war, and filtered selfies of influencers peddling discounts on whatever product.

In offering even temporary physicality to the kinds of images we see almost exclusively on-screen, Cwynar insists upon their integrity, underscoring the particular marks they bear, which our eyes usually glaze over—reading them solely as functions of the apps and programs in which we interface with them rather than relevant components of the images themselves. But throughout the film, these peripheral details are permitted, and they are important to understanding the pictures. Images are framed within browser windows, Instagram feeds, and iPhone albums. They are made miniature as thumbnails and avatars or enlarged beyond their pixel depth. Some are partially covered by the Getty Images watermark, Youtube's red "play" logo, or the fuchsia-colored units of measurement that materialize temporarily when an image is dragged around in Photoshop. These distinctly digital marks mix with analog ones, whose textures (the dot pattern characteristic of halftone prints, contact sheets, dust,

degradation, age) have been further emphasized by their digital reproduction. Digital space, and the internet especially, has long been described as one that flattens its contents, negating a sense of distance, time, and nuance. But even as it presents digital images—(often) void of their original context—with speed and excess, *Glass Life* reinforces their objecthood in such a way that they do not collapse or meld together. Their surfaces are each dense with information and impact.

Many of the included images are absurd and disturbing, not in appearance but in context. (It was on my screen at home, watching via a viewing link where I could pause and rewind, that I could begin to unfold them.) The Saudi crown prince smiles, standing front and center in the G20 photo, taken just months after the brutal assassination of journalist Jamal Khashoggi by the Saudi government. The chest X-ray belongs to Marilyn Monroe and was part of a suite of three that went for \$45,000 at auction—even the insides of her body up for public consumption.² Catching glimpses of these images as you sit, encircled by screens, makes the overstimulating effect of the digital realm—wherein you are always missing something—palpable in the body. Like the digital spaces that we inhabit, photographs can conceal systems of power. Rather than invoke false metaphors of flatness as a means of reducing or resisting those powers, Cwynar layers and unfurls them. But it is primarily the content of the poetic voiceover that imbues the work with criticality. Appropriately, *Glass Life* takes its title and focus from Shoshana Zuboff's urgent 2019 book, *The Age of Surveillance Capitalism*, which uses the term to describe the broad degradation of privacy in the digital age—our lives, and our images, sold as data that's used (at best!) to sell more things back to us. "Every casual search, like, and click was claimed as an asset," Cwynar's narrator declares, his voice at once authoritative, encyclopedic, and soothing: "we don't mind."³

But even as it exposes and prods the insidiousness of our online experiences, *Glass Life* manages a level of nuance that so much work about the internet tends to miss, asking how we locate and what it means to represent ourselves in these tenuous, bursting, and thin spaces, *especially* when every aspect of a life lived online is mined and exploited by corporate interests. “How do you know what size you are?/ In the glass life,” the narrator asks, “Or how much space to take?”⁴ Cwynar’s voice can be heard here and elsewhere in the voiceover, emanating from individual speakers near the back of the room where three smaller screens each feature a version of the same glitchy, tired-looking, stock AI character. Outfitted in swimsuits and caps, the robot audience mouth Cwynar’s parts of the script, which echo and merge with the male narrator’s voice in a kind of unintelligible hum. After a while, the ceaseless stream of images is like a hum, too. The swimmers close their eyes and sway.

Cwynar inserts herself amidst this flood of images. So beyond her voice, she is also visually present, appearing many times throughout the film: pinning printouts to her studio wall; posing before a green screen; running her hand over a collection of printed images and odd, plastic-y objects on a table. Most intimate, perhaps, is the inclusion of her iPad’s photo album, which she sends into a rapid scroll, swiping her middle and index fingers over the images. They span nearly a year. Personal snapshots—of neighborhood streets, in her studio, trying on what looks like a wedding dress—speed by and mix with screenshots.⁵ A *New York Times* headline reads, “There Is Too Much Happening.” Looking feels invasive, but the revelation of such private records—the kinds we all amass and rarely account for—seems to refuse straightforward participation in an image economy that works by making our lives look different or better or neat and digestible. In contrast to the highly produced advertising images that pop up on near-every website

or the neat, curated carousels of social media, Cwynar offers a mess of images—the whole album. She occupies a vulnerable position by taking space within the very systems that she criticizes, suggesting that there is still a worthwhile reason for doing so. Her body and personal photographs serve as proxies for all of us who receive, contribute to, and are affected in real life by the images that we encounter and generate via screens.

§

Depicting the vivid complexities of digital life is a challenging task for photography—nearly impossibly so for “straight” photography—because digital spaces are not by definition readily photographable. As such, many photographic projects engage with only the surfaces of these spaces and thus criticize our preoccupation with technology at the implied cost of “real” experience—relatively low-hanging fruit. Some of the earliest photographic responses to the onset of the digital age depict the ubiquity of screens in public and private spaces. Many of the photographs in Martin Parr’s book on global tourism, first published in 1996 and titled *Small World*,⁶ depict travelers taking photographs at cultural sites—iPhones, point-and-shoot cameras, and selfie sticks appear in outstretched hands before statues at the Vatican, the *Mona Lisa*, and other popular landmarks. Matthew Pillsbury’s gorgeous black-and-white series of long exposures, *Screen Lives* (2002–ongoing), comprises photographs lit only by the presence of glowing screens. In both instances, photographic subjects almost invariably read as distracted and unengaged, their attention turned to their devices instead of to the surrounding world. They appear to miss out on the “real” experience of looking as they obsessively document; they are absorbed by screens in even their most intimate moments. Even though they are also beautiful and amusing, these



27



Top: Erik Kessels, *24HRS in Photos*
(installation view) (2011).
Image courtesy of the artist.

Bottom: Martin Parr, *The Louvre, Paris, France* (2012).
Image courtesy of the artist and Magnum Photos.

photographs feel critical of their subjects, portraying digital devices as mere portals to an empty, artificial realm. This critical eye is fair; it reveals uncomfortable truths. But these photographs show people engaging with their digital worlds without ultimately saying much about what that engagement *feels* like.

Many projects in the late aughts and 2010s focused more on the physicality of the digital realm, attempting to picture it in more self-reflexive ways. Tabitha Soren's large-format photographs of images on iPad screens smeared with fingerprints in *Surface Tension* (2013–21) consider how we interact with untouchable images. In his environmentally-stressful installation *24HRS in Photos* (2011), Erik Kessels filled an Amsterdam gallery with small printouts of all of the images uploaded to Flickr in a single day—the 350 thousand photographs piled high across the gallery's rooms, their individual significance collapsing into an undifferentiated mass.⁷ And in David Horvitz's *Nostalgia* (18,600) (2019–21), 18.6 thousand of the artist's personal digital photographs were projected for a minute each and then deleted in a sort of protest against a perceived loss of photographic intention. Many of these projects are smart and compelling in their own right. Still, they each seem to represent the role of digital images in our lives somewhat reductively, focusing more on the distance and estrangement of photography than on what the proliferation of photographic engagement/ entanglement means or the kinds of possibilities it offers.

All rendered on backlit screens at 72 dots-per-inch, digital images have been broadly misunderstood as flat and smooth because they exist and unfold in a space similarly imagined as shapeless and in comparison to their analog predecessors or counterparts.⁸ Although *Glass Life* ultimately employs a 2-D medium, Cwynar subverts the surface-based nature of video to depict a digital life that feels lived-in: the film's images are so intentionally

chosen that even the appropriated ones are imbued with a sense of personal import. In this way, Cwynar uses images to trace a path through digital space that is less algorithmic than a record of impact, the massive and incessant weight of online images and information expressed through a distinct physical body. I do not know what is still possible for photography under the conditions of the glass life, but in depicting digital spaces as vivid, vast, and navigable, Cwynar suggests that there is value in swimming through the flood of images, and thus also reason to protect the independence and integrity of the spaces in which photographs now live. Photography has always been a malleable and transgressive medium in its implications and impact—on our bodies, psyches, and notions of self—and even within the troubling systems of our slick and irresistible digital world, using it in service of a genuine pursuit of the self against a flood of nefarious images and information offers rich and resistant possibilities.

Erin F. O'Leary is a writer, editor, and photographer from the Midwest and raised in Maine. A graduate of Bard College, she has lived in Los Angeles since 2018. Through research, criticism, prose, and personal essay, she explores photography along artistic and sociocultural lines—her work concerned not only with how pictures look, but how the camera is used and what these images mean in, and for, our contemporary image culture.

1. Lucy Sante, "On Becoming Lucy Sante," *Vanity Fair*, January 20, 2022, <https://www.vanityfair.com/style/2022/01/on-becoming-lucy-sante>.
2. "Marilyn Monroe's chest X-rays sell for \$45,000," *The Telegraph*, June 28, 2010, <https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7858340/Marilyn-Monroe-chest-X-rays-sell-for-45000.html>.
3. Sara Cwynar, *Glass Life*, 2021, six-channel 2K video with sound, 19:02. Transcript courtesy of the Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
4. Ibid.
5. Kelly Pendergrast argues that screenshots are part of the essential vernacular photographic language of our time, functioning as incredibly personal records that depict our digital experiences. Like the snapshot, "the screenshot is a gesture that lays claim to the act of seeing," she writes—"a slightly piratic and makeshift activity, not yet subsumed into the seamless logic of other kinds of digital image making and distribution." See: Kelly Pendergrast, "Screen Memories," *Real Life*, January 14, 2021, <https://reallifemag.com/screen-memories/>.
6. Martin Parr, *Small World* (Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018).
7. "Photos that changed the world – 24 Hrs In Photos," *Phaidon*, May 2016, <https://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2016/may/04/photos-that-changed-the-world-24-hrs-in-photos/>.
8. In 2014, Reddit co-founder Alexis Ohanian published an open letter to the FCC in favor of net neutrality, writing that "the world isn't flat; but the world wide web *is*." His characterization of the digital world was meant to describe it as a democratized space—a level playing field—but from its inception, it has been imagined as a 2-D counterpart to the physical/ "real" world. Nathan Jurgenson's illuminating writing on the subject argues that "the fallacy of web objectivity is driven fundamentally by digital dualism," a term he coined to describe the pervasive notion that a divide exists between real and online spaces, the latter of which we understand as artificial by comparison. But "physicality can be digitally mediated," he insists, and "what happens through the screen happens through bodies and material infrastructures." See: Alexis Ohanian, "Y Combinator has filed an official comment with the FCC," Y Combinator, July 14, 2014, <https://www.ycombinator.com/blog/y-combinator-has-filed-an-official-comment-with-the-fcc/>; Nathan Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (New York: Verso Books, 2019), 82; Jurgenson, "Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity," *The Society Pages*, September 13, 2011, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/13/digital-dualism-and-the-fallacy-of-web-objectivity/>.



Curator stephanie mei huang igniting their altar offerings of moxa and joss paper on the opening night of *with her voice, penetrate earth's floor* (2022). Image courtesy of the artists and Eli Klein Gallery.

Existing is Resisting

AAPI Artists at Work

For Americans, the present feels like a period of prolonged and ceaseless mourning: over one million lost to Covid-19; 10 Black people killed in a hate crime shooting in Buffalo, New York; 19 children and two teachers, most of them Latinx, killed at Robb Elementary School in Uvalde, Texas; the end of the federal right to abortion, a decision that will disproportionately harm people of color.¹ Amidst this alarming cycle of senseless violence and incalculable loss, many communities are nursing these fresh wounds on top of—and as constant reminders of—the already-present traumas of racism, sexism, and xenophobia. For Asian Americans too, the moment we are living through is one of perpetual grief. More than a year after the 2021 Atlanta spa shootings, which killed six Asian American women, violence against the Asian American and Pacific Islander (AAPI) community has not subsided. As a biracial Asian American woman, I can hardly remember a time when potential and real violence against my body and those who share my heritage has been so painfully palpable; indeed, moving through the world has rarely felt so precarious.

In the wake of the brutal murders of Michelle Go, a recent NYU grad who was pushed in front of a subway car in Times Square in January; and Christina Yuna Lee, an arts worker living in New York City's Chinatown who was followed home and stabbed over 40 times in her bathtub in February, the hate and prejudice that motivates such atrocious acts of violence have not been quelled.² Each new attack seems to send the same message,

and push it deeper under our skin: you are not welcome here.

The violence inflicted on the Asian American community, a tangible residue of colonialism and its pervasive presence in the form of white supremacy, also seeps into daily life in myriad forms, be it microaggressions or hurtful stereotypes. These effects are felt across every field, not least the visual arts. Historic underrepresentation within the art community has been replaced by its Trojan horse cousin, tokenization—empty virtue-signaling bereft of the necessary structural change such gestures claim to stand for. Often typecast or taken for granted as the “model minority,” Asian Americans suffer from endemic invisibility—violence in and of itself. In grappling with the current and historical waves of violence, AAPI artists and curators turn to the tools they have: using their art and exhibitions as platforms to reclaim space to mourn, process, and resist the repercussions of these deep physical and psychic traumas. These acts make room for the communal shaping and expressing of AAPI subjectivities in a society that would render us invisible. If grief is a function of what it is to be human, the ability to mourn and process within our community is the first step toward envisioning new ways of existing outside of hegemonic structures. For a population plagued in this country by historic and continued invisibility, the act of being seen and heard, of taking up space, is itself a form of resistance. In particular, three recent shows—one in New York City and two in Los Angeles—offered diverse approaches to reclaiming the gallery space by transforming it into a site of mourning, processing, and resisting unspeakable acts of violence against our community. While art cannot enact new legislation, it does have the power to plant the seeds of change by way of a more open-ended form of inquiry, one that holds space not only for action but for the emotional reckoning that necessarily precedes it.

§

with her voice, penetrate earth's floor, an exhibition curated by Los Angeles-based artist and writer stephanie mei huang, took a radical and cathartic approach to exhibition-making. A memorial exhibition devised to honor the life and mourn the death of the aforementioned Lee, *with her voice* brought together the work of nine AAPI women artists, including Lee, and was held at Eli Klein Gallery in Manhattan, where Lee worked for over four years. The exhibition took its title from *Dictée* by Theresa Hak Kyung Cha, a Korean American artist who was raped and murdered in Lower Manhattan 40 years ago, in 1982, a week after the novel was published. In the gallery, huang installed an altar below Lee's painting, *Golden Bridge For Eli Klein* (2014), that overflowed with offerings for Lee made by the artists in the show, transforming the gallery into a site of collective mourning. AAPI women were also offered joss paper as a takeaway, a type of paper traditionally used to hold offerings of earthly tokens, like money or clothing, that are burned and thereby sent to loved ones who have left this world.

Haena Yoo's contribution, two iterations of *I've gone to look for America* (*[Revolver]* and *[Pistol]*, both 2021), also uses paper in a commemorative gesture, in this case for the victims of the Atlanta spa shootings. Dyed in soy sauce and folded into the shape of guns via origami techniques, the works feature headlines from 2020 and 2021 newspaper articles that read with the impact of gunshots: "8 Dead in Atlanta Spa Shootings, With Fears of Anti-Asian Bias," "The Cost of Being an 'Interchangeable' Asian." Nearby was Patty Chang's *List of Invocations* (2017), a letterpress print embossed with a series of written invocations. The piece is an inventory of affects that range from references to end-of-life rituals ("invocation of a feeding tube," "invocation of grief") to the humorous and quotidian ("invocation of inappropriate laughing or crying") to the metaphysical or aesthetic ("invocation of writing

with light," "invocation of evaporation"). These written acts recall Chang's 2020 video installation, *Milk Debt*, which consisted of videos of lactating women pumping their breast milk as they faced the camera and recited lists of fears. Here, Chang's work took inventory of the grieving process and brought the findings into a community context, allowing us to share the brunt of their weight. In the exhibition catalog, huang writes: "We have been robbed, as members of the diaspora in the West, from our grieving processes,"³ noting that Western culture pathologizes extended periods of grief, only pushing the mourner deeper into her bereaved isolation. Instead, *with her voice* sought to create a shared space for public mourning, one from which new forms of connectivity might begin to take form.

§

Back in Los Angeles, two recent exhibitions took up other strategies of resistance, offering propositions for processing colonial histories in Asia and the U.S. The first, titled *Archival Intimacies: Queering South/East Asian Diasporas*, took place between ONE Archives at the USC Libraries and the USC Pacific Asia Museum. Both shows, individually titled *Stranger Intimacy I* and *II*, explored another model of resistance by reclaiming and reexamining colonial histories and their impact on Asian American diasporic movements and cultural formation. Both venues featured work by Prima Jalichandra-Sakuntabhai and Vinhay Keo, whose artworks process the historical trauma of their migrant predecessors, who fled oppressive regimes in Southeast Asia to settle in the West.

Jalichandra-Sakuntabhai's video installation in *Stranger Intimacy II* at ONE Archives, titled *Appendix A: Ocean Gazing* (2022), charted the migratory patterns of their great-grand uncle, Pridi Banomyong, who fled Thailand's monarchy in the 1900s—going first to China, then to France—after attempting to form a democracy there. The artist's voiceover in the video draws a parallel between Asian and



33



Top: Haena Yoo, *I've gone to look for America (Pistol I)* (2021). Rice paper dyed in soy sauce, 10 × 7 × 1.25 inches. © Haena Yoo. Image courtesy of the artist, Murmurs Gallery, and Eli Klein Gallery.

Bottom: Kelly Akashi, *August 4-6* (2020). Bronze, 4.5 × 13 × 8.5 inches. © Kelly Akashi. Image courtesy of the artist, François Ghebaly, and Eli Klein Gallery.

American ports, layering a poetic narration over maps of Banomyong's migratory route. In the film, these biographical details are coupled with sun-drenched images of the Southern Californian littoral—the sea and shipping containers that hug its coastline. The work parallels opposite ends of the Pacific, whose watery byway both connects the U.S. and Asia and forms a barrier between East and West. Guided by contextualizing details provided by the voiceover, the video also mines the lasting colonial residues of language and architecture, particularly amongst the military paraphernalia along the San Pedro coast.

Keo's works in *Stranger Intimacies* // utilized the traditional Cambodian garment of the sampot, unpacking its material and colonial histories through a series of hanging works. One patterned red cotton sampot took the shape of the familiar pink California doughnut box—infusing Cambodian tradition with the SoCal lore of the Cambodian American community, who dominate the local doughnut industry.⁴ Another more traditional iteration of the sampot in embroidered silk and cotton with fraying edges was suspended from the ceiling by a wooden rod, backlit by a lightbulb in a reference to Felix Gonzales-Torres' use of light in his explorations of queerness. The artist shared with me in an email exchange that his use of the sampot is intended to trace its gendered material history as a once unisex garment that was feminized under French colonial rule. The exhibition's material and filmic explorations of historical memory resonated at a time of ongoing reckoning around the colonial phantoms that still haunt Asian American communities, carving out a quiet place of processing across two venues that champion the AAPI and queer communities, respectively.

At Bel Ami in L.A.'s Chinatown, the artist collective CFGNY, which comprises Daniel Chew, Ten Izu, Kirsten Kilponen, and Tin Nguyen, also explored the colonial histories of materials, transforming them by way of unexpected associations. Titled *Import Imprint*, the

exhibition (their first solo U.S. presentation) featured sculptural manipulations in porcelain, metal, and cardboard that highlighted the role of porcelain as a globalized Asian export. The clay body, which came to symbolize both wealth and exoticism in the era of U.S. mercantilism, was used decoratively and in the aptly-named chinaware beginning in the 17th century. Porcelain goods became signifiers of wealth while remaining tinged with an “orientalist” mystique. In the exhibition, slip-cast porcelain forms with imprints of quaint architectural moldings were displayed at eye-level, suspended by welded floor-to-ceiling steel poles in several works. CFGNY also conjured the colonial domestic settings in which these prized appropriative vessels were displayed as insignia of success in U.S. households—fragments of ornate door trims and mantelpieces made of cardboard were installed throughout the space, providing flimsy physical support for the porcelain works. Here, the use of cardboard alluded perhaps to the fragility of the colonial mentalities at play in the global trade of the time, social statuses that hinged on the oppression of a marginalized “other.” In *American Construction Study: Fragment IV with Four Vases (Chartreuse)* // (all works 2022), a block of green-tinted porcelain molded with the traces of an ornate pattern and supported with thin, bent metal rods, sits atop a portion of a floating cardboard mantelpiece. These eerie fragments of a bygone domestic imaginary built on the exploitative logic of colonialism (and by extension, globalization) reveal the underbelly of American consumer culture and its reliance on China for both its foreign mystique and the affordability of its labor.

CFGNY's use of cardboard is also suggestive of the material's role in global trade—its affordability, and thus prolificacy. Among the cardboard architectural fragments was *American Construction Study: Fragment I*, a cardboard door with fraying edges, its upper half printed with a digital reproduction of a bucolic landscape. The printed painting by Hudson River School



CFGNY, *Import Imprint* (installation view) (2022).
Image courtesy of the artists and Bel Ami, Los Angeles.
Photo: Josh Schaedel.



Vinhay Keo, *INDO · CTR · I · NATION* (2020).
Image courtesy of the artist.

artist Asher Brown Durand embodied the movement's vision of an American sublime—a pastoral fantasy that contrasted the lived experiences of so many, particularly those of immigrants. Like *Archival Intimacies*, *Import Imprint* sheds new light on histories of migration and diaspora, calling attention to the oft-invisible colonial narratives embedded in our architectural environments and allowing us to perceive the inequities that permeate our material realities so that we may process and mourn the violent antecedents they conceal.

§

Let us briefly return to the real-world context in which these artworks exist. The wave of attacks against Asian Americans has been a wake-up call for many white Americans, in and outside of the art world. When I began this writing in May, it was AAPI Heritage Month (coinciding with Mental Health Awareness Month, not unfitting for a population plagued by acts of hate and their ensuing trauma), and my Instagram feed was temporarily aglow with galleries' and art institutions' messages of solidarity. Yet, the recognition of an entire ethnic group should not be limited to an arbitrary month, and unthinkable atrocities should not be the necessary forerunners of genuine visibility. To put it bluntly: why do Asian Americans have to die for a broader audience to begin to recognize our cultural contributions? In the wake of a string of brutal murders and amidst a context of unacceptable anti-Asian sentiment in the U.S., appreciating AAPI artists does not exclusively have to be a function of grief. As made evident from the sheer breadth of inquiry, form, and material strategies deployed by AAPI artists, in L.A. and beyond, as they come together to mourn, process, and resist, art can become a fruitful place to subvert attempts to classify or reduce via stereotype. Amidst a political, social, and cultural reality of physical and psychological violence in the U.S., and particularly in light of our community's historic invisibility in the West, it is a joy

to see these artists' work effectively *performing* their authors into being—through its articulate strategies of resistance, but also by dint of its presence. That is: for a population long condemned to silence or stereotype, perhaps existing on our own terms can itself be a form of resistance. These artists' work—at turns grief-ridden, poetic, and incisively intelligent—inherently resists effacement and invisibility, as if to proclaim: I am here, I contain multitudes, and cannot be hidden from view.

Vanessa Holyoak is an interdisciplinary writer and artist based in Los Angeles. Her art writing focuses on installation, sculpture, image-based, and performance practices. She holds a dual MFA in Photography & Media and Creative Writing from the California Institute of the Arts and is a PhD candidate in Comparative Media and Culture at USC. Her criticism has appeared in *art-agenda*, *BOMB*, *East of Borneo*, and *Hyperallergic*, among others.

1. "Roe v. Wade Overturned: Supreme Court Gives States the Right to Outlaw Abortion," Planned Parenthood, accessed June 30, 2022, <https://www.plannedparenthoodaction.org/issues/abortion/roe-v-wade>.

2. Sakshi Venkatraman, "'Nowhere is Safe': Asian Women Reflect on Brutal New York City Killings," *NBC News*, February 16, 2022, <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/nowhere-safe-asian-women-reflect-brutal-new-york-city-killings-rcna16173>.

3. stephanie mei huang, "On Joss," in *With Her Voice, Penetrate Earth's Floor: A Group Exhibition in Memory of Christina Yuna Lee*, section IV, accessed June 10, 2022, <http://www.galleryek.com/attachment/en/559aad566aa72c9c3d07911a/Publication/6252040780801235a400375a>.

4. David Pierson, "Why are doughnut boxes pink? The answer could only come out of Southern California," *Los Angeles Times*, May 25, 2017, <https://www.latimes.com/business/la-fi-pink-doughnut-boxes-20170525-htmlstory.html>.



Genevieve Gaignard, *Off With Their Heads: Sweet Magnolia (detail)* (2022). Chromogenic print, 40 x 60 inches. Image courtesy of the artist and Vielmetter Los Angeles.

Interview with Genevieve Gaignard

When singer Billie Holiday debuted “Strange Fruit” at Café Society in Greenwich Village in 1939, the song quickly became an urgent clarion call that would bring the world’s attention to Jim Crow-era lynchings. Since then, it has become one of the most powerful and prolific protest songs of the 20th century.

The nation continues to grapple with the dual terrors of police brutality and wanton gun violence, which have been recast as newer, more insidious forms of lynching (the number of Black Americans killed by police has actually increased in the two years following the murder of George Floyd in 2020¹). Artist Genevieve Gaignard examined the legacy of racial violence and its current reverberations in her recent exhibition *Strange Fruit* at Vielmetter Los Angeles, using a version of Holiday’s iconic song as the show’s haunting heartbeat. The beautifully macabre rendition, created and performed for the show by Samantha Farrell and The Big Red Band,² echoed throughout the gallery from a vintage jukebox.

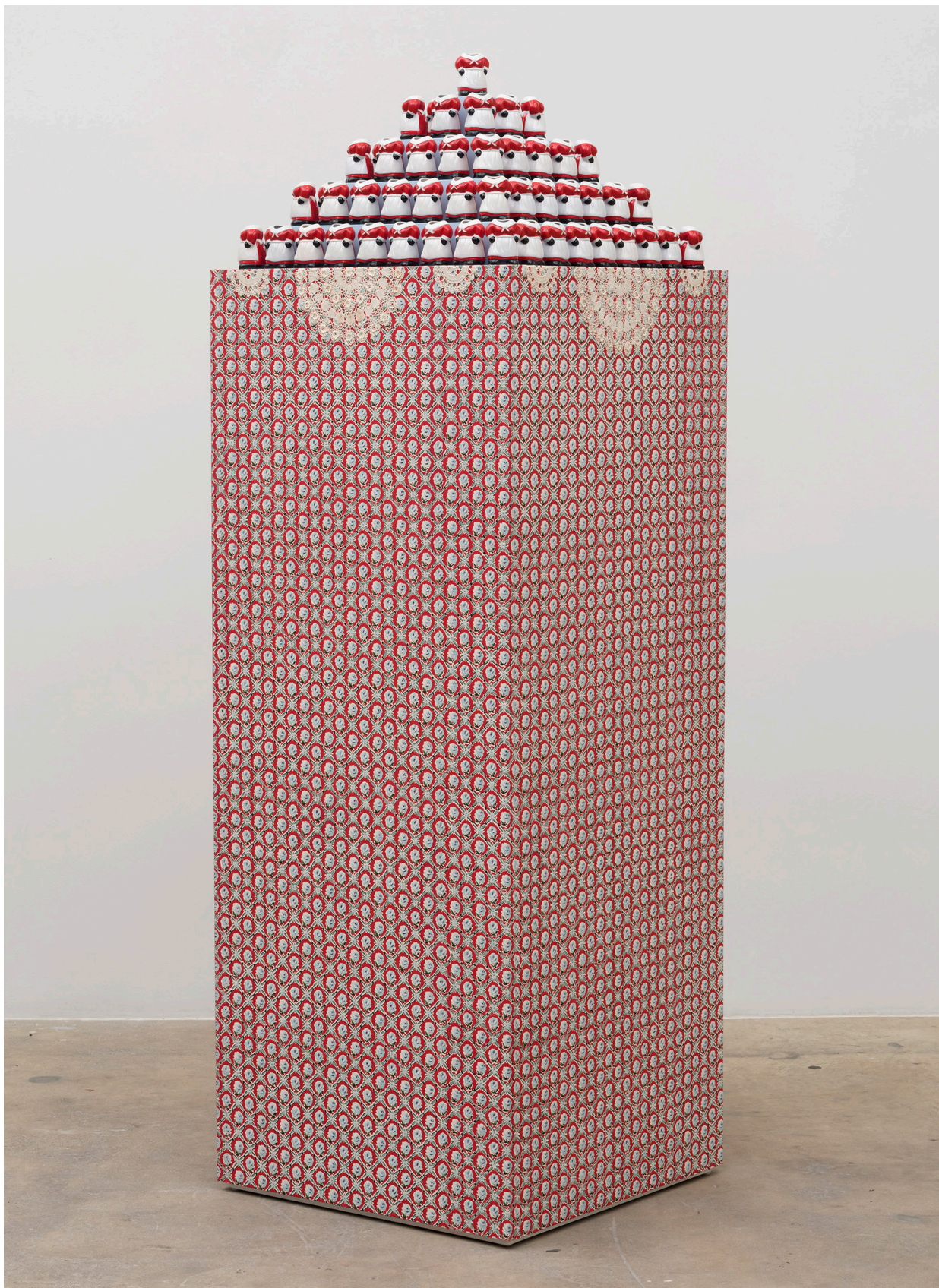
Gaignard is a photographer and mixed-media artist who combines self-portraiture with immersive sculptural installations consisting of found materials like photographs, carefully chosen books, and porcelain bric-a-brac that bring the interior lives of her subjects into full view. In *Strange Fruit*, the artist included familiar elements: twin Victorian inspired installations took the shape of large, wall-sized cameos; a family room parlor installation with a wall of

framed family photographs and a pair of tiered dumbwaiter tables were each topped with a figural porcelain lamp. Contemporary elements like text-based neon works hung among the vintage motifs, bringing history firmly into the present.

While processing the events of 2020, Gaignard created a new series of work for *Strange Fruit* that specifically correlates police brutality with lynchings. Yet, she deliberately avoided visual depictions of Black trauma, opting instead to turn the perpetrators of racial violence into targets. She lined one corridor of the gallery with a series of columns, each hosting a dismembered Royal Doulton-style porcelain head with a satin ribbon tied around the neck. Placed on red cushions, the heads were positioned alongside a series of photographic self-portraits. In them, Gaignard poses lithely in a weathered, plantation-style mansion, wearing antebellum-esque gowns as the spoils of slavery surround her. Here, Gaignard subverts notions of entitlement and privilege by removing the veil of security that surrounds white women, instead placing white fragility on a pedestal that symbolically evokes a head on a spike. As the artist turns racism on its head, she asks white viewers to imagine themselves as the victim. In May, I spoke with Gaignard about *Strange Fruit*, its origins, and the contemporary themes that pulse through her work.

Colony Little: What were the issues and concepts that were percolating in your mind as you put this show together?

Genevieve Gaignard: It was really a direct response to what was unfolding on our TV screens during the past two years, between Breonna Taylor, George Floyd, and countless others. I was in Massachusetts [for a residency at MCLA] at the time [of Floyd’s murder], and I was processing what



Genevieve Gagnard, *The American Dream is A Pyramid Scheme* (2022). 81 custom figurines on tiers, doily, and vintage wallpaper on plinth, 74 x 24 x 24 inches. Image courtesy of the artist and Vielmetter Los Angeles. Photo: Jeff McLane.

was unfolding as a lot of us were and still are. These are all modern-day lynchings. To be honest, there was a lot of work in this show and it's such a heavy topic. I really feel like there's a continuation to the project that will start to be created.

CL: Conceptually, where did you start that process?

GG: Once I knew I wanted to tackle this idea of modern-day lynchings, I still [wanted to use] materials and imagery from the past, so I wasn't going to shift away from that. I did want to expand on my fabrication and push what I've used in the past in hopes of evolving the materials.

You're familiar with the figurines, where I used the head of the mammy figurine and the body of the Royal Doulton figurine [to] create these new figurines, which I've displayed in the show in[side] the grandfather clock and on some of the shelf pieces. But in my studio, I ha[d] these headless mummies and the Royal Doulton heads. I was processing [and asking] how can I take the theme of "Strange Fruit," of lynchings—which are grotesque, hurtful, hateful acts—and visually create something that would put oneself in the position of seeing what that would be like specifically for white folks?

The way that ended up being presented was [by] having those heads be the replacement for the act of the lynchings.

CL: The fact that they were resting on red pillows and the ribbons that you had around their necks to evoke ropes...

GG: These are all subtle things that I was hoping that the viewer would catch on to. The final result is this piece that speaks to lynching, but at the same time speaks to the fragility of whiteness and how we have to tiptoe around these things that were just so natural to partake in when they were happening. But no one wants to own that. In the past, it was celebrated; it was a spectacle.

CL: There is an interplay with your portraits that works really well with the installations. Can you tell me about the personas you inhabited when you took those portraits?

GG: I know that part of my story is whiteness. So for these photographs, I was willing to put myself in the position of this character that was written into history as this precious flower. The white woman is put on a pedestal, and I continue to put her on a pedestal, but in a darker way, with the sculpture. It's owning both parts of my story. [Born to a white mother and Black father, Gagnard has often explored the duality of her identity in her work.]

In most of my work, I'm trying to celebrate and elevate Black stories and how I fit into th[em], but for this, I felt like I needed to shift my approach a little bit and put myself as "the victim," or the precursor to ending up on the pedestal. You see that all of the characters in the photographs are wearing the ribbon around their necks, and you see that again in the sculptures.

CL: Another familiar aspect of your practice is the hand mirror wall, which we have seen in previous exhibitions. Can you tell me about the way the mirror walls play into the experience of your shows?

GG: I don't want white viewers to feel like I'm pointing the finger at them, but I also am: "Did you see this? Can you look at this? Did you know that this is part of your story? Start to unpack that history of hatred."

I think a lot of us, when we walk into an art space, are thinking, "what was the artist thinking about?" or "how is this part of their story?" And for me, the mirror stops the viewer in their tracks. They're confronted with themselves, and they have to know it's about where they're showing up and how they translate what they are seeing in front of them.

CL: Let's talk about the iconography of the mummies and the fruit crates that appear in the show.

GG: All of these ideas started flowing through me [in thinking about how the] themes of “Strange Fruit” could be presented as it pertains to modern-day lynchings. The way the show was set up, you’re hit with those crates, you see some of the photographs, you see the mirrors, then you turn to see this hall of heads. That’s very loaded in itself. That could have been the show.

I wanted to set up a space to address the people that these acts have actually happened to—the lives that have been lost and the families that have suffered from those losses. How do I elevate us instead of showing imagery of the breakdown? Creating the pyramid with the mummies, I didn’t know how that would be perceived. I just knew that I wanted to see them in abundance. I had a sense of what it might feel like to see a lot of those figurines. I feel that there [were] several reads that could be taken on that as well. Once I saw the figure without the head and the stance that she’s in—the hands on the hips, this power pose—I started to feel this kind of army-like presence, especially when I saw the figurines in this large number. And then there was a collage that was made in conversation with those called *And Still We Bloom* (all works 2022). All of this underlying stuff that has happened to us—that continues to happen—there’s still so much that we give and create. We just show up. Black folks are amazing, and through all of that, we are still shining and beautiful.

CL: That’s a perfect segue to the *Family Tree* wall with all of the photos. I love your vignettes; they make me feel like I’m in a family member’s home. That piece was powerful because you saw pictures of multiple generations of Black folks thriving and happy—it’s such a beautiful counterpoint.

GG: So often the imagery of Black families is not presented in a positive way, so any time I have an opportunity to create a space that celebrates Black families and reflects a positive image like that to white audiences, I am all for

it. As a white person viewing the work, you might feel some type of way about how you experience that hallway of heads, seeing a representation of whiteness being the victim of said lynchings... but the reality is that this didn’t happen to you, you did it to us. The *Family Tree* installation is like a shrine or altar to the real victims of these hateful crimes.

CL: Music has played a role in your previous installations, but the jukebox is a new direction. How did that piece come about?

GG: The jukebox has been hanging out with me for a while. In my thrifting for other installations, I came across that jukebox. I have a friend from back home who has a beautiful voice and a growing singing career. I just love looping people that have been in my life journey, [who have] ties to home and my upbringing. Samantha Farrell graciously agreed to do a rendition of this iconic song that most people wouldn’t touch with a 10-foot pole.

For this show, I collaborated with a lot of people to make it come to life, but specifically with Samantha, I’m a fan of her music and I knew what her voice could do already, so I knew she could handle it. She has this vibrato in her voice that adds this haunting quality to her rendition. She reached out to a few musicians that she’s worked with. [The song] becomes complex and layered in itself, because most people think it’s the original lyrics, but I asked Samantha to sing “white bodies swinging in the southern breeze” as opposed to “Black bodies swinging in the southern breeze.” You have to catch it at the right time; you really have to be clued into it, or you miss it.

For me, when it felt like everything was lined up perfectly, the music was at the right level, no one else was really in the space... Your eyes start to well up, the chills start to come on your arms... you feel it. I know that this has really happened to people. There are victims of this story, and it’s not the figures on the pedestals.



43



Top: Genevieve Gagnard, *Strange Fruit* (installation view) (2022). Image courtesy of the artist and Vielmetter Los Angeles. Photo: Jeff McLane.

Bottom: Genevieve Gagnard, *The Apple Doesn't Fall Far From the Tree (Pink Lady)* (detail) (2022). Image courtesy of the artist and Vielmetter Los Angeles. Photo: Jeff McLane.

Samantha's voice gives such a mood, similarly to Billie Holiday. It was interesting to give this group of artists the space to create something uniquely their own.

CL: Looking ahead, is this theme of lynching and legally sanctioned violence something you want to continue to explore?

GG: There's one piece specifically that I was trying to finish but I quickly realized I wouldn't have been able to give it the justice and care that it needed... There are specific people's stories I wish to acknowledge—for example, the story of Michael Donald. In my research, I learned he was the last documented [victim of] lynching by KKK members in 1981, the year I was born, and he was only 19 years old. That's really not that long ago. The more research I do, it's clear there is an ongoing list of stories that I can expand on in my work as I continue to interrogate this part of our American history.

CL: Your work contends with events of the past while addressing a cultural imperative to speak to present challenges. Can you talk about how you achieve this balance within your practice?

GG: My practice is driven by my goal to create environments and experiences that awaken critical thinking and offer a shift in perspective. The balance between addressing history and present issues comes eas[ily] because our current issues as a culture are not so far removed from the past. So long as history repeats itself, my work will strike that balance.

Colony Little is a freelance writer based in Raleigh, North Carolina. She is a 2021 recipient of the Creative Capital/Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant and a member of the 2021–22 cohort for the MHz Curationist Critics of Color residency. In addition to *Carla*, her work has appeared in *Art News*, *Artnet*, *The Art Newspaper*, *ARTS.BLACK*, *Hyperallergic*, *Walter Magazine*, and *W Magazine*.

Genevieve Gagnard (b. 1981) is a multi-disciplinary artist who uses self-portraiture, collage, sculpture, and installation to elicit dialogue around the intricacies of race, beauty, and cultural identity. Since 2019, Gagnard has debuted six solo exhibitions and participated in numerous group shows. Her most recent solo exhibition, *Strange Fruit*, with Vielmetter Los Angeles, marks her most ambitious body of work in scale and subject matter. Gagnard splits her time between her hometown of Orange, Massachusetts, and Los Angeles.

1. Julie Tate, Jennifer Jenkins, and Steven Rich, "Fatal Force: 1,055 people have been shot and killed by police in the last year," *The Washington Post*, updated July 15, 2022, <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>.

2. This version of "Strange Fruit" was produced and arranged by Samantha Farrell, Jesse Ciarmataro (a.k.a. Qwill), and Christopher DeSanty. It was performed by Samantha Farrell (vocals), Jesse Ciarmataro (acoustic guitar, upright bass, sound design), Brian Cogger (trumpet), and Keith Tutt II (cello).



Genevieve Gagnard, *Family Tree* (2022).
Mixed media and vintage wallpaper,
120 x 114 x 54 inches. Image courtesy of the
artist and Vielmetter Los Angeles.
Photo: Jeff McLane.



46



Top: Derek Fordjour, *Jazzland* (2022). Acrylic, charcoal, cardboard, oil pastel, glitter, and foil on newspaper mounted on canvas, 77.5 x 117.5 inches. Image courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Daniel Greer and Jeff McLane.

Bottom: Derek Fordjour and Numa Perrier, *The Legend of Black Herman* (performance view) (2022). Performance at David Kordansky Gallery, Los Angeles, 2022. Performed by Kenrick Ice McDonald, Nubia Bowe, and Ricke Vermont, with an original score by Stephan Terry. Image courtesy of the artists and David Kordansky Gallery. Photo: Jeff McLane.

Derek Fordjour at David Kordansky Gallery

March 26–May 7, 2022

Upon entering a tunnel papered in fading *Financial Times* newsprint, I was greeted by the sound of old-timey music and a perfectly blasé showgirl sitting under a crystal chandelier. From her booth, she directed me to a turnstile and through a curtain. Thus, the stage was set for Ghanaian American artist Derek Fordjour's first solo exhibition at David Kordansky Gallery, titled *Magic, Mystery & Legerdemain*. Exiting the tunnel, I encountered a bright gallery filled with large, confetti-like collaged paintings. Further inside, a fringed banner read "The Legend of Black Herman," promoting an actual magic show that took place in the gallery during the exhibition's run. Across the show, Fordjour used immersive spectacle and the theme of magic to explore the complexities of racial identity, privilege, and survival, casting a spotlight on illusions of racial equality and a smoke-and-mirrors system that benefits some to the detriment of others.

Fordjour's point of departure was the figure of the Black magician—specifically, the famed 20th-century illusionist Black Herman, whose performances combined conventional stage magic with traditions that evolved out of the African and South American diasporas: faith healing, Biblical stories, and African myths.¹ Herman toured during the Jim Crow era,

building a lucrative career selling his healing elixirs and practicing prestidigitation. Claiming to be immortal and most known for his three-day-long "buried alive" act, Herman's mystical fame exceeded well beyond his lifetime, with many believing his death was just another stunt. Like the larger-than-life story of Black Herman, Fordjour's subjects are often a blend of history and folklore.² Many of the paintings in the exhibition depict actual Black performers—historical magicians, jazz singers, Magic Johnson—grounding the fantastical, experiential elements of the show in fact (or at least in legend). Collectively, the visual narratives across the exhibition form an expansive definition of magic. One painting, *Cargo* (all works 2022), depicts Henry "Box" Brown, who escaped slavery by shipping himself from Richmond, Virginia to Philadelphia, a vanishing act that culminated in his freedom.

Fordjour's large-scale tableau paintings recall peeling vaudevillian event posters made to draw in wide-eyed audiences from a bygone era. The mixed-media works glow with an inner light, their collaged surfaces softened with charcoal, oil pastel, reflective foil, and newsprint. To create his paintings, the artist builds up cardboard, newsprint, and other materials like sediment on the surfaces and then tears away at them, exposing high-key underpaintings that vibrate optically. Deep fault lines sometimes run across the canvases, as in *Jazzland*, in which a long vertical crack swerves into the bodice of a singer's lavender gown, levitating

the imagined fabric and offering glimpses of hidden pink, lime green, and scattered bits of newspaper articles. Other paintings present various forms of Black performance and pomp: a group of cotillion dancers in formalwear bow and twirl in unison; an onstage magician pulls a hoop around his levitating assistant. Fordjour opens the collaged substrate of his canvases as if using the triumphs and toils of his labor in the studio to echo the triumphs and toils of his subjects.

An intimate backroom of the gallery featured a painted portrait of Fannie Davis, infamous for running numbers in 1960s Detroit; in *Seven Eighty-eight*, she sits in an armchair holding the phone receiver to her ear. A legendary antecedent of the Michigan state lottery, Davis' underground gambling operation provided for her family and circulated money within a community heavily impacted by redlining. The painting speaks to the sleight-of-hand needed to survive when white supremacy has denied livable wages, let alone vast generational wealth, to people of color.

For the duration of the exhibition, a live magic show played out in the gallery's back building, which was transformed into an ersatz theater. The wood-paneled foyer was filled with elements of Black cultural vernacular: vintage framed photographs of Black magicians, some hung slightly askance; a Pan-African flag; a table of herbs and books that ranged in topic from modern witchcraft⁴ to tomes on famed Jamaican activist Marcus Garvey. Co-created by Fordjour and the artist Numa Perrier, the production

starred professional magician Kendrick “ICE” McDonald, who performed as Black Herman, and actor Nubia Bowe, who played both the magician’s assistant and the ticket booth attendant at the exhibition’s entrance. McDonald’s Herman donned a bright yellow tuxedo and matching top hat. With campy showmanship and gospel-style singing, he staged classic feats of legerdemain as he told his life story.

The word “legerdemain,” meaning sleight of hand, derives from the French *léger de main*, meaning “light of hand.” In this show, Fordjour’s light hand was revealing, nimbly exposing white supremacy’s chicanery and carving out space for counter-narratives. Systemic racism is woven into the very canvas of everyday life, and its greatest trick is convincing a complicit white majority of its invisibility and immutability. Through the liminal space of the gallery-turned-theater, Fordjour combated this trickery with his own kind of magic, transporting the viewer like a rabbit pulled through a hat. Magic creates a space where binaries of real and artifice, possible and impossible, and truth and deception become blurred. Fordjour’s spectacular excavation of artful deceptions, such as the numbers game and postal escape scheme, revealed how they acted as foils to racial inequity, many with a life-affirming spirit of levity. This show was a spectacle in the best way possible—an effusive, multisensory experience that provided the freedom to suspend belief, unravel deception, and celebrate legends—like the refrain McDonald’s Black Herman sang for his

audiences: “But first you must believe.”

1. Yvonne P. Chireau, “Black Herman’s African American Magical Synthesis: Between folklore and vaudeville,” *Cabinet Magazine*, Issue 26, Summer 2009, <https://www.cabinetmagazine.org/issues/26/chireau.php>.
2. Yvonne P. Chireau underscores the significance and specificity of folklore—a blend of fact and fiction—in Black American cultural practices: “For a people who have relied on the oral transmission of knowledge and culture as black Americans have, the spoken narrative of folklore is as vital as the written documentation on which many histories of African American religion are based. As argued by the historian William Piersen, folklore can function as ‘moral truth’ rather than ‘historical truth’ for those who recount it, giving evidence of a ‘deeper’ reality that endures in shared, communal recollections of the past.” See: Yvonne P. Chireau, *Black Magic: Religion and the African American Conjuring Tradition* (Berkeley: University of California Press, 2003), 6.
3. Scott Simon, “Who Ran The Numbers Racket? Mom,” *NPR*, January 26, 2019, <https://www.npr.org/2019/01/26/688818257/who-ran-the-numbers-racket-mom>.
4. Fordjour brings together a constellation of magical, mystical, and religious cultural artifacts that signal the simultaneous emergence and existence of Black American Christianity and supernatural practices such as Conjure, rootwork, and Hoodoo. As Chireau contends, in African American spiritual traditions, magic and religion do not occupy a dichotomy of opposition. Instead, they are fluid, slippery, and congruent phenomena whose primary aims included everyday protection, healing, and explaining the unexplainable. See: Chireau, *Black Magic*, 4–9.

Jimena Sarno at the Los Angeles State Historic Park May 7–August 31, 2022

The lingering buzz of police helicopters patrolling the neighborhood fills the quotidian soundscape of the Los Angeles State Historic Park (LASHP), reminding visitors of the park’s status as one of the many targets of the LAPD’s surveillance network.

Across the city, the sound of these hovering machines has simply become another part of daily life. *Score for Here* (2022), the site-specific sonic experience installed in the park by Los Angeles-based Argentinian artist Jimena Sarno, intervenes in this militarized soundscape. The sound piece, commissioned and presented by Clockshop, is based on a graphic score that Sarno designed using the blueprints of the park, mapping a series of sounds onto its different geographical locations. *Score for Here* is interactive and adaptable, allowing its audience to compose and listen to sound in real-time as they traverse the park, different routes yielding different experiences.

Using a free phone application, visitors engage with the work by walking through the park’s meandering paths. Their place in the park is identified by geolocation—a process that digitally identifies the geographic location of a given user—triggering different audio, including modified field recordings and sound samples. Interestingly, *Score for Here* repurposes geolocative technology, which generates data that is vulnerable to surveillance and abuse, as an impromptu compositional principle used to provoke divergences in paths and alter the visitors’ sense of direction. Still, where contemporary sound art practices using digital interfaces have mostly attempted to engage with emerging tech trends such as data sonification, AI-driven music, or ambisonics, Sarno downplays the novelty of the tech used in the work, choosing instead to use it to reflect on contested



Jimena Sarno, *Score for Here* (installation views)
(2022). Los Angeles State Historic Park, 2022.
Images courtesy of the artist and Clockshop.
Photos: Ian Byers-Gamber.

cartographies like those of the park. As a result, *Score for Here* evokes not only the latent layers of the park's past in relation to zoning and urban planning, but also the layers of displacement, wherein many subjects of Los Angeles' spatial planning are cut off and silenced.

Located on Tongva land delineated by waves of migration and rapid real estate development, in *Score for Here*, Sarno treats the LASHP as a contested site. Situated on the edge of Chinatown just north of El Pueblo, the park marks the space where many racial and ethnic groups first arrived in the city. The installation includes sounds donated by members of these communities, who have shaped Los Angeles: the Armenian folk song, *Groung*, sung by Zabelle Panosian, blends with a sound recording of the L.A.-based Chinese artist Coffee Kang in which she strokes a collection of decades-old bed sheets belonging to her grandmother.¹ By asking her collaborators to send audio pieces that signify their experience of belonging, Sarno harnesses sound's ability, mostly through voice, to expose hidden personal, sociological, and historical facts. Collaged together, cut, and modified by Sarno using granular synthesis, these collected sounds amplify the stories of migration and the layers of displacement that already resonate within the park's geography.

Instead of presenting a finalized artwork made available for immediate consumption, *Score for Here* provides, as the press release puts it, "a morphing proposition, a catalyst for speculation

and potential transformation."² Through the real-time breakdown and recomposition of the collected sound samples, which are activated by each sound element's trigger zone in the real landscape of the park—each track poetically associated with a physical location—the work continues to reshape itself and grow. As visitors navigate the park, the sound piece invites them into the process of reckoning with the arduous subject of who gets to occupy space. While this sonic intervention will remain available on-site indefinitely, the work embraces the ephemeral nature of its medium: its sounds unfold through the air, leaving only a memory (and may never again line up to create the same composition). As I wandered around, fragments of testimonies and sounds from local community members interacted, poignantly evoking locations both near and far: turning a corner, the sound of crickets resonated from my phone's speaker. Recorded by sound artist Una Lee in the garden of her mother's house in South Korea, their chirps subsided as I walked, followed by the words of a poem recited in Farsi by artist Shima Tajbakhsh's grandmother. Bridging between sounds that explore different intergenerational legacies, the work collapses separate experiences of displacement, if for an instant.

The sonic turn in contemporary artistic practices—spearheaded by artists such as John Cage, Bill Fontana, and Max Neuhaus in the '60s—has increasingly demonstrated that visuals do not stand to exclusively dictate our

understanding of the arts. However, the voices of white North American and European cis men still dominate sound art practices. Epitomizing our times' reductive technological determinism, contemporary sound works often engage with tech fads and technoutopias. Refreshingly, in Sarno's *Score for Here*, the technological infrastructure undergirding the work takes a backseat, enabling Sarno to turn her gaze to real spatial and local concerns, interrogating the political, cultural, and corporeal reverberation of our auditory perceptions without being reductive or pamphleteering. Still, her use of geolocative tech is an intentional one. By using the technology to interlock history, memory, and site, *Score for Here* offers its audience a new sonic encounter with the park and, if only for one stroll, pushes against the background noise (both literal and metaphorical) of surveillance helicopters. Sarno subverts a technology often used as part of a larger surveillance network to her own ends by presenting a soundscape ripe with stories of diversity and resilience. Rather than turn away from the darker realities of our contemporary world to imagine a more equitable utopian future, Sarno has reconfigured the present so that it reflects on itself by redirecting the possibilities of surveillance technology to carve out a space for belonging.

1. As part of this process, I donated a sound sample from the Turkish Armenian singer Cem Karaca's song "Ceviz Ağacı."

2. "Score for Here," Clockshop, Los Angeles, accessed July 12, 2022, <https://clockshop.org/project/score-for-here/>.

Pool at JOAN

May 14–June 11, 2022

At its best, collaboration involves learning from one another—not for the desired outcome, but for the enjoyment of seeing how the process might unfold. When both parties engage in a discursive exchange, new ideas start to blend and emerge in unexpected ways. This approach manifested in the exhibition *Pool* at JOAN, a collaboration between performance artist Emily Mast and CarWash Collective, a duo made up of visual artist Beverly Semmes and fashion designer Jennifer Minniti. Each artist's multidisciplinary approach complemented their collaborators' practice, initiating a pertinent dialogue about the visual culture of both pornography and fashion.

A performance directed by Emily Mast inaugurated the exhibition. In it, five performers danced to club music within the bounds of quasi-circular, twisted blue shapes on the gallery floor; they moved in energetic stunted motions and, occasionally, took time to lean against peach-colored rectangles painted on the walls, freezing their bodies in motion as if posing for a director's camera. Every so often, they walked around Semmes' installation *Pool* (all works 2022), a large puddle form made of satin, organza, tulle, and LED lights in the center of the gallery. The creases of fabric, similar to the ripples of water, echoed the continuous motion of the performance.

The performers' costumes were the first nod to collaborative practice. Their bloomers, skirts, and halter tops were designed by Minniti and inspired by Semmes' Feminist Responsibility Project (FRP), an ongoing series that traces back to a collection of *Penthouse* and *Playboy* magazines that Semmes acquired from a neighbor in the '90s. The artist did not engage with them seriously until the early 2000s, when she became interested in making feminist alterations to the male-gaze-motivated photographs and began painting over elements of the pictures that she deemed misogynist, keeping visible those that seemed aesthetically interesting.¹ The censoring and complicating of these images were her tongue-in-cheek way of taking "responsibility," protecting these models from sexualization while still indulging in healthier, and nonetheless seductive, qualities of the human form. One of these altered photographs appears in the painting *Silver Hat* (2018), in which a nude woman poses against a banister with her legs spread open. Semmes covered her in a thin veil of blue paint, placed a black smudge around her pelvis, and scribbled in silver-colored, knee-high boots and an oversized bergère hat, evoking 18th-century portraiture. Though *Silver Hat* was not on view at JOAN, the photograph was digitally printed onto silk fabric to make some of the performers' garments. These wearable forms carry the legacy of men's objectifying gaze—the traces of how effectively so many

of us have been conditioned to see through the lens of heterosexual desire.

Immediately following opening day, the three artists set up the gallery for the remaining exhibition. They projected video documentation from the performance onto a wall and displayed the performers' ensembles on a nearby clothing rack. (Each costume is titled after a dancer's first name—Gregory, *Eunjin*, *Jessica*, *Micah*, and *Darrian*—a gesture indicative of appreciation.) In the video, Mast can be heard repeating the words she spoke during the performance: "... four, three, two, one, pose!" These commands allude to runway shows, spectacles known to homogenize beauty ideals and fabricate a sense of glamour typically ascribed to thin and youthful (and often white) bodies. Yet in the show's choreography, the performers strayed from such clichés by moving in erotic, and at times awkward, ways: Gregory humped the floor; Jessica, Micah, and Eunjin jumped in lurching outbursts; and Darrian flaunted a series of round, flesh-colored cushion works called *CarWash Purses*. The performers all appeared to be in control of their subjectivity, of how they wanted others to see them. Aware of the audience's presence, they embraced their sexual freedom, physically channeling the empowered spirit of the FRP.

Traditionally, the fashion industry has been set apart from the canon of fine art, suspected of lacking intellectual rigor by those who see historically female practices as minor forms of creative expression. By contrast,



CarWash Collective (Jennifer Minniti & Beverly Semmes) and Emily Mast, *Pool* (performance view) (2022). Performance at JOAN Los Angeles, 2022. Image courtesy of the artists and JOAN. Photo: Hannah Kirby.

in a recent interview, Semmes detailed her initial interest in textile as a medium. It began early in life, she said, as she watched her aunts construct quilts or her grandmother tailor clothes.² Culturally embraced as a part of daily life, these activities have a long-standing history of collaboration. Much like the impetus behind *Pool*, many hands are involved in the labor of producing textiles, a process that is often done in community.

Femme and gender nonconforming bodies have learned to navigate the world by making fashion choices that, while seemingly mundane, are rooted in survival. In *Pool*, Mast and CarWash Collective addressed these choices by thinking of sexual freedom quite differently than mainstream media would suggest, as something that has less to do with the representation of nudity and more with the right to defy the patriarchal gaze. Through layers of clothing, paint, and movement, these artists used collaboration—which often took the form of collective disobedience—as a lens for playful experimentation with the exposure and concealment of the body.

1. Beverly Semmes, “Beverly Semmes, Rubens & Antiquity,” interview with Tyler Green, *The Modern Art Notes Podcast*, January 6, 2022, MP3 audio, 59:47, <https://soundcloud.com/manpodcast/ep531>.

2. Ibid.

Ei Arakawa Overduin & Co

May 8–June 25, 2022

In *Don't Give Up*, Ei Arakawa's recent exhibition at Overduin & Co., the expansive gallery was partitioned with rows

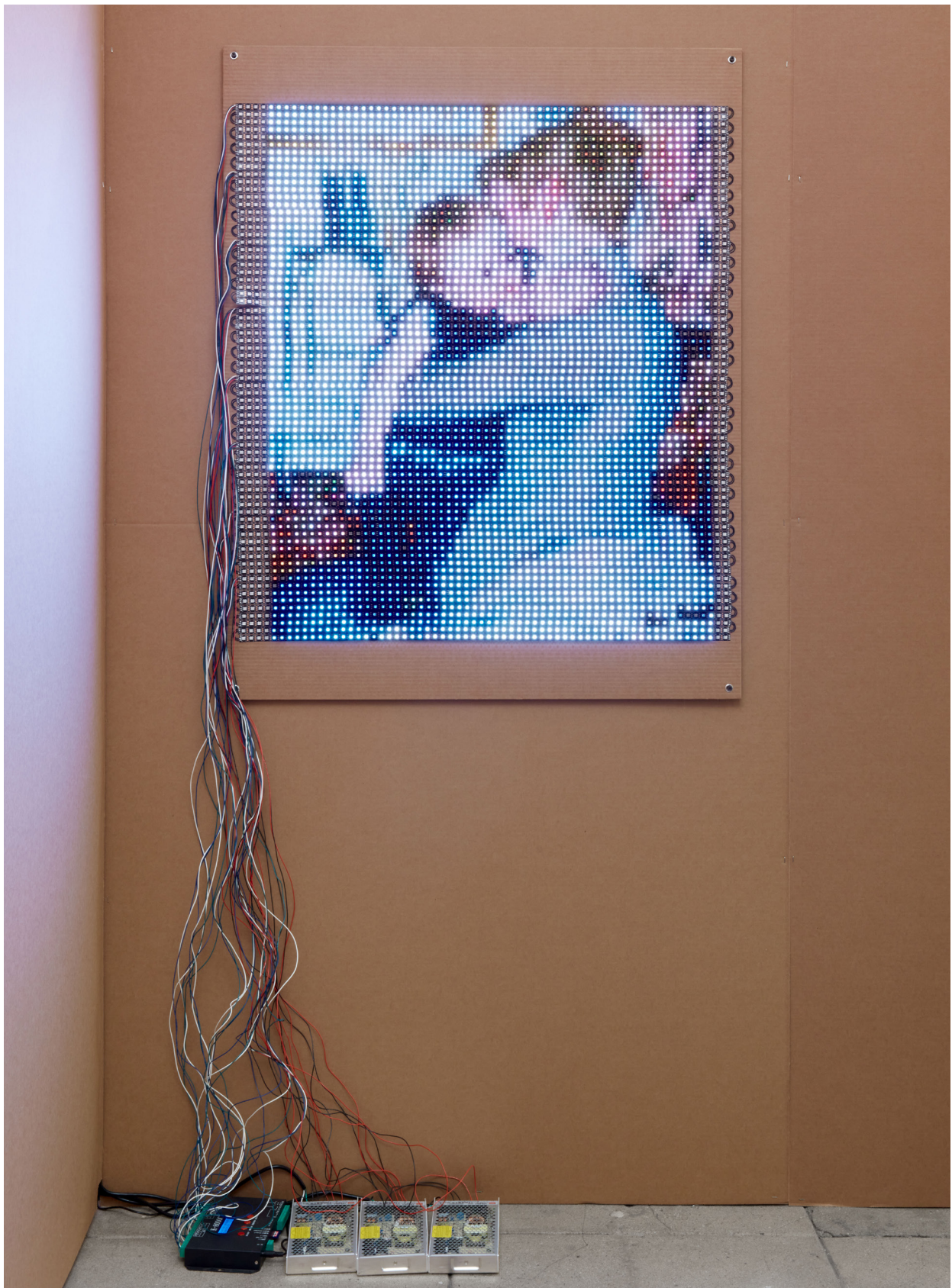
of cardboard walls affixed to unadorned two-by-four frames. Entering the space sans-context felt like walking into the world's cheapest haunted house. In contrast to the hodgepodge assembly, *Don't Give Up* was a considered show about parenthood. Stenciled along the entirety of the cardboard walls were short blocks of multicolored texts with phrases like “A SPIRAL OF WATER, A BABY STICKING HER FINGER” or “MY KIDS TAKE CARE OF MY PAINTINGS.” The phrases were taken from interviews Arakawa conducted about parenthood with three artists: Nicole Eisenman, Laura Owens, and Trevor Shimizu. These personal accounts of parenthood, and its implications for artmaking, served as the scaffolding on which Arakawa built the exhibition.

In addition to interviewing these painters/ parents, Arakawa recreated works by each of them as LED “paintings”—LED screens that project pixelated representations of the artists' work. Arakawa did not conceal the electrical components used to create these works, and chaotic jumbles of multicolored wires snaked their way from the bottom of the paintings into surge protectors and power supply boxes on the ground beneath them. The technological mishmash stood in contrast to the tender scenes of children, domestic life, and motherhood that each of the LED paintings depicts. Two art historical figures were also called forth in the exhibition: Mary Cassatt and Alice Neel, with select works by each likewise reconfigured in LED. Preparing to have a child of his own, Arakawa used the exhibition

space to imagine his future, considering the uncertainty, hardship, and ecstasy that comes with raising a child as someone whose identity as both a working artist and a queer person has historically and continually been viewed as antithetical to parenthood.

The phrases that appeared on the walls were also used in an accompanying soundtrack. Created by Arakawa and L.A.-based composer Celia Hollander, the words were sung out in robotic modulations and accompanied by ambient synthesizer music. The soundtrack bounced around the gallery from speakers placed behind the LED works. In this way, the artworks seemed to talk to one another—a sort of Greek chorus that narrated the viewer's experience in the same way that Arakawa's conversations with these artists have accompanied his journey toward becoming a parent.

Notably, Mary Cassatt never married or had children. As both an American painter and a single woman, Cassatt was an anomaly in the Eurocentric, male-dominated world of 19th-century impressionism. To have been a mother in addition to a prominent impressionist would have been even more unheard of, and likely would have limited her success in the arts. Ironically, because the racetracks and cafés that were frequented (and painted) by her male contemporaries were mostly inaccessible to her as a single woman, Cassatt painted scenes of family life—subjects that were socially acceptable for her to paint even as her career limited the potential for her to have a family of her own.¹ The LED versions



Ei Arakawa, *Untitled (Mary Cassatt, "Mother and Child," cir 1889) (2022)*. LEDs on cardboard, transducer, stereo amplifiers, and MP3 media player, 45.5 × 36 inches. Vocaloids by Celia Hollander with Ei Arakawa and lyrics by Ei Arakawa. Image courtesy of the artist and Overduin & Co.

of Cassatt's paintings are as concerned with parenthood as the works in the show that depict babies and small children in cribs and on rocking horses, mostly portraying children in the embrace of a mother or father.

By prominently featuring Cassatt, Arakawa framed his LED works within a historical lens. While our notions around careers and motherhood have evolved, the inclusion points out that the dominant ideology during the height of the impressionist movement, which viewed artmaking as incongruous with parenthood, persists. With these sentiments in mind, Arakawa revealed doubts about becoming a parent—whether others' or his own: one of the phrases on the wall reads, "ARTISTS SHOULD NOT HAVE A CHILD." Elsewhere, a ring of baby dolls seated in dueling strollers felt more threatening than hopeful; more like they were summoned into the center of the gallery for some cult ritual than they were participants in a play date.

Still, by appropriating the work of other artists in service of a show centered around the decision to become a parent, Arakawa proved that art is not an impediment to such decisions but rather a mechanism to inform them. Arakawa invited his audience to navigate the mental journey of impending parenthood with him, turning his uncertainty into a form of communal contemplation crafted around the practice of artmaking. Arakawa is primarily known as a performance artist, and while *Don't Give Up* is comprised of fixed objects, it felt like an active collaboration with the audience. The

cardboard walls suggested a kind of transience, as if the exhibition could be quickly put up and taken down like a puppet show—the works packed up, the babies wheeled away, the conversation continued with new participants in the next town over.

Like many things in the personal life of an artist, it's easy to see parenthood as an obstacle to creative output, the studio practice at odds with the financial resources and time required of a child. If artmaking is still seen as fundamentally incompatible with parenthood, the reality that queer parenting is still met with so much apprehension and vitriol is far more troubling. But these regressive attitudes persist, and queer parents are constantly under threat from those who view them and their families as less-than: while Arakawa explored his decision to have children, the Supreme Court took that very choice from millions of Americans. (And almost ironically, because the same political actors empowering the Court's decision have likewise stood complacent in the face of environmental collapse, gun violence, and the degradation of a social safety net, having children today can seem more-than-ever like an impossible reckoning; making art under these same conditions can seem equally illogical.) But as the exhibition's title suggests, neither pursuit should be given up. By using the words and artworks of artists with children as his material, Arakawa proved not only that parenting and artmaking are possible, but that the two can exist in support of one other.

Ultimately, *Don't Give Up* reminded the viewer that life is not supposed to excuse itself in favor of artmaking—it does not politely step aside and allow for an uninterrupted creative process. Rather, the reverse is true; art is intended to be a foundation for life, a tool that can be used to navigate us through all of life's experiences, whether troublesome, inexplicable, or sublime.

1. Katie White, "This Tender Mary Cassatt Painting of a Mother and Child Is Surprisingly Fraught. Here Are 3 Things You Might Not Know About 'The Child's Bath,'" *Artnet News*, May 7, 2021, <https://news.artnet.com/art-world/mary-cassatt-mothers-day-3-facts-to-know-1962076>.

EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust at the Torrance Art Museum

55

April 2–May 14, 2022

The table was set for two in a cozy, dimly lit mock dining room installed toward the back of the Torrance Art Museum's (TAM) main gallery. On the menu was a meal prepared from atmospheric particulate matter—vegetables and leafy greens were subbed for fluffy clouds of smog; a mug of dust and other organic compounds served to wash it all down. Titled *Forty Days and Forty Nights (40 Days of Smog)* (1991), the installation by Kim Abeles calls attention to our contradictory belief that while within the familiar walls of our homes, we are safe from the effects of climate change. In *EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust*, an exhibition presented by curatorial collective SUPERCOLLIDER, Abeles and 11 other artists

examined the impact of humanity's activities on the earth and its inhabitants, insisting that eventually, our toll will be inescapable.

Serving to expose the many faces of extraction—defined for this exhibition as “methods of removal related to cultural, natural, and ecological capital”¹—the works spanned an array of mediums, highlighting the ways that humanity is both complicit in and a victim of the earth's gradual decline. Located less than two miles from the Torrance Refining Company, a 700-acre oil refinery and the site of a near-catastrophic explosion in 2015,² the Torrance Art Museum is an especially fitting venue for this exhibition. The impact of the oil industry in the South Bay has long been connected to rising rates of crime, illness, and poverty—a reality that the show underscores as it traces the deep-seated link between resources, bodies, and the way that landscapes, through extraction, develop into sites of slow violence.³

The Western belief that humanity is divorced from (and above) nature forms the ideological basis for all kinds of extractive actions—a fallacy at which Abeles pokes. To make her tableaux, she places stencils of her desired imagery on opaque material and leaves them outside on the roof to collect heavy air. Through this method, Abeles materializes the air we breathe, providing tangible insight into its condition. Abeles' *Forty Days* was accented by a window scene that boasted a polluted view of an oil refinery. Mounted porcelain plates depicting the

faces of major world leaders (also rendered in smog), and two versions of Asher Brown Durand's bucolic landscape, *The Hunter* (1856), one a smoggy recreation, and the other a smaller print of the original, completed the tableaux. The installation calls into question the inconsistencies between a romanticized view of the natural world and the polluted reality of an imperial system in which those who wield power facilitate the extractive industries that are most detrimental to the general populace.

Nearby, Beatriz Jaramillo's earth-toned porcelain and paraffin sculpture, titled *Broken Landscape 2* (2015), picked up on the disjunctive yet parasitic human relationship with the natural world to explore the ways that the earth's soil has been modified to accommodate society's growing needs. Made to resemble a mountainous topographic relief, the five columns were arranged in a tight geometric configuration. They appear like core samples extracted from the earth, which act as visible records of the passing of time, marking all modifications imposed in the name of housing, infrastructure, or industry. Porcelain layers of topsoil peel back to reveal layers of paraffin earth that are malleable and easily manipulated—the work suggesting a sense of fragile scarcity as our natural spaces continue to disappear.

Situated behind the dwindling sculptures was a series of oil landscapes by Elena Soterakis, *Drilling for Fossil Fuels in Inglewood #1-3* (2022), that illustrate the antiquated act of fossil fuel removal at the Inglewood Oil Field. Rendered

as a dusty and desolate expanse of land peppered with only pump jacks and palm trees for miles, the eerie absence of human life in the paintings contrasts with the reality of the site, which is anything but desolate. Anyone who has cruised up La Cienega Boulevard, heading north from the South Bay, knows that the Inglewood Oil Field dominates your view for miles. Neighboring the heavily populated areas of Ladera Heights, Blair Hills, and Baldwin Hills, hazardous air pollutants waft through the air, affecting the more than half million people who live within a quarter-mile of the active wells. Perhaps offering a grim look into the future, Soterakis' landscape alludes to a post-extraction city, where, absent of viable living spaces, people have migrated elsewhere, leaving machinery as the final specter of a once-bustling metropolis.

In the South Bay, an active fight—dating to the '80s and reinvigorated with the 2015 explosion—against invisibility and disappearance continues as local and state government officials do little to aid the communities most affected by extractive practices. Extending beyond Torrance, the issue is most heavily felt in the predominantly lower-income POC communities in Carson, Long Beach, and Wilmington that see ships, trucks, trains, and refineries intruding on their neighborhoods, alongside invisible pollutants—the toxic chemical modified hydrofluoric acid (MHF) among them—that have led to a boom in rates of cancer and premature death in the area.⁴ The disappearance of communities feels inevitable, as rather than



57



Top: *EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust* (installation view) (2022). Image courtesy of the artists, SUPERCOLLIDER, and the Torrance Art Museum. Photo: Ian Byers-Gamber.

Bottom: Kim Abeles, *Forty Days and Forty Nights* (*Forty Days of Smog*) (detail) (1991). The Torrance Art Museum, 2022. Image courtesy of the artist, SUPERCOLLIDER, and the Torrance Art Museum. Photo: Ian Byers-Gamber.





Jacci Den Hartog, *Gilded Space*
(installation view) (2022).
Image courtesy of the artist and STARS.

discontinuing the use of MHF, moving—a sort of forced relocation—is floated as the unspoken answer to the problem. Here, it is important to remember that moving and migration are also forms of extraction.

Back in the galleries at TAM, Matthew Brandt's warped chromogenic prints of Iceland's largest ice cap had scorched, cracked, and blistered surfaces. Achieved through exposure to fire and heat, *Vatnajökull* (2018–20) echoes the effect of warming temperatures on the glacier. A sense of cultural loss feels imminent, as ice carries within it not only a record of climate and time but also Icelandic history. Thus, the notion of invisibility carries throughout the exhibition and acts as a sort of prophecy. Jaramillo's depleting sculptures, Soterakis' desolate landscapes, Abeles' pieces of particulate matter, and the work of other artists in the exhibition reminds us of the intricate ties between violence and extraction and our indelible dependence on nature—without which we'd be reduced to mere ashes and dust.

1. "Extraction: Earth, Ashes, Dust @ Torrance Art Museum," SUPERCOLLIDER, accessed July 10, 2022, <https://www.supercolliderart.com/satellites/atmospheresdeep-zm8tg>.

2. At the time of the explosion, the refinery was owned by ExxonMobile.

3. Adam Mahoney, "'Slow violence that drives death': a California port city's struggle with pollution and shootings," *The Guardian*, March 31, 2022, <https://www.theguardian.com/us-news/2022/mar/31/california-port-city-pollution-gun-violence>.

4. Adam Mahoney, "One family, three generations of cancer, and the largest concentration of oil refineries in California," *Grist*, June 22, 2022, <https://grist.org/equity/wilmington-california-public-health-survey/>.

Jacci Den Hartog at STARS

April 2–May 28, 2022

The structures on view in Jacci Den Hartog's solo exhibition at STARS, *Gilded Space*, seemed simultaneously like effigies of the city's urban underground and emblems from a post-Anthropocene era. The series of organic sculptural forms, which take cues from Los Angeles' subterranean layer, were juxtaposed with watercolor paintings to accentuate a bracing tension between the city's industrial and biological elements. With a nod to minimalist philosophical frameworks, Den Hartog incorporates steel grids as armatures for her sculptures, subverting their order and control through the use of water-based materials that invite entropy and chance and reflecting alternative feminist futures onto our lived experience in Southern California: an environmental toppling of our industrial experiments in circumventing nature.

Works like *Drift* (2021) and *Fluvial* (2022)—which stood on pedestals throughout the front room of the gallery—are twisted constructions of dynamic color and metallic hue. Their initial impression is akin to something material emerging from the future, a space where the native matter has reclaimed industrial infiltrators. *Descent* (2022), a wild shape of curling edges and spiky tufts, reminiscent of the color of earthen clay, could be relic-like detritus from the bowels of a river, mixed and slicked with oils of

the city. *Transcorporeal* (2022) looks like a factory remnant, an alloy forged from steel and dust, that has erupted from the guts of urban infrastructure. Likewise, *Seminal* (2022)—a sculpture of blunt borders and folds with hints of silver amongst a palette of light green and gold—looks like it has traversed differing ecosystems, shaped by water and wind.

The hydrocommons, vast and complicated sewer systems that bring water to Los Angeles, is a touchpoint for Den Hartog, and certainly, the armatures for the sculptures serve as befitting stand-ins for the regulated, gridded systems that govern urban planning. I cannot help but see these grids as patriarchal proxies. Den Hartog works to subvert these systems, using gardening tools to bend and warp the armatures before adding fiberglass cloth dipped in Aqua Resin to shape the refitted forms. By permitting the material to act freely on the form—the results of which are intriguing moments of chance and gravitational impulse—I see Den Hartog as unleashing the biological terrain to break down outdated modes of social organization (perhaps my wishful desire to see archaic systems topple). Though Den Hartog's previous work has investigated the influence of water in natural environments (as in her 2015 exhibition *The Etiquette of Mountains* at Rosamund Felsen Gallery), here, she channels this power to symbolically deflate the city's industrial understructure; in the work, aleatory and organic growth has overtaken more ordered systems. The sculptures (which

the artist refers to as landscapes) are finished with a layer of acrylic, hand-painted on their wobbly surfaces. While minimalism (an apt comparison considering the movement's interest in the objecthood of 3-D works) championed an innate identity and simplicity of form, these works openly reference the natural world outside of the artist's studio, one in which strict formal rules rarely apply. Den Hartog's process instead points to feminist artists of more recent eras who critiqued minimalist sculpture by embracing biography, nature, and the handmade: Lynda Benglis' compounding of sculpture and painting; Eva Hesse's consideration for the subjectivity of the body.

A series of watercolors in the second gallery more directly illustrate Den Hartog's disruptions. In *Sinking* (2019), a grid of white rectangles floats within a sea of pooling blue and black pigment. The colors overflow and upend rigid contours, washing away something seemingly steadfast. One of the older pieces on view, *Inundation, Orange and Black* (2018), is a more literal image of a grid or net set against a sunrise-like background that begins to sag and combust within the frame, an immovable object crumbling on itself. Here again, the accumulation and gravity of water is a cataclysmic event, allowing us to envisage a potential future where our steel cities are engulfed by the very elements that we try so hard to control. It's an intuitive leap to apply a feminist lens to these interruptions, but water, and access to it, *is* a feminist issue. Perhaps water, with its vital potential to sustain and create life, is

a metaphor for that which might best combat patriarchy.

The era we occupy requires more than the mere observation of our shared space—it demands that we acknowledge the effect that we have on our surroundings. Through her use of water and gravity, Den Hartog's new body of work appears as a warning: try as we might to create fabulous networks of machinery and economic and political infrastructures, we can never fully control our natural environment. But, taking it a step further, she also welcomes wildness. The work is a feminist call to overtake the symbolic and rigid structures around us—concepts that might feel as ancient as the tunnels beneath our feet.

Review Contributors

Amy Mutza is a writer and art historian in the Bay Area. More of her writing, exploring issues of contemporary art, craft, sexuality, and disability, can be found at amymutza.com.

Hande Sever is a transdisciplinary artist and scholar from Istanbul, Turkey. Her scholarship and artistic research draw from the fields of critical technology studies, museology, and archival studies as they converge on decoloniality, memory studies, and new historiographies. Her scholarship has been published in leading museums' peer-reviewed journals, such as the Stedelijk Museum's *Stedelijk Studies*, The Art Institute of Chicago's *Art Institute Review*, and the Getty Museum's *Getty Research Journal*, among others.

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

Niall Murphy is a writer from Los Angeles, California.

Alitzah Oros is an art historian currently based in Los Angeles.

Irina Gusin is an independent curator, writer, and exhibitions producer living and working in Los Angeles, California.

Harkawik

ANJULI RATHOD Sep 2 - Oct 4, 2022
1819 3rd Ave
Los Angeles, CA 90019



310.982.4004 info@harkawik.com

SOLID

• Installation •

• Delivery •

• Fabrication •

• Storage •

~ www.solidartservices.com • 323 515 0838 ~



All video stills (1997).
 in: © Pipilotti Rist
 st. Hauser & Wirth
 ustine.

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 façade. The images are indeterminate and meditative—indistinguishable 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 vaginally-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 uni- turns ar- or linear her oeuv the scree warehou of commu backyard the often i ships with two years respective at a time w a long hiatu excitement, like an invita of her creati of plant life, and the fema subjects' kna ever glorifyi 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 selfie, and maybe even critical or genuin interaction with th the seductive, twi lights of *Pixel Fore* a hanging light insa dangerously close entertainment aest like Artehouse or t Immersive Van Gog a disconcerting effe the work's more com status as a video dec a "forest" of individu

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

Vanessa Holyoak

Support Carla

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

shop.contemporaryartreview.la/donate

carla



Carla is building a dynamic community membership program that will feature workshops, events, and more in Los Angeles.

Sign up to receive updates on the launch via email.

contemporaryartreview.la/membership

carla en español

Carta de la editora

El mes que pasé viajando este verano me sirvió para recordar que incluso los planes mejor trazados pueden cambiar bruscamente. Una persona que conocí me habló de “dejarme llevar” durante el viaje —dejando que el ritmo de la vida te arrastre en lugar de intentar sujetar las riendas con demasiada fuerza—. Esta mentalidad es muy útil cuando los vuelos se cancelan y los planes de vacaciones cambian. Pero me pregunto cómo es la idea de encontrar la paz y la fluidez en nuestro mundo actual, una que exige resistencia frente a la violencia, los desastres naturales, la enfermedad y la desigualdad casi a diario.

Tras haber cumplido recientemente nuestro séptimo año en *Carla*, sé que tanto el discurso como la comunidad son elementos vitales de la resistencia. Tomando prestado el escrito de Hande Sever sobre la obra de Jimena Sarno en este número, se adaptan “para crear un espacio de pertenencia”. Muchos de los artistas de este número abordan traumas profundamente arraigados como la violencia, la esclavitud, la supremacía blanca, la extracción y el capitalismo a la vez que encuentran vías para atravesar y salir de estos sistemas arraigados. Lo hacen con la comunidad,

la familia y un sincero deseo de visibilidad e intercambio en el centro de su práctica.

En *Carla* el discurso comunitario ha sido una piedra angular que ha guiado las palabras de nuestros escritores y ha dirigido nuestro enfoque. Y ahora nos apoyamos en estos cimientos mientras nos adentramos en nuevos espacios, siguiendo el camino de nuestro crecimiento organizativo mientras imaginamos nuevas posibilidades. Hemos sentido el apoyo de la comunidad a nuestro trabajo, pero, después de siete años, nos encontramos en una especie de encrucijada: queremos hacer más, pero tenemos que seguir construyendo *Carla* de una manera sostenible para continuar publicando en los próximos años. Y, mientras las palabras de estas páginas se extienden por nuestra comunidad, queremos crear más oportunidades de intercambio conectivo y en persona entre los artistas, escritores, trabajadores del mundo del arte, coleccionistas, educadores y lectores que siguen cuidando y dando forma al discurso artístico de nuestra ciudad.

Aunque todavía estamos en las primeras etapas de planificación, estamos encantados de anunciar que estamos desarrollando un sólido programa de afiliación al que esperamos que se unan. Pero no podemos hacerlo solos, así que nos dirigimos a ustedes, nuestra comunidad, para que nos apoyen mientras trabajamos para construir un futuro seguro para *Carla*.

Si tiene capacidad para apoyarnos, puede hacer donaciones para apoyar nuestro crecimiento. Si desea ser el primero en conocer nuestro próximo programa de afiliación, puede inscribirse para recibir

nuestro boletín de noticias de afiliación. Y, por último, le invitamos a que se ponga en contacto con nosotros. Díganos qué quiere ver: ¿qué tipo de programación, eventos y conversaciones quiere tener?

Mirando hacia el futuro,

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y editora Jefe

Haga una donación:
shop.contemporaryartreview.la/donate

Únase a nuestro boletín de noticias para miembros:
contemporaryartreview.la/membership

Póngase en contacto con nosotros:
membership@contemporary-artreview.la

Volviendo Kevin Beasley y el poder del retorno al hogar

En su ensayo de 1995, “The Site of Memory”, Toni Morrison mencionó el río Mississippi —cómo su recorrido fue redirigido en ciertas áreas para hacer espacio para viviendas y terrenos, y cómo esas áreas en su antiguo camino experimentan inundaciones intermitentes—. “Pero, en realidad, no es una inundación”, escribe, “es un recuerdo. Recordando dónde solía estar”¹. Creía que los escritores se comportaban de forma similar, reconstruyendo el pasado a partir de los rastros dejados atrás. Su enfoque de la ficción se sitúa en la encrucijada entre la verdad, lo recordado y lo inventado. Aunque comenzara con una imagen extraída de la realidad, prefería quedarse con su recuerdo emocional

de la imagen en lugar de transmitir los hechos exactos, dejando que sus impulsos guiaran su “reconstrucción de un mundo”². Un detalle o una corazonada la llevaban a un “viaje a un lugar para ver qué restos quedaban”³. A estos restos añadía sus propias posibilidades. Kevin Beasley trabaja de forma similar.

El artista multimedia afincado en New York ha realizado recientemente su primera exposición individual en Los Angeles en Regen Projects, una galería situada en una frenética esquina del bulevar de Santa Monica. Me dirigí allí, un fin de semana templado de mayo, y fui recibido por remolinos abstractos de color caramelo que ondulaban con movimientos inefables. Las obras colgaban de las paredes y se unían al sonido de los pájaros parpadeantes. Por un momento, perdí la noción de dónde estaba. Era como estar al mismo tiempo en una galería y en la calle, tanto dentro como fuera. Al adentrarme en el espacio quedé expuesta a otras frecuencias auditivas que retumbaban por debajo del trinar —lo que sonaba como un latido del corazón ralentizado y los murmullos a medias de voces lejanas—. Al igual que la noción de agua de Morrison, mientras veía las obras mis recuerdos parecían emerger y mezclarse con los de Beasley, creando nuevas formas de conexión en el proceso.

Con 28 obras todas realizadas en 2022 —que van desde esculturas osificadas hasta *collages* sonoros que funcionan de forma concertada para conjurar una experiencia multisensorial—, *On site* [Presencial] continúa el experimento de una década de Beasley con la escultura, el sonido y la mezcla quijotesca de ambos. Es conocido por sus objetos



murales de tela, que se inspiran en la antigua técnica escultórica del relieve, un método para añadir elementos tridimensionales a una superficie plana⁴. En cambio, Beasley inunda su superficie de materiales, combinando mechones hinchados de algodón crudo de Virginia con camisetas y otros artículos (muchos de ellos procedentes de familiares y amigos) antes de unir los fragmentos en resina de poliuretano. En Regen, los relieves de Beasley, o “losas”, como él los llama, van desde la escala humana hasta el tamaño de un amplio ventanal y salpican las paredes de las tres galerías. A primera vista, estas esculturas de pared podrían confundirse con pinturas acrílicas que viven en algún lugar del canon modernista; Beasley hace un guiño a los legados artísticos que pone en tela de juicio. Con títulos como *Site* [Sitio] y *Section* [Sección], que hacen referencia a dos series distintas dentro de la exposición, la mayoría de las losas son topografías brillantes que se sitúan en la línea entre el paisaje, la pintura y la escultura. A lo lejos, partes de *In my dream I saw a landscape* [En mi sueño vi un paisaje] que parecían una fantasía de Jolly Ranchers derretidos y Starbursts masticados, una explosión de mostaza

y cerúleo. Al acercarme reconocí cuatro vestidos de casa, en tonos de verde marino, que levitaban como fantasmas en el lado izquierdo de la losa. Tiras de camisetas rojo cereza hacen piruetas sobre la superficie del *Site V* [Sitio V], mientras que dos durags negros parecen bailar un vals sobre un arroyo de limón.

En *On site* el artista regresa a sus recuerdos de Virginia, donde nació y creció, y las obras de la exposición continúan la investigación general de Beasley sobre el lugar como un potente sitio de recuerdo, historia e invención. Sus obras reflejan esta búsqueda, y a menudo giran en torno a una pregunta central: ¿qué narrativas nos cuenta nuestro entorno? Sin embargo, en su regreso a su tierra natal, le preocupa menos presentar el pasado exactamente como fue. En su lugar, ha construido paisajes audiovisuales en los que los restos personales e históricos se funden con el azar, adoptando una forma material, agarrando al espectador de una manera que escarba en lo más profundo de nuestro ser, e invitándonos a reconsiderar cómo el pasado resuena en nuestro presente. Cuando miraba un derrame de color incrustado en una de las losas de Beasley o escuchaba la banda sonora natural que zumbaba por la galería, me

Kevin Beasley, *Wood shed (on improvisation)* [Cobertizo de madera (sobre improvisación)] (2022). Resina de poliuretano, algodón crudo de Virginia, tinte sublimación de camisetas, vestidos y camisetas, 93 × 167 × 3 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Regen Projects. Foto: Paul Salvesson.

encontraba cayendo en un espacio psíquicamente vivo, donde los recuerdos privados chocaban con los restos históricos de forma que alteraban mi comprensión del lugar y la pertenencia.

Cuatro de las esculturas de losa presentaban fotos impresas por sublimación tomadas en partes de Virginia, incluyendo Lynchburg, donde Beasley creció, y Valentines, donde su familia ha tenido una parcela de tierra durante generaciones. La experiencia de ver las fotos fue como hojear un álbum personal. Había imágenes de árboles frondosos, un cobertizo de madera y una figura en la distancia, con la oreja pegada a un teléfono móvil. Estas fotos van más allá de la mera documentación —impresas en camisetas y añadidas después a sus obras en losas, Beasley deforma sutilmente la superficie de las imágenes, creando ripios de distorsión, como si los recuerdos estuvieran todavía en proceso de coserse—. Estas losas inundan al espectador con su multiplicidad sensorial, sugiriendo una fascinación no solo por los objetos íntimos y personales, sino también por cómo telegrafían narrativas culturales más amplias.

Con las huellas de la narrativa de Beasley, empecé a incorporar mis propias historias a sus objetos, creando una experiencia compartida basada en la invención y la colaboración. De este modo, Beasley extiende su práctica hacia el exterior, abriendo al espectador a un yo que es una amalgama de detalles y experiencias, una historia que es elástica y maleable. Al integrar objetos cargados, como el algodón, junto con otros que tienen un significado privado (vestidos de casa, fotos personales, durags), Beasley considera

los residuos del sur —cómo sigue moldeando no solo su historia y perspectiva particulares, sino también nuestras concepciones nacionales del yo y del otro—. Los extraños entornos de Beasley llaman la atención sobre el modo en que los residuos de la esclavitud, como sistema económico y como método de vigilancia contra los negros, siguen resonando en nuestro país como una presencia espectral, deformando nuestras concepciones del trabajo, la libertad y la identidad. Sus materiales hablan de sus propias narrativas, recordándonos que no podemos escapar de su dominio a menos que abordemos sus efectos, sin importar los mitos que creamos.

“Es muy importante que un objeto provenga de mí o, al menos, de alguien cercano a mí”, explicó Beasley a *Art in America*. “Ese es el punto de partida, y la obra como que se abre a partir de ahí”⁵. En 2011, mientras visitaba Valentines para una reunión familiar anual, observó que el algodón crecía en una granja arrendada en la propiedad de su abuela paterna. La visión hizo que Beasley se adentrara en una madriguera existencial, provocada por su deseo de situarse en el particular linaje de su familia, así como en la historia más amplia de los negros estadounidenses en el Sur. “Pasaba el tiempo allí abajo tratando de entender, de alguna manera, lo que me hace ser: ¿Cómo estoy aquí? ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué hago obras?”⁶. Sus cavilaciones le llevaron a utilizar el algodón crudo de Valentines como material recurrente en su obra. También compró en eBay un motor de desmotadora de algodón de 1915, que se convirtió en la pieza central de su exposición fundamental

en el Whitney Museum en 2018, *A view of a landscape [La vista de un paisaje]*. Colocado dentro de una caja transparente a prueba de sonido y rodeado de micrófonos en una galería, el zumbido continuo del motor se transmitió a una galería separada. Como escribió Aria Dean en una reseña de la muestra para *Spike Art Quarterly*, la exposición “nos atrapa a todos en sus engranajes”, mientras intentamos situarnos en las secuelas de la esclavitud⁷. Aunque *On site* llegó a registros más tranquilos que *A view of a landscape*, se unió al ciclo evolutivo de Beasley, creando una experiencia que implicaba a los espectadores en la creación de nuestras narrativas personales y nacionales.

Eventualmente, encontré el origen del efervescente paisaje sonoro de *On site*: un poste de servicios públicos modificado, instalado en la galería sur, apropiadamente titulado *THE SOURCE [LA FUENTE]*. El poste, que se elevaba desde el suelo hasta el techo y estaba equipado con focos LED, parecía una reliquia conservada de un antiguo barrio. Un par de zapatillas Nike Cortez azules y blancas colgaban de los cables eléctricos suspendidos del techo y que recorrían toda la galería, mientras que una nevera para bebidas se encontraba en la parte inferior de la estructura. Un aparato de aire acondicionado interno zumbaba, añadiéndose a la banda sonora que emanaba de los altavoces colocados por toda la galería (incluso en el techo) y conectados por los sinuosos cables eléctricos. La obra reproducía un *collage* de grabaciones de campo tomadas por Beasley en varios lugares, con una banda sonora diferente para cada día de la semana. En mi segunda visita, un miércoles, el audio había cambiado

de los sonidos naturales de mi visita del fin de semana, pasando de un sintetizador cantado a un enlace motorizado y percusivo.

THE SOURCE es una especie de continuación —Beasley presentó una iteración de la escultura en Prospect New Orleans, una exposición trienal, el pasado mes de febrero—. El hecho de que una versión de esta escultura de New Orleans, que se instaló en el Lower Ninth Ward en un terreno adquirido por Beasley⁸, reaparezca en una galería de Los Angeles supone un nuevo retorno, que nos recuerda que el Sur de Estados Unidos también ha dado forma a esta ciudad. Colocada en la misma galería que las losas de Virginia, *THE SOURCE* se suma al gabinete de materiales sureños de Beasley. Su obra insiste en que el acto de regresar es una experiencia corporal completa, que borra los límites que ponemos en el tiempo y el espacio y conduce a “una comprensión multidimensional”⁹ de nosotros mismos y de nuestro entorno. Para Beasley, regresar es otra palabra para referirse a un compromiso profundo, una práctica comunitaria de envolvernos en los extraños giros de la historia. Al situarnos en las corrientes de sus recuerdos, Beasley hace suya la creencia de Morrison de que recordar es una experiencia colectiva, una forma de reconocer y aprovechar las energías tácitas que nos unen en el tiempo.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Desde ambos lados del objetivo

La práctica videográfica autorreflexiva de Ulysses Jenkins

Ulysses Jenkins encontró por primera vez la palabra “doggerel” a finales de los años 70 en la sección de Calendario de *Los Angeles Times*. Marlon Brando la había utilizado en una entrevista sobre su papel en *Superman* (1978), lo que llevó a Jenkins a salir corriendo en busca de la definición del peculiar término¹. Resultó ser la palabra que necesitaba para establecer un lenguaje en torno al trabajo de video que estaba realizando en ese momento. El término, que hace referencia a un verso cómico de medida irregular², suele tener una connotación negativa y puede utilizarse para describir un trabajo —ya sea la estrofa de un poema o la técnica de montaje de un cineasta— mal expresado. Brando lo empleaba para transmitir su cariño por las escenas intersticiales de *Superman* que se apoyaban más en los gestos y la acción que en los diálogos, pero para Jenkins el “doggerel” describía la experiencia de los negros: la sensación diaria de transitar por espacios ordinarios mientras se experimenta un conjunto irregular de desafíos. Esta sensación de incomodidad, que, como Jenkins observó, era a menudo influenciada por los medios de comunicación dominantes, le motivó, al igual que un ardiente deseo, para capturar esta emoción en su trabajo de cine y video.

En los inicios de su carrera, Jenkins se percató de las limita-

ciones de los medios de comunicación populares y las formas en que pueden (y de hecho lo hacen) reforzar los sistemas de supremacía blanca, pero también creyó en el potencial del medio visual a la hora de ofrecer a los individuos la capacidad de compartir sus propias narrativas; vio cómo esto podía contrarrestar el monolito de los medios populares. A través de sus videos, asumió un papel autorreflexivo tanto de testigo como de sujeto, que le permitió replantear desafiantemente las ideas que los medios de comunicación de masas (el cine, la televisión, las noticias) estaban difundiendo sobre la población negra, sin tener en cuenta las caricaturas estereotipadas que propagaban. El interés premonitorio de Jenkins hacia la capacidad visual de la tecnología a la hora de generar un impacto en la representación y en la construcción de la comunidad —otro de los intereses que le han movido a lo largo de su vida— es aún más relevante en este mundo contemporáneo centrado en los medios de comunicación. El aumento constante de la autodocumentación en el último medio siglo ha puesto de manifiesto un deseo universal de capturar y preservar nuestro yo más auténtico, lo que, según parece, se consigue mejor cuando nos aseguramos de ser nosotros los que estamos detrás y delante de la cámara.

El video de Jenkins *Inconsequential Doggereal* (1981) marca el inicio de su serie “doggereal”, cuyo título está intencionadamente mal escrito. En cada una de las tres películas, que produjo en la década de los 80, Jenkins juega con la maleabilidad del tiempo, la narración y la memoria, utilizando supercortes discordantes con el fin de dotar

a la obra de una calidad entrecortada y dadaísta. Junto con los frenéticos fallos de edición, la cámara se acerca y se aleja, rebobina y repite una serie de clips aparentemente inconexos. Noticias locales, Jenkins sentado y de pie desnudo, una pareja lavando los platos lujuriosamente, tomas psicodélicas del espacio, un cortacésped que se avecina, y un montón de otras escenas fuera de lo común se mezclan y rebotan. Todo el conjunto conforma una fantasmagoría de 15 minutos que nos hace ver que los recuerdos no son siempre lineales ni fijos. El tiempo puede, de hecho, ser doblado.

Incluso cuando Jenkins tira del saturado panorama de los medios de comunicación de una manera que parece aleatoria, la película es muy consciente de sí misma. Su ritmo de comedia se manifiesta con un toque surrealista al tiempo que Jenkins defiende la crítica a los medios de comunicación actuales con sentido del humor. El mito de la felicidad doméstica heteronormativa se pone en duda cuando el diálogo entre la pareja que lava los platos se sustituye por escenas de parejas peleándose. Las líneas descartadas de los noticiarios resuenan cuando Jenkins repite frases como “menos salario neto” que revelan claves ocultas: en la época en que se hizo esta película, la emocionante perspectiva de un salario mínimo más alto se volvía abismal frente al aumento del coste de la vida en los años 80 de Reagan. Además, Jenkins recuerda a los espectadores que, a través de la habilidad en el montaje de video, uno tiene el poder de transformar o remezclar las narrativas existentes, doblagándolas para revelar historias alternativas.



Jenkins es más conocido por su rompedor trabajo como videoartista negro, pero su prolífica carrera incluye también la pintura, la fotografía y la *performance*. Ha sabido introducirse en diversos círculos como una especie de infiltrado en la intersección de los movimientos artísticos de Los Angeles. Desde el movimiento muralista de la ciudad hasta sus diversos colectivos cinematográficos —incluida la L.A. Rebellion [Rebelión de Los Angeles], un grupo de cineastas negros surgido de la UCLA —, ha encontrado comunidad en muchos rincones aparentemente distantes. En la escuela de posgrado, Jenkins estudió con Betye Saar y Charles White en el Otis Art Institute y, más tarde, con otros miembros del movimiento artístico negro, impulsados por una nueva “estética negra” que se esforzaba por desarrollar una identidad cultural separatista que celebrara la experiencia negra en todas sus facetas. Dado que Jenkins tuvo que ver con todos estos movimientos, la comisaria Erin Christovale lo apodó afectuosamente el padrino de

muchos de los artistas negros que trabajan en la vanguardia del video en la actualidad³. El Hammer Museum cimentó su legado con *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* [*Ulysses Jenkins: Sin tu interpretación*], la primera gran retrospectiva de la obra del artista, recién organizada en colaboración con el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. Durante una conversación con Jenkins, los comisarios Christovale y Meg Onli revelaron que les llevó más de cuatro años convertir su ingente archivo en una única exposición coherente⁴.

Nacido en Los Angeles en 1946, Jenkins comenzó como pintor bajo la influencia creativa de su padre, un barbero con inclinación hacia los garabatos, y de su madre, que era cantante y trabajadora de la confección. Jenkins se sintió atraído por el movimiento muralista del este de Los Angeles de los años 70 y empezó a buscar encargos, llegando a diseñar varios segmentos de The Great Wall of Los Angeles [La Gran Muralla de Los Angeles] (1974–84), un

mural de media milla de longitud iniciado por la muralista chicana Judy Baca que recorre la historia de California a través de acontecimientos y personajes importantes de las comunidades marginadas. Pero fue mientras Jenkins trabajaba en murales y vivía en Venice Beach cuando se hizo con una Sony Portapak⁵ —lanzada en 1967, la innovadora cámara de video de mano supuso un cambio en su trabajo creativo—. Con la tecnología televisiva, todavía relativamente nueva, en auge como producto de consumo, artistas como Joan Jonas, Bill Viola y Nam June Paik adoptaban el floreciente medio. Jenkins haría lo mismo, aunque con un punto de vista propio de Los Angeles y su giro *doggerel*.

Jenkins se aficionó primero a lo que él llamaba “video jones” [“el ansia de video”] durante su influyente estancia en una clase de “Blacks in the Media” [“Negros en los medios de comunicación”] en el Santa Monica College, tras lo cual realizó una de sus primeras películas, *Remnants of the Watts Festival* [Restos del festival de Watts] (1972–73, recopilada en 1980)⁶. La obra retrata lo que hoy es uno de los festivales negros más antiguos del país, fundado un año después de la revuelta de Watts, en el verano de 1966. Su metraje refleja los momentos más destacados del festival con primeros planos íntimos, fragmentos de actuaciones en directo y entrevistas sobre el terreno⁷. Las conversaciones con los asistentes al festival y los organizadores abordan temas serios, como la tenue relación de Watts con la policía, pero estos momentos se ven atemperados por un desenfadado movimiento de la cámara que embotella el agradable zumbido del día de una manera que resulta familiar,

como una película casera. Jenkins se sirvió de la película como una oportunidad no solo para conmemorar el acontecimiento, sino también para combatir las representaciones maliciosas que los medios de comunicación hacían de la comunidad tras el levantamiento. La película fue producida por Video Venice News, un colectivo de medios de comunicación cofundado por Jenkins para desafiar las narrativas de los medios de comunicación de masas, transmitiendo sus grabaciones de eventos locales en la televisión de acceso público por cable con el fin de ofrecer narrativas alternativas sobre las comunidades negras de Los Angeles⁸.

Incluso las primeras películas de Jenkins exhiben un uso omnívoro de la apropiación y la autorreflexión como modo de criticar la cultura de masas y los mensajes de los medios de comunicación. Varios años después de *Remnants of the Watts Festival*, Jenkins realizó *Two-Zone Transfer* (1979), que cuenta con las actuaciones de sus compañeros de la Otis: Kerry James Marshall, Greg Pitts, Ronnie Nichols y Roger Trammell, en una investigación de la representación negra. El paisaje onírico surrealista de la película incluye un espectáculo casi de juglaría representado con máscaras inesperadamente disparatadas de Richard Nixon y Gerald Ford. En una escena Jenkins aparece como un pastor, predicando acerca de la expresión verbal y la esclavitud (“¡Quiero hablarte del poder sobre la vida y la muerte que hay en tu boca!”). Más adelante alguien habla de la estética africana. Y finalmente, como cierre, se ve a Jenkins bailando al ritmo de James Brown antes de despertar de un sueño⁹. Esta

especie de reflexividad cultural en bucle es evidente en muchos de los videos de Jenkins: utiliza intencionadamente las imágenes estereotipadas que tan duramente ha trabajado por combatir como una fórmula para explorar su omnipresencia e incorrección. *Mass of Images* [Masa de imágenes] (1978) logra una hazaña similar al inundar la pantalla de imaginaria y estereotipos racistas, como actores luciendo *blackface* (caras pintadas de negro) y fotogramas de películas como *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación) (1915) de D. W. Griffith y *The Jazz Singer* (El cantor de jazz) (1927) de Alan Crosland. Jenkins yuxtapone el metraje con una voz en *off* que dice: “No eres más que una masa de imágenes que has llegado a conocer tras años y años de programas de televisión”¹⁰.

En el contexto del levantamiento de Watts, el movimiento por los derechos civiles y la aceleración de la guerra de Vietnam, Jenkins siguió implicándose en varios grupos artísticos de la comunidad, creando películas que ponían de relieve la diversidad de estas comunidades. Su enfoque colectivo dio cabida a artistas de todos los orígenes para que contaran (o volvieran a contar) sus historias, poniendo sus recursos —como el dinero concedido por las subvenciones— a disposición de los demás. También se involucró en Studio Z, un colectivo de artistas que incluía a David Hammons, Senga Nengudi, Maren Hassinger y muchos otros¹¹. Cuando las instituciones artísticas, predominantemente blancas, no se interesaron en colaborar con él, Jenkins fundó Othervisions Studio, donde realizó obras de video y *performance*, aunque también dio entrada a bailarines, poetas y artistas visuales para

que crearan sus obras en esta incubadora de libre circulación¹². Al fundar el estudio, Jenkins creó un lugar para aquellos artistas que tenían que marcar la casilla “otro” al describir su obra y su origen personal. Durante este periodo, realizó *performances* filmadas como *Without Your Interpretation [Sin tu interpretación]* (1984), que tuvo lugar en el Art Dock de Center Street en Los Angeles y en la que participaron tanto Nengudi como Hassinger. La llamada a la acción política de la obra aborda temas como la indiferencia de la clase media en la América de Reagan y cuestiones sociales como la crisis del sida y las luchas de otras naciones. En la película, una bruma caleidoscópica de música en directo se entremezcla con imágenes de delicadas flores, cascadas y danza interpretativa, junto a otras que abordan los males del mundo (imágenes de niños empobrecidos, protestas, etc.). A pesar de su naturaleza psicodélica, *Without Your Interpretation* es una de las películas más directas de Jenkins, con una clara directriz presentada en forma de viaje de ácido de PSA. Abarca todos los aspectos conocidos de su trabajo en video: colaboración, multiculturalismo, inclinaciones *doggerel* y mensajes alternativos que rivalizan con lo que decían las noticias principales en ese momento. Resulta significativo que su título nos recuerde que la subjetividad es la clave no solo de su práctica, sino también de nuestras interpretaciones del mundo en general.

En la actualidad Jenkins ejerce de profesor. Lleva 28 años en el departamento de arte de la UC Irvine, pero también ha enseñado en la UC San Diego y en su *alma mater*, Otis. Dado

que ha recurrido a las tradiciones narrativas de África occidental como influencia para sus películas, es interesante reflexionar sobre cómo la enseñanza de Jenkins puede convertirse en otra forma de narración oral de la historia. De la misma manera que los ancianos griots transmiten sus historias compartiendo en voz alta historias vitales, una nueva generación está conectando con el pasado a través del videoarte de Jenkins y sus lecciones tanto en el aula como en el museo, rastreando el progreso realizado desde que cogió una cámara por primera vez y, por supuesto, constatando el trabajo que aún queda por hacer. Aunque el acceso a la tecnología de video se da por descontado hoy en día, los proyectos iniciales de Jenkins contribuyeron sin duda a configurar los modos en que utilizamos los medios visuales para reclamar nuestras narrativas independientes en la actualidad. Antes de que existiera y viviera en cada uno de nuestros bolsillos, Jenkins allanó el camino de la cámara frontal, situándose a ambos lados del objetivo. Desde el papel que juegan las grabaciones de las cámaras de la policía como prueba visual para fomentar las conversaciones sobre la brutalidad policial hasta los videos de TikTok que cuentan historias individuales e inspiran el intercambio intergeneracional e internacional, la tradición del video sigue cambiando y adaptándose junto con la tecnología, pero es evidente que hay poder en ser uno mismo el que cuenta su propia historia, una forma de hacer cine de la que Jenkins fue pionero.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Sara Cwynar y la textura de la fotografía digital

Una mañana de enero de este año, desde la cama, con el brillo del móvil atenuado mientras mis ojos se aclimataban a la luz, leí el impresionante ensayo de la crítica Lucy Sante para *Vanity Fair*, “*On Becoming Lucy Sante*”. En él, Sante, que salió del clóset como transgénero en 2021 a los 67 años, recuerda cuando descubrió el filtro de cambio de género de FaceApp en el móvil, a través del cual pasó a ver “todas las imágenes de mí misma que poseía, a partir de los 12 años aproximadamente”. Escribe: “El efecto fue sísmico. Ahora podía ver, ante mí, en la pantalla, el panorama de mi vida como chica, desde la preadolescente risueña hasta la matrona del año pasado”¹.

Aunque es solo una pequeña parte del valiente y elegante texto, he vuelto a este pasaje en muchas ocasiones. Abrió algo dentro de mí. Por su diseño, programas como FaceApp propagan una imagen de la belleza imposible y plana, heteropatriarcal, e imaginar su uso para fines bastante opuestos me pareció revelador. También fue un profundo recordatorio de las formas en que nuestras experiencias digitales están inextricablemente entrelazadas, y no de forma secundaria, con nuestras vidas reales. La experiencia de Sante insiste en la capacidad de la fotografía para hacer cosas, para influir en nuestros espíritus y cuerpos en el mundo físico, una valiosa posibilidad dada la naturaleza insidiosa de los espacios en línea en los que nuestras imágenes viven cada vez más.

En la creación de *Glass Life*, Cwynar trasladó al mundo físico imágenes y fotografías obtenidas con medios digitales, imprimiéndolas y organizándolas en su estudio antes de animarlas frente a la cámara. Los recortes impresos, extraídos en gran medida de libros, redes sociales, comercio electrónico y sitios de noticias, se colocaron sobre papel cuadriculado situado

la justicia racial, los restos de la venta de liquidación de Barneys New York y una exposición en la Galleria Borghese de Roma; grabaciones de pantalla de la exagerada tienda de moda SSENSE; viejos anuncios *kitsch*; y un retrato adornado con confeti de la treintena de líderes mundiales presentes en la cumbre del G20 de 2019, incluidos Trump, Putin y el príncipe heredero saudí.

Sara Cwynar, *Glass Life [Vida de cristal]*
(captura del video) (2021). Video 2K de seis canales
con sonido, 19 minutos. © Sara Cwynar.
Imagen por cortesía de la artista; The Approach,
Londres; Cooper Cole, Toronto; Foxy Production,
New York; e ICA LA.

periféricos están permitidos, y son importantes a la hora de entender las imágenes. Las imágenes se enmarcan en ventanas del navegador, *feeds* de Instagram y álbumes del iPhone. Se convierten en miniaturas y avatares o se amplían más allá de la profundidad de sus píxeles. Algunas están parcialmente cubiertas por la marca de agua de Getty Images, el logotipo rojo de “play” de Youtube o las unidades de medida de color fucsia que aparecen temporalmente cuando se desplaza una imagen en Photoshop. Estas marcas claramente digitales se mezclan con otras analógicas, cuyas texturas (el patrón de puntos característico en las impresiones de medios tonos, las hojas de contacto, el polvo, la degradación, la edad) se han acentuado aun más al reproducirse digitalmente. El espacio digital, y en particular Internet, ha sido descrito durante mucho tiempo como un espacio que aplan su contenido, negando el sentido de la distancia, el tiempo y los matices. Pero incluso cuando presenta las imágenes digitales —(a menudo) desprovistas de su contexto original— con rapidez y exceso, *Glass Life* refuerza su carácter de objeto de tal manera que no se colapsan ni se funden. Todas sus superficies están cargadas de información e impacto.

Muchas de las imágenes que se incluyen son absurdas e inquietantes, no por su aspecto, sino por su contexto. (Fue en la pantalla de mi casa, viéndolas a través de un enlace de visionado en el que podía pausar y rebobinar, cuando pude empezar a desentrañarlas). El príncipe heredero saudí sonríe, de pie, en el centro de la foto del G20, tomada apenas unos meses después del brutal asesinato del periodista Jamal

Khashoggi a manos del gobierno saudí. La radiografía de tórax pertenece a Marilyn Monroe y formaba parte de un lote de tres que se subastó por 45 000 dólares, hasta las entrañas de su cuerpo a disposición del consumo público². Entrever estas imágenes mientras estás sentado, rodeado de pantallas, hace que el efecto sobreestimulante del ámbito digital —en el que siempre te estás perdiendo algo— sea palpable en el cuerpo. Las fotografías, al igual que los espacios digitales que habitamos, pueden ocultar sistemas de poder. En lugar de invocar falsas metáforas de la planitud como medio para reducir o resistir esos poderes, Cwynar los dispone en capas y los despliega. Pero es sobre todo el contenido de la poética voz en *off* lo que otorga a la obra su espíritu crítico. De manera acertada, *Glass Life* toma su título y enfoque del apremiante libro de Shoshana Zuboff publicado en 2019, *The Age of Surveillance Capitalism [La era del capitalismo de la vigilancia]*, que utiliza el término para describir la amplia degradación de la privacidad en la era digital: nuestras vidas, y nuestras imágenes, vendidas como datos que se utilizan (en el mejor de los casos) para volver a vendernos más cosas. “Cada búsqueda casual, cada *like* y cada clic fue reclamado como un activo”, declara el narrador de Cwynar, con una voz a la vez autoritaria, enciclopédica y tranquilizadora: “no nos importa”³.

Incluso cuando expone y señala la insidia de nuestras experiencias en línea, *Glass Life* logra un nivel de matización que muchos trabajos sobre Internet tienden a dejar de lado, al preguntarse cómo nos ubicamos y qué significa representarnos a nosotros mismos en estos espacios tenues, reven-

tados y estrechos, especialmente cuando todos los aspectos de una vida vivida en línea son cosechados y explotados por intereses corporativos. “¿Cómo sabes cuál es tu talla? / En la vida de cristal”, pregunta el narrador, “¿O cuánto espacio debes ocupar?”⁴. Aquí y en otras partes de la narración se puede oír la voz de Cwynar, que emiten altavoces individuales situados cerca del fondo de la sala, donde tres pantallas más pequeñas presentan cada una una versión del mismo personaje de IA con fallos y de aspecto cansado. Ataviados con trajes de baño y gorras, los robots que componen el público repiten las partes del guion de Cwynar, que resuenan y se funden con la voz del narrador masculino en una especie de zumbido ininteligible. Al cabo de un rato, también el incesante flujo de imágenes es como un zumbido. Los nadadores cierran los ojos y se mecen.

Cwynar se inserta en medio de este alud de imágenes. Así, más allá de su voz, también está presente visualmente, apareciendo en numerosas ocasiones a lo largo de todo el filme: colgando impresos en la pared de su estudio; posando ante una pantalla verde; pasando la mano por una colección de imágenes impresas y extraños objetos de plástico colocados sobre una mesa. Quizás lo más íntimo que hay incluido del álbum de fotos de su iPad, al que somete a un rápido barrido, deslizando sus dedos corazón e índice sobre las imágenes. Abarcan casi un año. Las instantáneas personales de las calles del barrio, en su estudio, probándose lo que parece un vestido de novia pasan a toda velocidad y se mezclan con las capturas de pantalla⁵. Un titular del *New York Times* dice: “Están pasando demasiadas cosas”. Mirar parece invasivo,

pero la revelación de esos archivos privados, del tipo que todos acumulamos y de los que raramente damos cuenta, parece rechazar la participación directa en una economía de la imagen que funciona haciendo que nuestras vidas parezcan diferentes o mejores o pulcras y digeribles. En contraste con las imágenes publicitarias altamente producidas que aparecen en casi todos los sitios web o los cuidados carruseles de las redes sociales, Cwynar ofrece un desorden de imágenes: el álbum completo. Se sitúa en una posición vulnerable al ocupar un espacio dentro de los mismos sistemas que crítica, sugiriendo que todavía existe una razón válida para hacerlo. Su cuerpo y sus fotografías personales sirven como apoderados de todos los que recibimos, contribuimos y nos vemos afectados en la vida real por las imágenes que encontramos y generamos a través de las pantallas.

§

Representar las complejidades de la vida digital es una tarea difícil para la fotografía —casi imposible para la fotografía “directa”— porque los espacios digitales no son, por definición, fácilmente fotografiables. En este sentido, muchos proyectos fotográficos se limitan a la superficie de estos espacios digitales y, por tanto, critican nuestra preocupación ante la tecnología con el consiguiente coste de la experiencia “real”, hacer tareas que no requieren mayor esfuerzo. Algunas de las primeras respuestas fotográficas al inicio de la era digital ilustran la ubicuidad de las pantallas en los espacios públicos y privados. Muchas de las fotografías del libro

de Martin Parr sobre el turismo mundial, publicado por primera vez en 1996 y titulado *Small World*⁶, muestran a viajeros tomando fotografías en lugares de interés cultural: iPhones, cámaras automáticas y palos de *selfie* aparecen en manos alzadas ante las estatuas del Vaticano, la Mona Lisa y otros monumentos populares. La magnífica serie de larga exposición en blanco y negro de Matthew Pillsbury, *Screen Lives [Vidas de pantalla]* (2002—en curso), está compuesta por fotografías iluminadas únicamente por la presencia de pantallas brillantes. En ambos casos, los sujetos fotográficos se muestran casi siempre distraídos y desconectados, con la atención puesta en sus dispositivos en lugar de en el mundo que les rodea. Parecen perderse la experiencia “real” de mirar por documentar obsesivamente; las pantallas les absorben incluso en sus momentos más íntimos. Aunque también son bellas y divertidas, estas fotografías son críticas con sus sujetos, ya que presentan los dispositivos digitales como meros portales a un reino vacío y artificial. Esta mirada crítica es justa; revela verdades incómodas. Pero estas fotografías muestran a la gente relacionándose con sus mundos digitales sin decir mucho en última instancia acerca de cómo es esa relación. Muchos proyectos de finales de la primera década del siglo XXI y principios de la segunda se centraron más en la fisicalidad del ámbito digital, intentando retratarlo en maneras más autorreflexivas. Las fotografías de gran formato de Tabitha Soren mostrando imágenes en pantallas de iPad manchadas por huellas dactilares en *Surface Tension [Tensión de la superficie]* (2013–21) analizan cómo interactuamos

con imágenes intocables. En su ambientalmente estresante instalación *24HRS in Photos [24 horas en fotografías]* (2011), Erik Kessels llenó una galería de Ámsterdam con pequeñas impresiones de todas las imágenes subidas a Flickr en un solo día: las trescientas cincuenta mil fotografías se apilaban en las salas de la galería, colapsando su significado individual en una masa indiferenciada⁷. Y en *Nostalgia (18.600)* (2019–21), de David Horvitz, se proyectaron dieciocho mil seiscientas fotografías digitales personales del artista durante un minuto cada una para luego ser borradas en una especie de protesta por lo que se percibe como una pérdida de intención fotográfica. Muchos de estos proyectos son ingeniosos y convincentes por derecho propio. Con todo, cada uno de ellos parece representar el papel que juegan las imágenes digitales en nuestras vidas de forma un tanto reduccionista, centrándose más en la distancia y el distanciamiento de la fotografía que en lo que significa la proliferación del compromiso/enredo fotográfico o en el tipo de posibilidades que ofrece.

Las imágenes digitales, representadas en pantallas retroiluminadas a 72 puntos por pulgada dpi, han sido ampliamente malinterpretadas como planas y lisas porque existen y se desenvuelven en un espacio que ha sido igualmente imaginado como informe y porque se las compara con sus predecesoras o equivalentes analógicas⁸. Si bien *Glass Life* emplea en última instancia un medio bidimensional, Cwynar subvierte la naturaleza basada en la superficie del video para describir una vida digital que parece ya vivida: las imágenes de la

película se eligen tan intencionalmente que incluso las que son apropiadas están imbuidas de un sentido de relevancia personal. De este modo, Cwynar hace uso de las imágenes para trazar un camino a través del espacio digital que es menos algorítmico que un registro de impacto, el peso masivo e incesante de las imágenes y la información en línea expresado a través de un cuerpo físico diferenciado. Ignoro lo que todavía es posible para la fotografía bajo las condiciones de la vida de cristal, pero, al describir los espacios digitales como vívidos, vastos y navegables, Cwynar sugiere que hay valía en nadar a través del torrente de imágenes, y por lo tanto también razones para proteger la independencia e integridad de los espacios en los que ahora habitan las fotografías. La fotografía siempre ha sido un medio maleable y transgresor en sus implicaciones e impacto sobre nuestros cuerpos, psiques y nociones de uno mismo, e incluso dentro de los inquietantes sistemas de nuestro resbaladizo e irresistible mundo digital, utilizarla al servicio de una auténtica búsqueda del yo frente a una multitud de imágenes e información nefasta ofrece posibilidades enriquecedoras y de resistencia.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Existir es resistir Artistas AAPI en acción

Para los estadounidenses el presente se percibe como un periodo de luto prolongado e incesante: más de un millón de personas desaparecidas a causa del Covid-19; 10 personas negras muertas durante un

tiroteo por un crimen de odio en Buffalo, New York; 19 niños y dos maestras, la mayoría de ellos latinos, asesinados en la escuela primaria Robb de Uvalde, Texas; el fin del derecho federal al aborto, una decisión que perjudicará de forma desproporcionada a las personas de color¹. En medio de este alarmante ciclo de violencia sin sentido y de pérdidas incalculables, muchas comunidades además enfrentan estas nuevas heridas —y con el recordatorio constante— de los traumas ya presentes del racismo, el sexismo y la xenofobia. También para los estadounidenses de origen asiático el momento que vivimos conlleva un dolor perpetuo. Más de un año después del tiroteo de 2021 en un balneario de Atlanta, en el que seis mujeres asiáticoamericanas fueron asesinadas, la violencia contra esta comunidad y la de las islas del Pacífico (AAPI) no ha remitido. Como mujer asiáticoamericana birracial, apenas recuerdo una época en la que la violencia potencial y real contra mi cuerpo y los que comparten mi herencia haya sido tan dolorosamente palpable; de hecho, moverse por el mundo rara vez había resultado tan precario.

Tras los brutales asesinatos de Michelle Go, una estudiante recién graduada de la NYU a la que empujaron delante de un vagón de metro en Times Square en enero, y de Christina Yuna Lee, una trabajadora del sector artístico que vivía en el Chinatown de New York a la que siguieron hasta su casa y apuñalaron más de 40 veces en su bañera en febrero, el odio y los prejuicios que motivan estos atroces actos de violencia no se han aplacado². Cada nuevo ataque

parece enviar el mismo mensaje y hundirlo más profundamente bajo nuestra piel: no sois bienvenidos aquí.

La violencia infligida a la comunidad asiáticoamericana, un residuo tangible del colonialismo y su presencia persistente en forma de supremacía blanca, también se cuela en la vida cotidiana de múltiples formas, ya se trate de microagresiones o de estereotipos hirientes. Sus efectos se dejan sentir en todos los ámbitos, incluido el de las artes visuales. La infrarrepresentación histórica dentro de la comunidad artística ha sido sustituida por su primo: el caballo de Troya de la representación simbólica, una virtud vacía que señala la ausencia del cambio estructural necesario que estos gestos pretenden defender. A menudo encasillados o dados por sentado como la “minoría modelo”, los asiáticoamericanos sufren una invisibilidad endémica: una violencia en sí misma. Al enfrentarse a las olas de violencia actuales e históricas, los artistas y comisarios de AAPI recurren a las herramientas que tienen: emplear su arte y sus exposiciones como plataformas para reclamar un espacio en el que puedan llorar, procesar y resistir las repercusiones de estos profundos traumas físicos y psíquicos. Estos gestos abren un espacio para la conformación y expresión comunitaria de las subjetividades AAPI en una sociedad que nos volvería invisibles. Si el dolor es una función de lo que es ser humano, la capacidad para llorar y procesar dentro de nuestra comunidad es el primer paso para imaginar nuevas formas de existir fuera de las estructuras hegemónicas. Para una población que en este país sufre una invisibilidad

histórica y continua, el hecho de ser visto y escuchado, de ocupar un espacio, es en sí mismo una forma de resistencia. En particular, tres exposiciones recientes —una en New York y dos en Los Angeles— ofrecieron diversos enfoques para reclamar el espacio de la galería transformándolo en un lugar de duelo, procesamiento y resistencia ante los actos innumerables de violencia contra nuestra comunidad y el trauma colonial. Aunque el arte no puede promulgar nuevas leyes, sí tiene la capacidad de plantar las semillas del cambio mediante una forma de consulta más abierta que deja espacio no solo para la acción, sino también para el reconocimiento emocional que necesariamente la precede.

§

with her voice, penetrate earth's floor [con su voz, penetra

la tierra], una exposición comisariada por la artista y escritora stephanie mei huang, adoptó un enfoque radical y catártico en la creación de exposiciones. Una exposición conmemorativa concebida para honrar la vida y llorar la muerte de Yuna Lee, *with her voice* reunió la obra de nueve mujeres artistas AAPI, incluida Lee, y se celebró en la Eli Klein Gallery de Manhattan, donde Lee trabajó durante más de cuatro años. La exposición toma su título de *Dictée*, de Theresa Hak Kyung Cha, una artista coreana estadounidense que fue violada y asesinada en el Lower Manhattan hace 40 años, en 1982, una semana después de la publicación de la novela. En la galería, huang instaló un altar bajo el cuadro de Lee, *Golden Bridge For Eli Klein [Un puente dorado para Eli Klein]* (2014), que rebosaba de ofrendas para Lee realizadas por los artistas de la muestra,

transformando la galería en un lugar de luto colectivo. También se ofreció a las mujeres AAPI papel *joss* como regalo, un tipo de papel que tradicionalmente se utiliza para contener las ofrendas de objetos terrenales, como dinero o ropa, y que al quemarse se envían a los seres queridos que han dejado este mundo. La contribución de Haena Yoo, dos iteraciones de *I've gone to look for America [He ido en busca de América]* [*Revolver*] y [*Pistol*], (ambas de 2021), también se sirve del papel en un gesto conmemorativo, en este caso para las víctimas del tiroteo del balneario de Atlanta. Teñidas con salsa de soja y dobladas en forma de pistolas mediante técnicas de origami, las obras presentan titulares de artículos de periódicos de 2020 y 2021 que se leen con el impacto de los disparos: “8 muertos en un tiroteo en un balneario de Atlanta ante el temor de un sesgo antisasiático”, “El coste de ser un asiático ‘intercambiable’”. Cerca estaba la obra *List of Invocations [Lista de invocaciones]* (2017) de Patty Chang, una impresión tipográfica en relieve con una serie de oraciones escritas. La pieza es un inventario de emociones que van desde las referencias a los rituales relacionados con el final de la vida (“invocation of a feeding tube” [“invocación de una sonda de alimentación”], “invocation of grief” [“invocación del dolor”]) hasta lo humorístico y cotidiano (“invocation of inappropriate laughing or crying” [“invocación de la risa o el llanto inapropiados”]), pasando por lo metafísico o estético (“invocation of writing with light” [“invocación de la escritura con luz”], “invocation of evaporation” [“invocación de la evaporación”]). Estos actos escritos



CFGNY, *Four Vases (Orange)* [Cuatro jarrones (naranja)] (detalle) (2022). Porcelana vidriada y acero, 8 x 7.5 pulgadas. Imagen por cortesía de los artistas y Bel Ami, Los Angeles. Foto: Josh Schaedel.

recuerdan a la videoinstalación de Chang de 2020, *Milk Debt* [Deuda de leche], que consistía en videos de mujeres lactantes extrayendo su leche materna mientras miraban a la cámara y recitaban listas de sus miedos. En este caso, la obra de Chang hizo un inventario del proceso de duelo y llevó los resultados a un contexto comunitario permitiéndonos compartir la peor parte de su peso. En el catálogo de la exposición, Huang escribe: “Nos han privado, como miembros de la diáspora en Occidente, de nuestros procesos de duelo”, señalando que la cultura occidental patologiza los periodos prolongados de duelo, lo que solo empuja a la persona en duelo a un desconsolado aislamiento³.

§

De vuelta en Los Angeles, dos exposiciones recientes adoptaron otras estrategias de resistencia, ofreciendo propuestas con las que procesar las historias coloniales en Asia y EE. UU. La primera, titulada *Archival Intimacies: Queering South/East Asian Diasporas* [Intimidades de archivo: queerizando las diásporas del sur y el este de Asia], tuvo lugar entre los ONE Archives de las USC Libraries y el USC Pacific Asia Museum. Ambas exposiciones, tituladas individualmente como *Stranger Intimacy I and II* [Intimidad extraña I y II], exploraron otro modelo de resistencia al reclamar y reexaminar las historias coloniales y su impacto en los movimientos de la diáspora asiática y la formación cultural. En ambas sedes se presentaron obras de Prima Jalichandra-Sakuntabhai y Vinhay Keo, cuyas obras artísticas procesan el trauma histórico de sus predecesores migrantes, que huyeron de los regímenes opresivos del Sudeste

Asiático para establecerse en Occidente. La instalación de video de Jalichandra-Sakuntabhai en ONE Archives en *Stranger Intimacy II*, titulada *Appendix A: Ocean Gazing* [Apéndice A: Mirada al océano] (2022), trazaba las pautas migratorias de su tío bisabuelo, Pridi Banomyong, que huyó de la monarquía tailandesa en la década de 1900 —primero hacia China y luego a Francia— tras intentar instaurar una democracia allí. En el video, la voz en *off* de la artista establece un paralelismo entre los puertos asiáticos y estadounidenses, superponiendo una narración poética a los mapas de la ruta migratoria de Banomyong. En la película, estos detalles biográficos se combinan con imágenes bañadas por el sol del litoral del sur de California, el mar y los contenedores de mercancías que abrazan su costa. La obra establece un paralelismo entre los dos extremos del Pacífico, cuya vía acuática conecta a Estados Unidos con Asia y forma una barrera entre Oriente y Occidente. Guiado por los detalles contextuales que proporciona la voz en *off*, el video también extrae los residuos coloniales perdurables del lenguaje y la arquitectura, especialmente entre la parafernalia militar de la costa de San Pedro. Las obras de Keo en *Stranger Intimacies II* emplearon la prenda tradicional camboyana del *sampot*, desentrañando sus historias materiales y coloniales a través de una serie de obras en suspensión. Un *sampot* de algodón rojo estampado adoptó la forma de la conocida caja de donuts rosas de California, fusionando la tradición camboyana con la cultura de la comunidad camboyana estadounidense de SoCal, que domina la

industria local de los donuts⁴. Otra iteración más tradicional del *sampot*, en seda y algodón bordados con bordes deshilachados, estaba suspendida del techo por una varilla de madera, retroiluminada por una bombilla, en una referencia al uso que hace Felix Gonzales-Torres de la luz en sus exploraciones de la homosexualidad. En un intercambio de correos electrónicos, el artista me contó que su uso del *sampot* pretende rastrear su historia material de género como una prenda antaño unisex que se feminizó bajo el dominio colonial francés. Las exploraciones materiales y fílmicas de la exposición en torno a la memoria histórica resuenan en un momento en el que se está reflexionando sobre los fantasmas coloniales que aún persiguen a las comunidades asiáticoamericanas, forjando un lugar tranquilo para su procesamiento a través de dos sedes que defienden a las comunidades AAPI y queer, respectivamente.

En Bel Ami, en el Chinatown de Los Angeles, el colectivo de artistas CFGNY, formado por Daniel Chew, Ten Izu, Kirsten Kilponen y Tin Nguyen, también exploró las historias coloniales de los materiales, transformándolos mediante asociaciones inesperadas. Titulada *Import Imprint* [Impresión de la importación], la exposición (su primera presentación en solitario en Estados Unidos) incluía manipulaciones escultóricas en porcelana, metal y cartón que destacaban el papel de la porcelana como exportación asiática globalizada. El cuerpo de arcilla, que llegó a simbolizar tanto la riqueza como el exotismo en la época del mercantilismo estadounidense, se utilizó de forma decorativa en la acertadamente denominada porcelana

china. Los artículos de porcelana se convirtieron en signos de riqueza, al tiempo que quedaban teñidos de una mística “orientalista”. En la exposición eran varias las obras en las que estas formas de porcelana fundida con impresiones de pintorescas molduras arquitectónicas se mostraban a la altura de los ojos, suspendidas por postes de acero soldados desde el suelo hasta el techo. El CFGNY también evocó los entornos domésticos coloniales en los que estas preciadas vasijas se exhibían como insignia del éxito en los hogares estadounidenses: se instalaron por todo el espacio fragmentos de adornos de molduras de puertas y repisas de chimenea hechos de cartón, que ofrecían un endeble soporte físico a las piezas de porcelana. En este caso el uso del cartón alude quizá a la fragilidad de las mentalidades coloniales implicadas en el comercio mundial de la época, estatus sociales que dependen de la opresión de un “otro” marginado. En *American Construction Study: Fragment IV with Four Vases (Chartreuse) II* [Estudio de construcción americana: Fragmento IV con cuatro jarrones (Chartreuse) II] (todas obras de 2022), un bloque de porcelana de color verde moldeado con los trazos de un patrón ornamentado y sostenido con finas varillas metálicas dobladas se asienta sobre parte de una repisa de cartón flotante. Estos misteriosos fragmentos de un imaginario doméstico de antaño construido sobre la lógica de la explotación del colonialismo (y, por extensión, de la globalización) revelan los entresijos de la cultura de consumo estadounidense y su dependencia de China tanto por su mística extranjera como por la asequibilidad de su mano de obra.

El uso del cartón por parte de CFGNY también indica el papel que desempeña este material en el comercio mundial: es asequible y, por tanto, prolifera. Entre los fragmentos arquitectónicos de cartón se encontraba *American Construction Study: Fragment I* [Estudio de construcción americana: Fragmento I], una puerta de cartón con los bordes raidos, cuya mitad superior lleva impresa la reproducción digital de un paisaje bucólico. La pintura impresa del artista de la Hudson River School, Asher Brown Durand, encarnaba la visión del movimiento de un sublime americano, una fantasía pastoral que contrastaba con las experiencias vividas por muchos, especialmente las de los inmigrantes. Al igual que *Archival Intimacies, Import Imprint* arroja nueva luz sobre las historias de la migración y la diáspora, llamando la atención sobre las narrativas coloniales a menudo invisibles incrustadas en nuestros entornos arquitectónicos y permitiéndonos percibir las desigualdades que impregnan nuestras realidades materiales para que podamos procesar y llorar los antecedentes violentos que ocultan.

§

Pero volvamos brevemente al contexto del mundo real en el que surgen estas obras de arte. La oleada de ataques contra los estadounidenses de origen asiático ha sido una llamada de atención para muchos estadounidenses blancos, dentro y fuera del mundo del arte. En mayo, cuando empecé a escribir este artículo, se celebraba el Mes de la Herencia AAPI (coincidiendo con el Mes de la Conciencia sobre la Salud Mental,

lo que no es poco para una población plagada de actos de odio y sus consiguientes traumas), y mi feed de Instagram estaba temporalmente iluminado por los mensajes de solidaridad de galerías e instituciones artísticas. Sin embargo, el reconocimiento de todo un grupo étnico no debería limitarse a un mes arbitrario, y las atrocidades innumerables no deberían ser los precursores necesarios de una auténtica visibilidad. Para decirlo sin rodeos: ¿por qué han de morir los americanos de origen asiático para que un público más amplio empiece a reconocer nuestras contribuciones culturales? Tras una serie de brutales asesinatos y en un contexto de inaceptable sentimiento antiasiático en Estados Unidos, apreciar a los artistas AAPI no tiene por qué ser exclusivamente una consecuencia del dolor. Como se desprende de la gran variedad de estrategias de reflexión, forma y material desplegadas por los artistas AAPI, en Los Angeles y más allá, cuando se reúnen para llorar, procesar y resistir, el arte puede convertirse en un terreno fructífero en el que subvertir los intentos de clasificar o reducir a través del estereotipo. En medio de una realidad política, social y cultural de violencia física y psicológica en los Estados Unidos, y sobre todo a la luz de la histórica invisibilidad de nuestra comunidad en Occidente, es una alegría ver cómo el trabajo de estos artistas logra dar presencia de forma eficaz a sus autores; a través de sus articuladas estrategias de resistencia, pero también a fuerza de su presencia. Es decir: para una población condenada durante mucho tiempo al silencio o al estereotipo, será que existir en nuestros

propios términos puede ser en sí mismo una forma de resistencia. La obra de estos artistas —a veces dolorosa, poética e incisivamente inteligente— se resiste intrínsecamente a ser borrada e invisibilizada, como si proclamara: estoy aquí, contengo multitudes y no puedo ser oculta de la vista.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Genevieve Gagnard

Cuando la cantante Billie Holiday presentó “Strange Fruit” en el Café Society de Greenwich Village en 1939, la canción se convirtió rápidamente en un llamamiento urgente que dirigiría la atención del mundo hacia los linchamientos de la época de Jim Crow. Desde entonces se ha erigido como una de las canciones de protesta más potentes y prolíficas del siglo XX.

La nación sigue lidiando con el doble terror que suponen la brutalidad policial y la violencia gratuita de las armas de fuego que se han convertido en las nuevas y más insidiosas formas de linchamiento (el número de estadounidenses negros muertos a manos de la policía ha aumentado en los dos años posteriores al asesinato de George Floyd¹ en 2020). La artista Genevieve Gagnard examinó el legado de la violencia racial y sus repercusiones actuales en su reciente exposición *Strange Fruit* [*Fruta extraña*] en Vielmetter Los Angeles, empleando una versión de la icónica canción de Holiday como inquietante latido de la exhibición. La hermosa y macabra versión, creada e interpre-

tada para el espectáculo por Samantha Farrell and The Big Red Band², resonó por toda la galería a través de una gramola *vintage*.

Gagnard es una fotógrafa y artista de medios mixtos que combina el autorretrato con instalaciones escultóricas inmersivas formadas por materiales encontrados, como fotografías, libros cuidadosamente escogidos y baratijas de porcelana que sacan a la luz la vida interior de sus sujetos. En *Strange Fruit* la artista incluyó elementos familiares: dos instalaciones gemelas de inspiración victoriana adoptaron la forma de grandes camafeos del tamaño de una pared; una sala de estar con una pared de fotografías de familia enmarcadas y un par de mesas montaplatos de varios niveles coronadas cada una por una lámpara de porcelana figurativa. Los elementos contemporáneos, como las obras de neón basadas en textos, colgaban entre los motivos *vintage*, trayendo la historia firmemente al presente.

Mientras procesaba los acontecimientos de 2020 Gagnard creó una nueva serie de trabajos para *Strange Fruit* que establece una correlación directa entre la brutalidad policial y los linchamientos de hoy en día. Sin embargo, evitó deliberadamente las representaciones visuales del trauma negro, optando en su lugar por convertir a los autores de la violencia racial en objetivos. En uno de los pasillos de la galería alineó una serie de columnas, cada una de las cuales albergaba una cabeza desmembrada de porcelana estilo Royal Doulton con una cinta de raso atada al cuello. Colocadas sobre cojines rojos, las cabezas estaban dispuestas junto a una serie de autorretratos

fotográficos. En ellas, Gagnard posa gracilmente ante una mansión desgastada que sigue el diseño de las que se encontraban en las plantaciones, con vestidos de estilo *antebellum*, mientras los despojos de la esclavitud la rodean. Aquí, Gagnard subvierte las nociones de legitimación y privilegio al eliminar el velo de seguridad que rodea a las mujeres blancas, colocando en su lugar la fragilidad blanca en un pedestal que evoca simbólicamente una cabeza en una pica. Mientras la artista da la vuelta al racismo, pide a los espectadores blancos que se imaginen a sí mismos como víctimas. En mayo habló con Gagnard sobre *Strange Fruit*, sus orígenes y los temas contemporáneos que resuenan a lo largo de su obra.

Colony Little: ¿Cuáles eran los temas y conceptos que rondaban por tu cabeza al montar este proyecto?

Genevieve Gagnard: Realmente fue una respuesta directa a lo que se estaba desarrollando en nuestras pantallas de televisión durante los dos últimos años, entre Breonna Taylor, George Floyd y tantos otros. Me encontraba en Massachusetts —para una residencia en la MCLA (Massachusetts College of Liberal Arts)— en aquel momento [el del asesinato de Floyd], e intentaba procesar lo que se estaba desarrollando, tal y como hacíamos, y seguimos haciendo, muchos de nosotros. Todos estos son linchamientos modernos. Siendo sincera, este proyecto ha supuesto mucho trabajo y se trata de un tema muy duro. Realmente siento que hay una continuación del proyecto que comenzará a crearse.

CL: Conceptualmente, ¿dónde empezaste ese proceso?

GG: En un momento dado, supe que quería abordar esta idea de los linchamientos modernos, a la vez que seguía queriendo utilizar materiales e imagería del pasado, por lo que no pensaba desviarme de esa línea. Lo que sí quería era ampliar mi producción y ampliar lo que había utilizado en el pasado con la esperanza de hacer evolucionar los materiales.

Ya conoces las figuritas en las que utilicé la cabeza de la estatuilla de la mami y el cuerpo de la figurita de Royal Doulton para crear estas nuevas figuritas que he expuesto en la exposición metidas dentro del reloj de pie y en algunas de las piezas de la estantería. Pero, en mi estudio, tenía estas mamis descabezadas y las cabezas de Royal Doulton. Me preguntaba cómo podía aprovechar el tema de “Strange Fruit”, de los linchamientos —que son actos grotescos, hirientes y odiosos— y crear visualmente algo que le pusiera a uno en la situación de ver cómo sería eso concretamente para la gente blanca.

La forma en que se acabó presentando fue haciendo que esas cabezas fueran el sustituto del acto de los linchamientos.

CL: El hecho de que estuvieran reposando sobre almohadas rojas y las cintas que tenías alrededor de sus cuellos para evocar las cuerdas...

GG: Son todos aspectos sutiles que esperaba que el espectador captara. El resultado final es esta pieza que habla de los linchamientos, pero que al mismo tiempo habla de la fragilidad de la blanquitud y de cómo tenemos que andar de puntillas en torno a estas cosas de las que era tan natural

formar parte cuando sucedían. Pero nadie quiere asumirlo. En el pasado, se celebraba; era un espectáculo.

CL: Hay una interacción con tus retratos que funciona realmente bien con las instalaciones. ¿Puedes hablarme de los personajes que habitabas cuando hacías esos retratos?

GG: Sé que parte de mi historia pasa por ser blanca. Así que, para estas fotografías, estaba dispuesta a ponerme en la piel de este personaje que fue grabado en la historia como esta preciosa flor. La mujer blanca es puesta en un pedestal, y yo sigo poniéndola en un pedestal, pero de una manera más oscura, con la escultura. Es poseer las dos partes de mi historia. [Gaignard, nacida de madre blanca y padre negro, ha explorado a menudo la dualidad de su identidad en su obra.]

En la mayor parte de mi trabajo, intento celebrar y realzar las historias negras y mi manera de encajar en ellas, pero para esto sentí que necesitaba modificar un poco mi enfoque y ponerme como “la víctima”, o el precursor de acabar en el pedestal. Puedes ver que todos los personajes de las fotografías

llevan el lazo alrededor del cuello, y lo vuelves a ver en las esculturas.

CL: Otro aspecto familiar en tu obra es la pared de espejos de mano, que ya hemos visto en exposiciones anteriores. ¿Puedes hablarme de la forma en que las paredes de espejos contribuyen a la experiencia de tus exposiciones?

GG: No quiero que los espectadores blancos se sientan como si les estuviera señalando con el dedo, pero también es como: “¿Habéis visto esto? ¿Podéis mirar esto? ¿Sabéis que esto forma parte de vuestra historia? Empezad a desentrañar esa historia de odio”.

Creo que muchos de nosotros, cuando entramos en un espacio de arte, pensamos: “¿En qué estaba pensando el artista?”, o “¿cómo forma esto parte de su historia?”. Y para mí, el espejo hace que el espectador pare en seco. Se ven enfrentados a sí mismos, y tienen que saber que se trata de dónde se encuentran y cómo entienden lo que ven frente a ellos.

CL: Hablemos de la iconografía de las mamis y las cajas de fruta que aparecen en el montaje.



GG: Todas estas ideas empezaron a fluir a través de mí al pensar en cómo los temas de “Strange Fruit” podrían presentarse en relación con los linchamientos de hoy en día. En la forma en que se montó el proyecto, te encuentras con esas cajas, ves algunas de las fotografías, ves los espejos y luego te giras para ver esa sala de cabezas. Eso tiene ya mucho peso en sí mismo. Eso podría haber sido el espectáculo.

Quería crear un espacio para dirigirme a las personas a las que realmente les han ocurrido estos hechos: las vidas que se han perdido y las familias que han sufrido esas pérdidas. ¿Cómo puedo encumbrarnos en lugar de mostrar imágenes de la quiebra? Al crear la pirámide con las mamis no sabía cómo se percibiría. Solo sabía que quería verlas en cantidades. Tenía una idea de lo que se podría sentir al ver muchas de esas figuras. Creo que eran varias las lecturas que se podían hacer de eso también. Una vez que vi la figura sin la cabeza y en la postura en la que está —las manos en las caderas, esta pose de poder— empecé a sentir esta especie de presencia militar, especialmente cuando vi las figuras en este gran número. Y luego hubo un *collage* que se hizo en conversación con aquellos titulados *And Still We Bloom* [*Y aun así florecemos*] (todas obras de 2022). Todas estas cosas subyacentes que nos han sucedido, que continúan sucediendo. Todavía es mucho lo que damos y creamos. Simplemente aparecemos. La gente negra es increíble, y a pesar de todo, seguimos brillando y siendo hermosos.

CL: Esa es una transición perfecta a la pared del *Family Tree* [Árbol genealógico] con todas las fotos. Me encantan tus viñetas; me hacen sentir

como si estuviera en la casa de un familiar. Esa pieza era muy poderosa porque se veían fotos de varias generaciones de gente negra que prosperaban y eran felices; es un contrapunto de gran belleza.

GG: Es muy frecuente que las imágenes de las familias negras no se presenten de forma positiva, así que cada vez que tengo la oportunidad de crear un espacio que celebre a las familias negras y refleje ese tipo de imagen positiva para el público blanco estoy totalmente a favor. Como persona blanca que ve la obra es posible que te sientas de alguna forma en particular cuando experimentas esa galería de cabezas, al ver una representación de la blanquitud como víctima de dichos linchamientos... pero la realidad es que esto no os ocurrió a vosotros, vosotros nos lo hicisteis a nosotros. La instalación *Family Tree* es como un santuario o un altar a las verdaderas víctimas de estos crímenes odiosos.

CL: La música ha desempeñado un papel en tus instalaciones anteriores, pero la gramola es una nueva dirección. ¿Cómo surgió esa pieza?

GG: Esta gramola lleva ya un tiempo conmigo. En mis búsquedas para otras instalaciones, me encontré con esa gramola. Para este montaje, cuento con la colaboración de una amiga de la infancia que tiene una voz preciosa y una carrera como cantante que va en ascenso. Me encanta poner en bucle a gente que ha estado en mi vida, que tiene vínculos con mi hogar y mi crianza. Samantha Farrell accedió generosamente a hacer una interpretación de esta canción icónica que la mayoría de la

gente no tocaría ni con un palo de tres metros.

Colaboré con mucha gente para dar vida a este espectáculo, pero especialmente con Samantha, soy fan de su música y ya sabía lo que su voz era capaz de hacer, así que sabía que podía conseguirlo. Tiene un vibrato en su voz que añade una calidad inquietante a su interpretación. Se puso en contacto con algunos músicos con los que había trabajado. La canción se vuelve compleja y con muchas capas, porque la mayoría de la gente cree que es la letra original, pero yo le pedí a Samantha que cantara “white bodies swinging in the southern breeze” [“cuerpos blancos meciéndose en la brisa del sur”] en lugar de “Black bodies swinging in the southern breeze” [“cuerpos negros meciéndose en la brisa del sur”]. Tienes que captarlo en el momento adecuado; tienes que estar realmente pendiente de ello, o te lo pierdes.

Para mí, cuando sentía que todo estaba perfectamente alineado, que la música estaba al nivel adecuado, que realmente no había nadie más en el ambiente... Los ojos empiezan a llenarse de lágrimas, los escalofríos empiezan a llegar a los brazos... lo sientes. Sé que esto le ha pasado realmente a la gente. Hay víctimas de esta historia, y no son las figuras de los pedestales.

La voz de Samantha transmite un estado de ánimo, muy parecido a lo que hace Billie Holiday. Fue interesante dar a este grupo de artistas el espacio para crear algo propio.

CL: De cara al futuro, ¿es la temática de los linchamientos y la violencia legalmente sancionada algo que quieres seguir explorando?

GG: Hay una obra en particular que estaba tratando de terminar, pero no tardé en darme cuenta de que no habría sido capaz de hacerle justicia ni de ofrecerle el cuidado que necesitaba... Hay historias de personas específicas que deseo recoger, por ejemplo, la historia de Michael Donald. En mi investigación me enteré de que fue la última víctima documentada de linchamiento por parte de miembros del KKK en 1981, el año en que nací, y solo tenía 19 años. Eso, realmente, no es hace mucho tiempo. Cuanto más investigo, más claro queda que hay una lista continua de historias que puedo ampliar en mi trabajo mientras continúo interrogando esta parte de nuestra historia americana.

CL: Tu obra se enfrenta a los acontecimientos del pasado al tiempo que responde a un imperativo cultural para hablar de los retos del presente. ¿Puedes hablar de cómo alcanzas este equilibrio en tu trabajo?

GG: Mi manera de trabajar se ve impulsada por el objetivo de crear entornos y experiencias que despierten el pensamiento crítico y ofrezcan un cambio de perspectiva. El equilibrio al abordar los problemas de la historia y del presente llega sin dificultad porque nuestros problemas actuales como cultura no están tan alejados del pasado. Mientras la historia se repita, mi trabajo mantendrá ese equilibrio.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Derek Fordjour en David Kordansky Gallery

26 de marzo—
7 de mayo de 2022

Al entrar en un túnel empapelado en hojas impresas desteñidas del *Financial Times* me dio la bienvenida el sonido de música antigua y una *vedette* perfectamente indiferente sentada bajo un candelabro de cristal. Desde su cabina me dirigió a un torno y a través de la cortina. Así, el entorno estaba preparado para la primera exposición individual del artista ghanés americano Derek Fordjour en la David Kordansky Gallery, titulada *Magic, Mystery & Legerdemain* [*Magia, misterio y prestidigitación*]. Al salir del túnel, me encontré con una luminosa galería repleta de grandes cuadros en *collage* similar al confeti. Más adentro, una pancarta con flecos anunciaba “La leyenda de Herman el Negro”, promocionando un espectáculo de magia real que tenía lugar en la galería durante la exposición. A lo largo de la exposición, Fordjour utiliza el espectáculo inmersivo y el tema de la magia para explorar las complejidades de la identidad racial, los privilegios y la supervivencia, poniendo de relieve las ilusiones de igualdad racial y un sistema de trucos y espejismos que beneficia a algunos en detrimento de otros.

El punto de partida de Fordjour para el espectáculo era la figura del mago negro —concretamente el famoso ilusionista del siglo XX Black Herman, cuyas actuaciones combinaban la magia más convencional con las tradiciones

que surgieron de las diásporas africana y sudamericana: la curación mediante la fe, las historias bíblicas y los mitos africanos¹—. Herman realizó giras durante la época de las leyes Jim Crow, construyendo una lucrativa carrera vendiendo sus elixires curativos y practicando la prestidigitación ante un público principalmente negro. Afirmando ser inmortal y más conocido por su truco de ser “enterrado vivo” durante tres días, la fama mística de Herman se extendió mucho más allá de su vida y muchos creyeron que su muerte era solo un truco más. Al igual que la historia de Herman el Negro, los temas de Fordjour son a menudo una mezcla de historia y folclore². Muchos de los cuadros de la exposición representan a artistas negros reales —magos históricos, cantantes de jazz, Magic Johnson—, lo que hace que los elementos fantásticos y vivenciales del espectáculo se basen en hechos (o al menos en leyendas). En conjunto, los relatos visuales de la exposición conforman una amplia definición de la magia. Un cuadro, *Cargo* [*Cargamento*] (todas las obras 2022), representa a Henry “Box” Brown, que escapó de la esclavitud embarcándose desde Richmond (Virginia) hasta Philadelphia, un acto de desaparición que culminó con su libertad.

Los cuadros a gran escala de Fordjour recuerdan a los carteles de eventos vodevilesco hechos para atraer al público ojiplático de una época pasada. Las obras de técnica mixta brillan con luz interior, las superficies de sus *collage* se suavizan con carbón, pastel al óleo, láminas reflectantes y papel de periódico. Para crear sus cuadros el artista acumula cartón, papel de periódico y otros materiales como si fueran sedimentos en las

superficies y luego los arranca, dejando al descubierto unas pinturas subyacentes de altas tonalidades que vibran ópticamente. A veces, los lienzos se ven atravesados por profundas líneas de falla, como en *Jazzland*, donde una larga grieta vertical se adentra en el corpiño del vestido color lavanda de una cantante, haciendo levitar la tela imaginada y dejando entrever capas de color rosa oculto, verde lima y trozos dispersos de artículos de periódico. Otros cuadros presentan diversas formas de actuación y fastuosidad negras: un grupo de bailarinas de cotillón vestidas de etiqueta se inclinan y giran al unísono; un mago en el escenario tira de un aro alrededor de su asistente mientras levita. Fordjour abre el sustrato de *collage* de sus lienzos como si utilizara los triunfos y las dificultades de su trabajo en el estudio para hacerse eco de los triunfos y las dificultades de sus sujetos.

En la íntima trastienda de la galería se exhibían retratos pintados de Fannie Davis, tristemente célebre por llevar apuestas ilegales en el Detroit de los años sesenta (en el cuadro *Seven Eighty-eight [Setecientos ochenta y ocho]* está sentada en un sillón con el auricular del teléfono en la oreja). Antecedente legendario de la lotería del estado de Michigan, la operación de juego clandestino de Davis mantenía a su familia y hacía circular el dinero en una comunidad tan afectada por la exclusión social³. El cuadro habla de la prestidigitación necesaria para sobrevivir cuando la supremacía blanca ha negado salarios dignos, por no hablar de una gran riqueza generacional, a la gente de color.

Mientras duró la exposición, se llevó a cabo un espectáculo de magia en vivo en el edificio trasero de la galería, que se transformó en un falso teatro. El vestíbulo, con paneles

de madera, estaba repleto de elementos de la cultura negra vernácula: fotografías antiguas enmarcadas de magos negros, algunas colgadas de soslayo; una bandera panafricana; una mesa de hierbas y libros que abarcaban desde la brujería moderna hasta⁴ tomos sobre el famoso activista jamaicano Marcus Garvey. La producción, creada por Fordjour y el artista Numa Perrier, estaba protagonizada por el mago profesional Kendrick “ICE” McDonald, que actuaba como Herman Negro, y la actriz Nubia Bowe, que interpretaba tanto al asistente del mago como a la taquillera de la entrada de la exposición. McDonald, al igual que Herman, llevaba un esmoquin amarillo brillante y un sombrero de copa a juego. Con un espectáculo muy llamativo y cantando al estilo del gospel escenificaba las clásicas hazañas de prestidigitación mientras contaba la historia de su vida.

La palabra *legerdemain*, que significa “juego de manos”, deriva del francés *léger de main*, que significa “ligero de mano”. En esta muestra, la mano ligera de Fordjour fue reveladora y sorprendente, exponiendo ágilmente las argucias de la supremacía blanca y abriendo espacio para las contranarraciones. El racismo sistémico está entretejido en el lienzo mismo de la vida cotidiana, y su mayor truco es convencer a una mayoría blanca cómplice de su invisibilidad e inmutabilidad. A través del espacio casi imperceptible de la galería convertida en teatro, Fordjour combatió este truco con su propio tipo de magia, transportando al espectador como un conejo sacado de una chistera. La magia crea un espacio en el que se desdibujan los binarios de lo real y el artificio,



Derek Fordjour, *Magic, Mystery & Legerdemain* [Magia, misterio y prestidigitación] (vista de la instalación) (2022). Imagen por cortesía del artista y la David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Foto: Jeff McLane.

lo posible y lo imposible y la verdad y el engaño. El espectacular desenterramiento de los ingeniosos engaños por Fordjour, como la lotería ilegal y el truco de escape de la saca de correos, reveló cómo actuaban como elementos de la desigualdad racial, muchos de ellos con un vivificante espíritu de ligereza. Esta obra fue un espectáculo en el mejor sentido posible —una experiencia efusiva y multisensorial que proporcionó la libertad de suspender la creencia, desentrañar el engaño y celebrar las leyendas— como el estribillo que el Herman Negro de McDonald's cantaba para su público: "Pero primero hay que creer".

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Jimena Sarno en Los Angeles State Historic Park

7 de mayo–
31 de agosto de 2022

El persistente zumbido de los helicópteros de policía que patrullan el barrio llena el paisaje sonoro cotidiano de Los Angeles State Historic Park (LASHP, Parque Histórico Estatal de Los Angeles); recuerda a los visitantes la condición del parque como uno de los muchos objetivos de la red de vigilancia de la policía de Los Angeles. En toda la ciudad el sonido de estas máquinas flotantes se ha convertido simplemente en una parte más de la vida cotidiana. *Score for Here [Partitura para el aquí]* (2022), la experiencia sonora instalada en el parque por la artista argentina afincada en Los Angeles, Jimena Sarno, interviene en este paisaje sonoro militarizado. La pieza sonora, encargada y presentada por

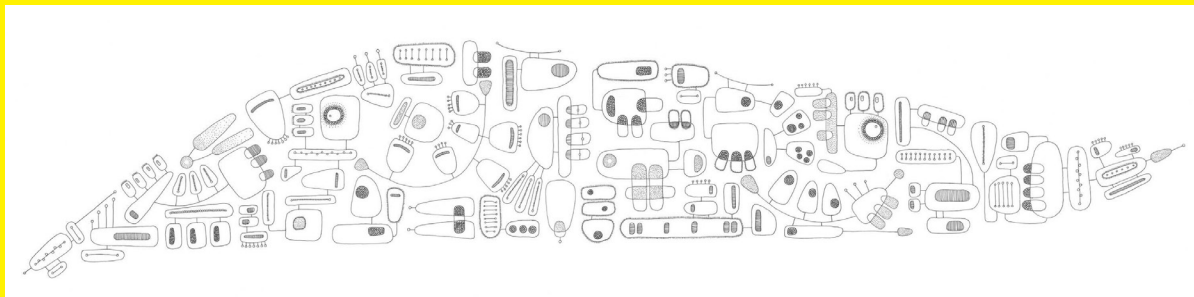
Clockshop, se basa en una partitura gráfica que Sarno diseñó a partir de los planos del parque, mapeando una serie de sonidos en sus diferentes ubicaciones geográficas. *Score for Here* es interactiva y adaptable, y permite al público componer y escuchar el sonido en tiempo real a medida que recorre el parque, ya que las distintas rutas producen experiencias diferentes.

A través de una aplicación telefónica gratuita, los visitantes se relacionan con la obra caminando por los serpenteantes senderos del parque. Su lugar en el parque se identifica mediante la geolocalización —un proceso que identifica digitalmente la ubicación geográfica de un determinado usuario—, lo que desencadena diferentes sonidos, como grabaciones de campo modificadas y muestras de sonido. Resulta interesante que *Score for Here* reutilice la tecnología de geolocalización, que genera datos vulnerables a la vigilancia y el abuso, como un principio compositivo improvisado utilizado para provocar divergencias en los caminos y alterar el sentido de la orientación de los visitantes. Sin embargo, mientras que las prácticas contemporáneas de arte sonoro que utilizan interfaces digitales han intentado, en su mayor parte, comprometerse con tendencias tecnológicas emergentes como la sonificación de datos, la música impulsada por la IA o la ambisónica, Sarno resta importancia a la novedad de la tecnología utilizada en la obra y opta por utilizarla para reflexionar sobre cartografías controvertidas como las del parque. Como resultado, *Score for Here* evoca no solo las capas latentes del pasado del parque en relación con la zonificación y la planificación urbana, sino también

las capas de desplazamiento, en las que muchos sujetos de la planificación espacial de Los Angeles están aislados y silenciados.

Situado en un terreno de Tongva delineado por las olas de migración y el rápido desarrollo inmobiliario, en *Score for Here* Sarno trata el LASHP como un sitio cuestionado. Situado en el límite de Chinatown, justo al norte de El Pueblo, el parque marca el espacio donde muchos grupos raciales y étnicos llegaron por primera vez a la ciudad. La instalación incluye sonidos donados por miembros de estas comunidades, que han dado forma a Los Angeles: la canción folclórica armenia Groung, cantada por Zabelle Panosian, se mezcla con una grabación sonora de la artista china afincada en L. A. Coffee Kang en la que acaricia una colección de sábanas de décadas de antigüedad pertenecientes a su abuela¹. Al pedir a sus colaboradores que enviaran piezas de audio que significaran su experiencia de pertenencia, Sarno aprovechó la capacidad del sonido, sobre todo a través de la voz, para exponer hechos personales, sociológicos e históricos que habían estado ocultos. Recopilados, cortados y modificados por Sarno mediante síntesis granular, estos sonidos recogidos amplifican las historias de migración y las capas de desplazamiento que ya resuenan en la geografía del parque.

En lugar de presentar una obra de arte finalizada y disponible para su consumo inmediato, *Score for Here* ofrece, como dice la nota de prensa, "una propuesta morfológica, un catalizador para la especulación y la transformación potencial"². A través de la descomposición y recomposición en tiempo real de las muestras de sonido



recogidas, que se activan por la zona de detonación de cada elemento sonoro en el paisaje real del parque —cada pista poéticamente asociada a un lugar físico—, la obra sigue remodelándose y creciendo. A medida que los visitantes pasean por el parque, la pieza sonora les invita a entrar en el proceso de reconocimiento del arduo tema de quién ocupa el espacio. Aunque esta intervención sonora permanecerá en este lugar de forma indefinida, la obra adopta la naturaleza efímera de su medio: sus sonidos se despliegan en el aire, dejando solo un recuerdo (y puede que nunca vuelvan a alinearse para crear la misma composición). Mientras paseaba, fragmentos de testimonios y sonidos de miembros de la comunidad local interactúan, evocando de forma conmovedora lugares cercanos y lejanos: al girar una esquina, el sonido de los grillos resonó en el altavoz de mi teléfono. Grabado por la artista sonora Una Lee en el jardín de la casa de su madre en Corea del Sur, la incongruente presencia de estos insectos perturba el ambiente; mientras caminas, sus pitidos se calman, seguidos por las palabras de un poema recitado en farsi por la abuela de la artista Shima Tajbakhsh. Al tender un puente entre sonidos que exploran diferentes legados intergeneracionales la obra entremezcla experiencias

separadas de desplazamiento, aunque sea por un instante.

El giro sonoro en las prácticas artísticas contemporáneas —encabezado por artistas como John Cage, Bill Fontana y Max Neuhaus en los años 60— ha demostrado cada vez más que lo visual no puede dictar exclusivamente nuestra comprensión de las artes. Sin embargo, las voces de los hombres blancos cis norteamericanos y europeos siguen dominando las prácticas del arte sonoro. Epitomizando el determinismo tecnológico reduccionista de nuestra época, las obras sonoras contemporáneas suelen relacionarse con las modas tecnológicas y las tecnoutopías. En *Score for Here* de Sarno, la infraestructura tecnológica que sustenta la obra pasa a un segundo plano, lo que le permite dirigir su mirada hacia cuestiones espaciales y locales reales, interrogando la reverberación política, cultural y corporal de nuestras percepciones auditivas sin ser reductora ni panfletaria. Sin embargo, su uso de la tecnología geolocalizadora es intencionado. Al utilizar la tecnología para entrelazar la historia, la memoria y el lugar, *Score for Here* ofrece a su público un nuevo encuentro sonoro con el parque y, aunque solo sea por un paseo, se opone al ruido de fondo (tanto literal como metafórico) de los helicópteros

de vigilancia. Sarno subvierte la tecnología, a menudo utilizada como parte de una “red de vigilancia” más amplia, para sus propios fines, presentando un paisaje sonoro repleto de historias de diversidad y resistencia. En lugar de apartarse de las realidades más oscuras de nuestro mundo contemporáneo para imaginar un futuro utópico más equitativo, Sarno ha reconfigurado el presente para que se refleje en sí mismo, redirigiendo las posibilidades de la tecnología de vigilancia para forjar un espacio de pertenencia.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

***Pool [Piscina]* en JOAN**

**14 de mayo–
11 de junio de 2022**

En el mejor de los casos, la colaboración implica aprender unos de otros —no por el resultado deseado, sino por el placer de ver cómo se desarrolla el proceso—. Cuando ambas partes participan en un intercambio discursivo, las nuevas ideas empiezan a mezclarse y a surgir de forma inesperada. Este enfoque se manifestó en la exposición *Pool* en JOAN, una colaboración entre la artista de *performance* Emily Mast y CarWash Collective, un dúo formado por la artista visual

Jimena Sarno, partitura gráfica de
Score for Here [Partitura para el aquí] (2022).
Imagen por cortesía de la artista
y de Clockshop.

Nahui Garcia

Beverly Semmes y la diseñadora de moda Jennifer Minniti. El enfoque multidisciplinario de cada artista complementó la práctica de sus colaboradores, iniciando un diálogo pertinente sobre la cultura visual tanto de la pornografía como de la moda.

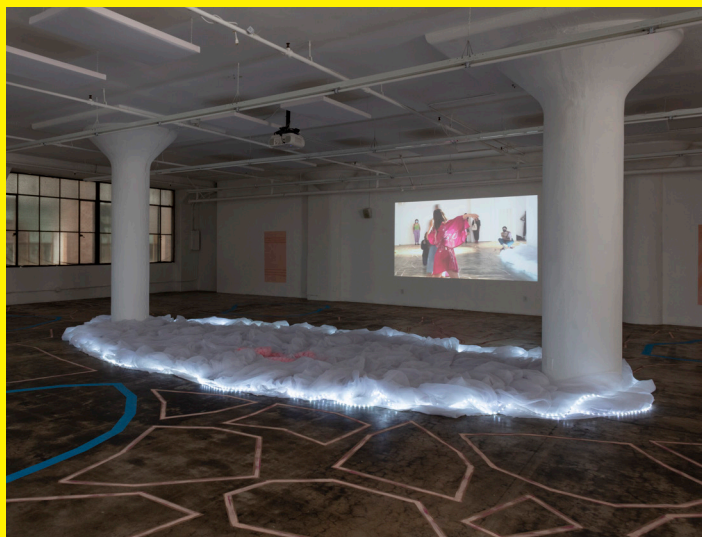
Una *performance* dirigida por Emily Mast inauguró la exposición. En ella, cinco artistas bailaban al son de la música de club dentro de los límites de unas formas azules casi circulares y retorcidas en el suelo de la galería; se movían con enérgicos movimientos atrofiados y, de vez en cuando, se apoyaban en los rectángulos de color melocotón pintados en las paredes, congelando sus cuerpos en movimiento como si posaran para la cámara de un director. De vez en cuando, caminaban alrededor de la instalación *Pool* (todas las obras de 2022) de Semmes, un gran charco hecho de raso, organza, tul y luces LED en el centro de la galería. Los pliegues de la tela, similares a las ondas del agua, se hacían eco del movimiento continuo de la *performance*.

El vestuario de las artistas fue el primer guiño a la práctica colaborativa. Sus calzones, faldas y camisetas sin mangas fueron diseñados por Minniti y se inspiraron en el Feminist Responsibility Project (FRP, Proyecto de Responsabilidad Feminista) de Semmes, una serie en curso que se remonta a una colección de revistas *Penthouse* y *Playboy* que Semmes adquirió de un vecino en los años 90. La artista no se ocupó seriamente de ellas hasta principios de la década de 2000, cuando se interesó por hacer alteraciones feministas en las fotografías de temática masculina y comenzó a pintar sobre los elementos de las imágenes

que consideraba misóginos, manteniendo visibles los que le parecían estéticamente interesantes¹. La censura y la complicación de estas imágenes fueron su manera irónica de asumir la “responsabilidad”, protegiendo a estos modelos de la sexualización sin dejar de complacer las cualidades más saludables, y sin embargo seductoras, de la forma humana. Una de estas fotografías alteradas aparece en el cuadro *Silver Hat [Sombrero plateado]* (2018), en el que una mujer desnuda posa contra una barandilla con las piernas abiertas. Semmes la cubrió con un fino velo de pintura azul, colocó una mancha negra alrededor de su pelvis y garabateó unas botas plateadas hasta la rodilla y un sombrero *bergère* de gran tamaño, evocando el retrato del siglo XVIII. Aunque *Silver Hat* no se expuso en JOAN, la fotografía se imprimió digitalmente en tela de seda para confeccionar algunas de las prendas de los artistas. Estas formas de vestir llevan el legado de la mirada cosificadora de los hombres —las huellas de la eficacia con la que muchos de nosotros

hemos sido condicionados para ver a través del lente del deseo heterosexual.

Inmediatamente después del día de la inauguración, los tres artistas montaron la galería para el resto de la exposición. Proyectaron la documentación de video de la *performance* en una pared y expusieron los conjuntos de los artistas en un perchero cercano. (Cada traje lleva el nombre de pila de un bailarín —*Gregory, Eunjin, Jessica, Micah y Darrian*—, un gesto indicativo de agradecimiento). En el video se oye a Mast repetir las palabras que pronunció durante la actuación: “...cuatro, tres, dos, uno, ¡posa!”. Estas órdenes aluden a las pasarelas, espectáculos conocidos por homogeneizar los ideales de belleza y fabricar una sensación de glamour típicamente atribuida a los cuerpos delgados y jóvenes (y a menudo blancos). Sin embargo, en la coreografía del espectáculo los artistas se alejaron de esos clichés al moverse de forma erótica y, en ocasiones, incómoda: Gregory se encorvaba en el suelo; Jessica, Micah y Eunjin saltaban dando tumbos;



CarWash Collective (Jennifer Minniti & Beverly Semmes) y Emily Mast, *Pool [Piscina]* (vista de la instalación) (2022).
Imagen por cortesía de las artistas y de JOAN. Foto: Josh Schaedel.

y Darrian exhibía una serie de cojines redondos de color carne llamados *CarWash Purses* [*Bolsos para el lavado de autos*]. Todos los artistas parecían tener el control de su subjetividad, de cómo querían que les vieran los demás. Conscientes de la presencia del público, abrazaron su libertad sexual, canalizando físicamente el espíritu empoderado del FRP.

Tradicionalmente, la industria de la moda ha sido apartada del canon de las bellas artes, sospechosa de carecer de rigor intelectual por quienes ven las prácticas históricamente femeninas como formas menores de expresión creativa. Por el contrario, en una entrevista reciente Semmes detalló su interés inicial por el textil como medio. Comenzó a temprana edad, dijo, cuando veía a sus tías confeccionar colchas o a su abuela diseñar ropa². Estas actividades, culturalmente aceptadas como parte de la vida cotidiana, tienen una larga historia de colaboración. Al igual que el ímpetu de *Pool*, muchas manos participan en la labor de producir textiles, un proceso que a menudo se realiza en comunidad.

Los cuerpos femeninos y no conformes con el género han aprendido a desenvolverse en el mundo tomando decisiones de moda que, aunque aparentemente mundanas, tienen sus raíces en la supervivencia. Con *Pool*, Mast y CarWash Collective abordaron estas elecciones pensando en la libertad sexual de una manera muy diferente a la que sugieren los medios de comunicación convencionales, como algo que tiene menos que ver con la representación de la desnudez y más con el derecho a desafiar la mirada patriarcal. A través de capas de ropa, pintura y movimiento,

estos artistas utilizaron la colaboración —que a menudo adoptó la forma de desobediencia colectiva— como lente para la experimentación lúdica con la exposición y ocultación del cuerpo.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Ei Arakawa en Overduin & Co.

8 de mayo–
25 de junio de 202

Para *Don't Give Up* [*No te rindas*], la última exposición de Ei Arakawa en Overduin & Co., la expansiva galería fue particionada con filas de muros de cartón fijados a marcos sin adornos de dos por cuatro. Entrar en el espacio sin contexto alguno era como entrar dentro de la casa encantada más barata del mundo. En contraste con el montaje en mezcolanza, *Don't Give Up* era un calculado espectáculo sobre la paternidad. A lo largo de la totalidad de las paredes de cartón, se encontraban plantillas cortas de textos multicolores con frases como “UNA ESPIRAL DE AGUA, UN BEBÉ METIENDO EL DEDO” o “MIS HIJOS CUIDAN DE MIS PINTURAS”. Las frases fueron tomadas de entrevistas que Arakawa realizó sobre la paternidad a tres artistas: Nicole Eisenman, Laura Owens y Trevor Shimizu. Estos relatos personales sobre la paternidad y sus implicaciones para la creación de arte sirvieron de andamiaje para que Arakawa construyera la exposición.

Además de entrevistar a esos pintores/padres, Arakawa recreó obras de cada uno de ellos como “pinturas” LED —pantallas led que proyectaban representaciones pixeladas

del trabajo de los artistas—. Arakawa no ocultaba los componentes eléctricos usados para crear dichas obras, y los caóticos batiburrillos de cables multicolor serpenteaban a su manera desde la base de los cuadros a protectores de tensión y cajas de suministro de energía bajo estos. El revoltijo tecnológico contrasta con las tiernas escenas de niños, vida doméstica y maternidad que representan cada uno de los cuadros LED. Dos figuras históricas del arte también fueron convocadas en la exposición: Mary Cassatt y Alice Neel, con obras selectas de cada una reconfiguradas igualmente en LED. Al prepararse para tener su propio hijo, Arakawa utilizó el espacio de la exposición para imaginar su futuro, considerando la incertidumbre, las dificultades y el éxtasis que conlleva la crianza de un hijo como alguien cuya identidad como artista en activo y persona queer ha sido considerada histórica y continuamente como antitética a la paternidad.

Las frases que aparecían en las paredes fueron también usadas en una banda sonora de acompañamiento, creada por Arakawa y la compositora residente en L.A. Celia Hollander, con palabras cantadas en modulaciones robóticas y acompañadas de música ambiental de sintetizador. La banda sonora rebotaba alrededor de la galería a partir de altavoces situados detrás de las obras LED. De esa manera, las obras de arte aparentaban hablar unas con otras —una especie de coro griego que narra la experiencia del espectador de la misma manera que las conversaciones entre Arakawa con los artistas han acompañado su travesía para convertirse en padre.



En particular, Cassatt nunca se casó ni tuvo hijos. Como pintora estadounidense y mujer soltera, Cassatt fue una anomalía en el mundo eurocéntrico y dominado por los hombres del impresionismo del siglo XIX. Haber sido madre además de una destacada impresionista habría sido aún más inaudito y probablemente habría limitado su éxito en el arte. Irónicamente, dado que los hipódromos y los cafés que frecuentaban (y pintaban) sus contemporáneos masculinos eran en su mayoría inaccesibles para ella como mujer soltera, Cassatt pintó escenas de la vida familiar —temas que eran socialmente aceptables para ella, incluso cuando su carrera limitaba la posibilidad de tener una familia propia—. Las versiones en LED de los cuadros de Cassatt están tan preocupadas por la maternidad como las obras de la exposición que representan a bebés y niños pequeños en cunas y en cabañitos de balancín, y que en su mayoría representan a niños abrazados por una madre o un padre.

Al destacar a Cassatt, Arakawa enmarcó sus obras LED dentro de una lente histórica

y, aunque nuestras nociones en torno a la carrera y la maternidad han evolucionado, la inclusión señala que persiste la ideología dominante durante el apogeo del movimiento impresionista que consideraba que hacer arte era incongruente con la paternidad. Con estos sentimientos en mente, Arakawa puso de manifiesto sus dudas sobre la posibilidad de ser padre, ya sea de otros o de él mismo: una de las frases de la pared dice: “LOS ARTISTAS NO DEBERÍAN TENER HIJOS”. En otro lugar, un anillo de muñecos de bebé sentados en carritos en actitud de duelo parecía más amenazante que esperanzador; más bien parecían haber sido convocados en el centro de la galería para algún ritual de culto más que para participar en una cita de juego.

Aun así, al apropiarse de la obra de otros artistas al servicio de una exposición centrada en la decisión de ser padre, Arakawa demostró que el arte no es un impedimento para esas decisiones, sino un mecanismo para informarlas. Arakawa invitó a su público a recorrer con él el viaje mental de la inminente paternidad, convirtiendo su incertidumbre

en una forma de contemplación comunitaria elaborada en torno a la práctica de la creación artística. Arakawa es conocido sobre todo como artista de la performance, y aunque *Don't Give Up* se compone de objetos fijos, parecía una colaboración con el público. Las paredes de cartón sugerían una especie de transitoriedad, como si la exposición pudiera montarse y desmontarse rápidamente, como un espectáculo de marionetas —las obras recogidas, los bebés transportados y la conversación continua con nuevos participantes en la siguiente ciudad.

Como muchas cosas en la vida personal de un artista, es fácil ver la paternidad como un obstáculo para la producción creativa, la práctica del estudio en desacuerdo con los recursos financieros y el tiempo que requiere un hijo. Si bien la creación artística sigue considerándose fundamentalmente incompatible con la paternidad, la realidad es que la paternidad queer sigue siendo recibida con mucha aprehensión y vitriolo, lo cual es mucho más preocupante. Pero estas actitudes regresivas persisten y los padres queer están constantemente amenazados por aquellos que los ven a ellos y a sus familias como algo inferior: mientras Arakawa exploraba su decisión de tener hijos, el Tribunal Supremo quitaba esa misma opción a millones de estadounidenses. (Y, casi irónicamente, dado que los mismos actores políticos que impulsaron la decisión del tribunal se han mostrado igualmente complacientes ante el colapso medioambiental, la violencia con armas de fuego y la degradación de la red de seguridad social, tener hijos hoy en día puede parecer, más que nunca, un reto imposible; hacer arte en estas

mismas condiciones puede parecer igualmente ilógico). Pero, como sugiere el título de la exposición, no hay que renunciar a ninguna de las dos cosas. Al utilizar como material las palabras y las obras de arte de artistas con hijos, Arakawa demostró no solo que la paternidad y la creación de arte son posibles, sino que ambas pueden existir para apoyarse mutuamente.

En última instancia, *Don't Give Up* recordaba al espectador que la vida no debe excusarse en favor de la creación artística —no se aparta amablemente y permite un proceso creativo ininterrumpido—. Al contrario, el arte está destinado a ser una base para la vida, una herramienta que puede utilizarse para navegar a través de todas las experiencias de la vida, ya sean problemáticas, inexplicables o sublimes.

Consulte la página 94 para ver la nota a pie de página.

EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust [EXTRACCIÓN: Tierra, cenizas, polvo] en el Torrance Art Museum 2 de abril– 14 de mayo de 2022

La mesa estaba preparada para dos personas en un acogedor comedor ficticio con poca luz instalado en la parte trasera de la galería principal del Torrance Art Museum (TAM). El menú consistía en una comida preparada a partir de partículas atmosféricas —las verduras y las hortalizas se sustituían por esponjosas nubes de humo; y una taza de polvo y otros

compuestos orgánicos servía para refrescarlo todo—. Titulada *Forty Days and Forty Nights (40 Days of Smog) [Cuarenta días y cuarenta noches (40 días de esmog)]* (1991), la instalación de Kim Abeles llama la atención sobre nuestra contradictoria creencia de que, mientras estemos entre los muros familiares de nuestros hogares, estamos a salvo de los efectos del cambio climático. En *EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust*, una exposición presentada por el colectivo de curadores SUPERCOLLIDER, Abeles y otros 11 artistas examinaron el impacto de las actividades humanas sobre la Tierra y sus habitantes, insistiendo en que, con el tiempo, será insoslayable el precio a pagar.

Con el fin de exponer las múltiples caras de la extracción —definida para esta exposición como “métodos de eliminación relacionados con el capital cultural, natural y ecológico”¹—, las obras abarcan una serie de medios, destacando las formas en que la humanidad es cómplice, pero también víctima, del declive gradual de la Tierra. El Torrance Art Museum, situado a menos de dos millas de la Torrance Refining Company, una refinería de petróleo de 700 acres y donde ocurrió una explosión casi catastrófica en 2015², es un escenario especialmente adecuado para esta exposición. El impacto de la industria petrolera en South Bay ha estado vinculado desde hace mucho tiempo con el aumento de los índices de delincuencia, enfermedad y pobreza; una realidad que la exposición destaca al rastrear el vínculo profundamente arraigado entre los recursos y los cuerpos, y el modo en que los paisajes, a través de la extracción, se convierten en lugares de paulatina violencia³.

La creencia occidental de que la humanidad está divorciada de la naturaleza (y por encima de ella) constituye la base ideológica de todo tipo de acciones extractivas —una falacia a la que Abeles se refiere—. Para realizar sus cuadros, coloca plantillas con las imágenes deseadas sobre material opaco, dejándolo al aire libre en el techo y permitiendo que el aire pesado se acumule sobre la tela. Con este método, Abeles materializa el aire que respiramos, proporcionando una visión tangible de su estado. La obra *Forty Days [Cuarenta días]* de Abeles estaba acentuada por una escena en la ventana que ostenta una vista contaminada de una refinería de petróleo. Los platos de porcelana montados que representan los rostros de los principales líderes mundiales (también representados en la niebla tóxica), y dos versiones del paisaje bucólico de Asher Brown Durand, *The Hunter [El cazador]* (1856), una recreación de la niebla tóxica, y la otra una impresión más pequeña del original, completaban los cuadros. La instalación cuestiona las incoherencias entre una visión romántica del mundo natural y la realidad contaminada de un sistema imperialista en el que quienes ejercen el poder facilitan las industrias extractivas más perjudiciales para la población en general.

Cerca de allí, la escultura de cerámica y parafina en tonos tierra de Beatriz Jaramillo, titulada *Broken Landscape 2 [Paisaje fracturado 2]* (2015), retomaba la relación humana dilemática y, a la vez, parasitaria con el mundo natural para explorar las formas en que el suelo de la Tierra ha sido modificado para acomodar las crecientes necesidades de la sociedad.

Las cinco columnas, que se asemejan a un relieve topográfico montañoso, están dispuestas en una apretada configuración geométrica. Como muestras de núcleo extraídas de la Tierra, actúan como un registro visible del paso del tiempo, marcando todas las modificaciones impuestas en nombre de la vivienda, la infraestructura o la industria. Las capas de porcelana de la parte superior de la tierra se desprenden para revelar capas de tierra parafínica que son maleables y fácilmente manipulables —la obra sugiere una sensación de frágil escasez, mientras nuestros espacios naturales siguen desapareciendo.

Situadas detrás de las esculturas en declive, había una serie de paisajes al óleo de Elena Soterakis, *Drilling for Fossil Fuels in Inglewood #1-3* [Perforación de combustibles fósiles en Inglewood #1-3] (2022), que ilustran el anticuado acto de extracción de combustible fósil en el campo petrolífero de Inglewood. Representado como una extensión de tierra polvorienta y desolada, salpicada solo de bombas de extracción y palmeras en kilómetros, la inquietante ausencia de vida humana en las pinturas contrasta con la realidad del lugar, que es todo menos desolado. Cualquiera que haya subido por La Cienaga Boulevard, en dirección al norte, desde South Bay, sabe que el campo petrolero de Inglewood domina la vista durante kilómetros. Junto a las zonas densamente pobladas de Ladera Heights, Blair Hills y Baldwin Hills, los peligrosos contaminantes atmosféricos flotan en el aire, afectando a más de medio millón de personas que viven a menos de 400 metros de los pozos activos. El paisaje de Soterakis alude a una ciudad posterior



a la extracción, en la que, a falta de espacios vitales viables, la gente ha migrado a otros lugares, dejando la maquinaria como los últimos espectros de una metrópolis antaño bulliciosa.

En South Bay continúa una lucha activa —que se remonta a los años 80 y se revitalizó con la explosión de 2015— contra la invisibilidad y la desaparición, mientras los funcionarios del gobierno local y estatal hacen poco para ayudar a las comunidades más afectadas por las prácticas extractivas. Más allá de Torrance, el problema se hace sentir con más fuerza en las comunidades POC de Carson, Long Beach y Wilmington, predominantemente de bajos ingresos, que contemplan cómo los barcos, los camiones, los trenes y las refinerías penetran sus barrios, junto con los contaminantes

invisibles —entre ellos, el ácido fluorhídrico modificado (MHF), un producto químico tóxico— que han provocado un aumento de las tasas de cáncer y de muerte prematura en la zona⁴. La desaparición de las comunidades parece inevitable, ya que en lugar de interrumpir el uso del MHF, el traslado —una especie de reubicación forzada— se presenta como la respuesta tácita al problema. En este sentido, es importante recordar que el traslado y la migración son también formas de extracción.

En el TAM, las impresiones cromogénicas deformadas de Matthew Brandt de la mayor capa de hielo de Islandia tenían superficies chamuscadas, agrietadas y con ampollas. Conseguidas mediante la exposición al fuego y al calor, *Vatnajökull* (2018–20) refleja

Matthew Brandt, *Vatnajökull MYC8* (2018–20). Impresión cromogénica calentada con barniz acrílico y soporte de agua de resina, 74 x 48.5 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y del Torrance Art Museum.

el efecto del calentamiento de las temperaturas en el glaciar. Hay una sensación de pérdida cultural inminente, ya que el hielo lleva en su interior no solo un registro del clima y del tiempo, sino también de la historia de Islandia. Así, la noción de invisibilidad se extiende por toda la exposición y actúa como una especie de profecía. Las esculturas deterioradas de Jaramillo, los paisajes desolados de Soterakis, las piezas de partículas de Abeles y la obra de otros artistas de la exposición nos recuerdan los intrincados lazos entre la violencia y la extracción, y nuestra indeleble dependencia de la naturaleza, sin la cual nos veríamos reducidos a meras cenizas y polvo.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Jacci Den Hartog en STARS

2 de abril–
28 de mayo de 2022

Las estructuras expuestas en la exposición individual de Jacci Den Hartog, *Gilded Space* [Espacio dorado], en STARS, parecían simultáneamente efigies del subsuelo urbano y emblemas de una época posterior al Antropoceno. La serie de formas escultóricas orgánicas, que se inspiran en la capa subterránea de Los Angeles, se yuxtaponen con dibujos en acuarela con el fin de acentuar una tensión vigorosa entre los elementos industriales y biológicos de la ciudad. En un guiño a los marcos filosóficos minimalistas, Den Hartog incorpora rejillas de acero a modo de armaduras para sus esculturas, subvirtiendo su orden y control mediante el uso

de materiales a base de agua que invitan a la entropía y al azar, y reflejando futuros feministas alternativos a nuestra experiencia vivida en el sur de California: un derribo medioambiental de nuestros experimentos industriales para burlar la naturaleza.

Obras como *Drift* [Deriva] (2021) y *Fluvial* [Fluvial] (2022) —situadas en pedestales a lo largo de la sala principal de la galería— son construcciones retorcidas de color dinámico y tono metálico. Su impresión visual inicial se asemeja a algo material que emerge del futuro, un espacio donde la materia autóctona ha ganado a los infiltrados industriales. *Descent* [Descenso] (2022), una forma salvaje de bordes rizados y mechones de punta, que recuerda el color de la arcilla de la tierra, podría ser la reliquia

de un detritus de las entrañas de un río, mezclado y embadurnado con aceites de la ciudad. *Transcorporeal* [Transcorpórea] (2022) parece el vestigio de una fábrica, una aleación forjada con acero y polvo, que ha brotado de las entrañas de la infraestructura urbana. De la misma manera, *Seminal* (2022) —una escultura de bordes y pliegues romos, con toques plateados entre una paleta de verdes claros y dorados— parece haber atravesado diferentes ecosistemas, moldeados por el agua y el viento.

Los comunes, vastos y complicados sistemas hídricos de alcantarillado que traen el agua a Los Angeles son un referente para Den Hartog, y ciertamente las armaduras de las esculturas funcionan como adecuadas representaciones de los sistemas regulados



Jacci Den Hartog, *Inundation, Orange and Black* [Avalancha, naranja y negro] (2018). Acuarela y tinta sobre papel Yupo, 26 × 20 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y de STARS.

y cuadriculados que rigen la planificación urbana. No puedo evitar percibir estas rejillas como representantes del patriarcado. Den Hartog trabaja para subvertir estos sistemas, empleando herramientas de jardinería para doblar y deformar las armaduras antes de incorporar un paño de fibra de vidrio sumergido en Aqua Resin para dar forma a las piezas reacondicionadas. Al permitir que el material actúe libremente sobre la forma—cuyos resultados son intrigantes momentos de azar e impulso gravitacional—, veo a Den Hartog como si estuviera liberando el terreno biológico para derribar modos desfasados de organización social (tal vez mi propio deseo de ver cómo se desmoronan los sistemas arcaicos). Aunque la obra anterior de Den Hartog ha investigado la influencia del agua en entornos naturales (como en su exposición de 2015 *The Etiquette of Mountains* [*La etiqueta de las montañas*] en la Rosamund Felsen Gallery), aquí canaliza este poder para desinflar simbólicamente la subestructura industrial de la ciudad; en la obra, el crecimiento aleatorio y orgánico ha superado a los sistemas más ordenados. Las esculturas (a las que la artista se refiere como paisajes) son rematadas con una capa de acrílico, pintada a mano sobre sus superficies bamboleantes. Mientras que el minimalismo (una comparación adecuada teniendo en cuenta el interés del movimiento por la objetualidad de las obras en 3D) defendía una identidad innata y la simplicidad de las formas, estas obras hacen referencia abiertamente al mundo natural fuera del estudio del artista, uno en el que rara vez se aplican estrictas reglas estructurales. En cambio,

el proceso de Den Hartog apunta a las artistas feministas de épocas más recientes que criticaron la escultura minimalista al adoptar la biografía, la naturaleza y lo hecho a mano: la integración de la escultura y la pintura por parte de Lynda Benglis; la consideración de la subjetividad del cuerpo por parte de Eva Hesse.

Una serie de acuarelas en la segunda galería ilustran de forma más directa las disrupciones de Den Hartog. En *Sinking* [*Hundimiento*] (2019), una cuadrícula de rectángulos blancos flota inmersa en un mar de pigmentos azules y negros. Los colores se desborдан y anulan los contornos rígidos, arrasando con algo aparentemente firme. Una de las piezas más antiguas en exposición, *Inundation, Orange and Black* [*Avalancha, naranja y negro*] (2018), es una imagen más literal de una rejilla o red colocada sobre un fondo similar a un amanecer que comienza a flaquear y a combustionar dentro del marco, un objeto inamovible que se desmorona sobre sí mismo. También en este caso la acumulación y la gravedad del agua resulta en un acontecimiento cataclísmico, que nos permite vislumbrar un futuro potencial en el que nuestras ciudades de acero son engullidas por los mismos elementos que tanto intentamos controlar. Aunque parezca un salto intuitivo aplicar una lente feminista a estas interrupciones, el agua, y el acceso a ella, es una cuestión feminista. Quizá el agua, con su potencial vital para sustentar y crear vida, sea una metáfora de aquello que mejor puede combatir el patriarcado.

La era que habitamos requiere algo más que la mera observación de nuestro espacio

compartido: exige que reconozcamos el efecto que tenemos sobre nuestro entorno. Mediante el uso del agua y la gravedad, la nueva obra de Den Hartog se presenta como una advertencia: por mucho que intentemos crear fabulosas redes de maquinaria e infraestructuras económicas y políticas, nunca podremos controlar totalmente nuestro entorno natural. Pero, llevándolo un paso más allá, también da la bienvenida a lo salvaje. La obra es un llamamiento feminista a conquistar las estructuras simbólicas y rígidas que nos rodean, conceptos que pueden parecer tan antiguos como los túneles que hay bajo nuestros pies.

Volviendo

1. Toni Morrison, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1995), 99.
2. Ibid., 95.
3. Ibid., 92.
4. Sadie Rebecca Starnes, "Kevin Beasley: A view of a landscape", *Brooklyn Rail*, marzo de 2019, <https://brooklynrail.org/2019/03/artseen/Kevin-Beasley-A-view-of-a-landscape>.
5. Kevin Beasley, "In the Studio: Kevin Beasley", entrevista por Mike Pepi, *Art in America*, 30 de noviembre de 2014, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-kevin-beasley-63047/>.
6. Ibid.
7. Aria Dean, "Kevin Beasley: 'A view of a landscape' at the Whitney", *Spike Art Magazine*, 25 de febrero de 2019, <https://www.speakartmagazine.com/?q=articles/kevin-beasley-view-landscape-whitney>.
8. Siddhartha Mitter, "In the Lower Ninth Ward, an Artist Renews His Purpose", *The New York Times*, 6 de enero de 2022, <https://www.nytimes.com/2022/01/06/arts/design/kevin-beasley-new-orleans.html>.
9. "Kevin Beasley on Confronting the Social and Cultural Underlayers of Objects", entrevista por Spencer Bailey, *Time Sensitive*, audio, 1:34:55, <https://timesensitive.fm/episode/kevin-beasley-on-confronting-the-social-and-cultural-underlayers-of-objects/>.

Desde ambos lados del objetivo

1. Ulysses Jenkins, *Inconsequential Doggerel*, 1981, video, color, sonido, 15:21 minutos, <https://www.eai.org/titles/15867>.
2. *Encyclopaedia Britannica Online*, s.v. "Doggerel", consultado el 1 de agosto de 2022, <https://www.britannica.com/art/doggerel>.
3. Carolina Miranda, "Art Godfather Ulysses Jenkins Finally Gets His Close-up with a Hammer Show of His Video Art", *Los Angeles Times*, 21 de marzo de 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-03-21/ulysses-jenkins-hammer-museum-solo-exhibition>.
4. JJ Anderson, "Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation", producido por Hammer Museum and HRDWRKER, Hammer Museum, documental, 24:35, <https://www.youtube.com/watch?v=U9KVHSGGcgk>.
5. Ulysses Jenkins, "Pioneering L.A. Artist Ulysses Jenkins Changed the Way We Look at Video and Performance Art. We Talked to Him About How He Did It", entrevista por Jheanelle Brown, *Artnet News*, 9 de marzo de 2022, <https://news.artnet.com/art-world/ulysses-jenkins-2082448>.
6. J. Paul Getty Museum, *California Video: Artists and Histories*, ed. Glenn Phillips (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 112.

7. "Remnants of the Watts Festival." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/remnants-of-the-watts-festival>.
8. Jonathan Griffin, "Video art pioneer Ulysses Jenkins – 'You get addicted!'", *Financial Times*, 11 de febrero de 2022, <https://www.ft.com/content/535f975a-25f0-453c-a9ab-a08c0487703f>.
9. "Two Zone Transfer." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/two-zone-transfer>.
10. "Mass of Images." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/mass-of-images>.
11. Ulysses Jenkins, "Pioneering Video Artist Ulysses Jenkins on Creating New Images of Black Life", entrevista por Gabriella Angeletti, *The Art Newspaper*, 18 de febrero de 2022, www.theartnewspaper.com/2022/02/18/ulysses-jenkins-hammer-museum-interview.
12. Tiana Reid, "The Video Provocations of Ulysses Jenkins", *The Criterion Collection*, 28 de febrero de 2022, <https://www.criterion.com/current/posts/7711-the-video-provocations-of-ulysses-jenkins>.

Sara Cwynar y la textura de la fotografía digital

1. Lucy Sante, "On Becoming Lucy Sante", *Vanity Fair*, 20 de enero de 2022, <https://www.vanityfair.com/style/2022/01/on-becoming-lucy-sante>.
2. "Marilyn Monroe's chest X-rays sell for \$45,000", *The Telegraph*, 28 de junio de 2010, <https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7858340/Marilyn-Monroe-chest-X-rays-sell-for-45000.html>.
3. Sara Cwynar, *Glass Life*, 2021, video 2K de seis canales con sonido, 19:02. Transcripción cortesía del Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
4. Ibid.
5. Kelly Pendergrast sostiene que las capturas de pantalla forman parte del lenguaje fotográfico vernáculo esencial de nuestro tiempo, y funcionan como registros increíblemente personales que representan nuestras experiencias digitales. Al igual que la instantánea, "la captura de pantalla es un gesto que reivindica el acto de ver", escribe, "una actividad ligeramente pirata e improvisada, que aún no se ha integrado en la lógica de otros tipos de creación y distribución de imágenes digitales". Ver: Kelly Pendergrast, "Screen Memories", *Real Life*, 14 de enero de 2021, <https://reallifemag.com/screen-memories/>.
6. Martin Parr, *Small World* (Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018).

7. "Photos that changed the world – 24 Hrs In Photos", *Phaidon*, mayo de 2016, <https://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2016/may/04/photos-that-changed-the-world-24-hrs-in-photos/>.

8. En 2014, el cofundador de Reddit, Alexis Ohanian, publicó una carta abierta a la FCC a favor de la neutralidad de la red, escribiendo que "el mundo no es plano, pero la red mundial sí lo es". Su caracterización del mundo digital pretendía describirlo como un espacio democratizado —un campo de juego nivelado—, pero desde su creación se ha imaginado como una contrapartida bidimensional del mundo físico/"real". El esclarecedor escrito de Nathan Jurgenson sobre el tema sostiene que "la falacia de la objetividad en la web está impulsada fundamentalmente por el dualismo digital", un término que acuñó para describir la noción omnipresente de que existe una división entre los espacios reales y en línea, siendo estos últimos entendidos como artificiales por comparación. Pero "la fiscalidad puede ser mediada digitalmente", insiste, y "lo que sucede a través de la pantalla pasa por los cuerpos y las infraestructuras materiales". Ver: Alexis Ohanian, "Y Combinator has filed an official comment with the FCC"; Y Combinator, 14 de julio de 2014, <https://www.ycombinator.com/blog/y-combinator-has-filed-an-official-comment-with-the-fcc/>; Nathan Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (New York: Verso Books, 2019), 82; Jurgenson, "Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity", *The Society Pages*, 13 de septiembre de 2011, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/13/digital-dualism-and-the-fallacy-of-web-objectivity/>.

Existir es resistir

1. "Roe v. Wade Overturned: Supreme Court Gives States the Right to Outlaw Abortion", *Planned Parenthood*, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.plannedparenthoodaction.org/issues/abortion/roe-v-wade>.
2. Sakshi Venkatraman, "'Nowhere is Safe': Asian Women Reflect on Brutal New York City Killings", *NBC News*, 16 de febrero de 2022, <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/nowhere-safe-asian-women-reflect-brutal-new-york-city-killings-rcna16173>.
3. stephanie mei huang, "On Joss," en *With Her Voice, Penetrate Earth's Floor: A Group Exhibition in Memory of Christina Yuna Lee*, section IV, consultado el 10 de junio de 2022, <http://www.galleryek.com/attachment/en/559aad566aa72c9c3d07911a/Publication/6252040780801235a400375a>.
4. David Pierson, "Why are doughnut boxes pink? The answer could only come out of Southern California", *Los Angeles Times*, 25 de mayo de 2017, <https://www.latimes.com/business/la-fi-pink-doughnut-boxes-20170525-htmlstory.html>.

Entrevista con Genevieve Gaignard

1. Julie Tate, Jennifer Jenkins y Steven Rich, "Fatal Force: 1,055 people have been shot and killed by police in the last year", *The Washington Post*, actualizado el 15 de julio de 2022, <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>.
2. Los arreglos y la producción de esta versión de "Strange Fruit" fueron llevados a cabo por Samantha Farrell, Jesse Ciarmataro (a.k.a. Qwill) y Christopher DeSanty. Fue interpretada por Samantha Farrell (voz), Jesse Ciarmataro (guitarra acústica, bajo vertical, diseño de sonido), Brian Cogger (trompeta) y Keith Tutt II (chelo).

Derek Fordjour en David Kordansky Gallery

1. Yvonne P. Chireau, "Black Herman's African American Magical Synthesis: Between folklore and vaudeville", *Cabinet Magazine*, Número 26, Verano 2009, <https://www.cabinetmagazine.org/issues/26/chireau.php>.
2. En Yvonne P. Chireau se subraya la importancia y la especificidad del folclore —una mezcla de realidad y ficción— en las prácticas culturales de los afroamericanos: "Para un pueblo que ha dependido de la transmisión oral del conocimiento y la cultura como los negros americanos, la narración oral del folclore es tan vital como la documentación escrita en la que se basan muchas historias de la religión afroamericana. Como sostiene el historiador William Piersen, el folclore puede funcionar como 'verdad moral' más que como 'verdad histórica' para quienes lo relatan, dando pruebas de una realidad 'más profunda' que perdura en los recuerdos compartidos y comunitarios del pasado". Ver: Yvonne P. Chireau, *Black Magic: Religion and the African American Conjuring Tradition* (Berkeley: University of California Press, 2003), 6.
3. Scott Simon, "Who Ran The Numbers Racket? Mom", NPR, 26 de enero de 2019, <https://www.npr.org/2019/01/26/688818257/who-ran-the-numbers-racket-mom>.
4. Fordjour reúne una constelación de artefactos culturales mágicos, místicos y religiosos que señalan el surgimiento y la existencia simultánea del cristianismo afroamericano y de prácticas sobrenaturales como el conjuro, la magia mediante raíces y el Hoodoo. Como sostiene Yvonne Chireau, en las tradiciones espirituales afroamericanas, la magia y la religión no ocupan una dicotomía de oposición. Por el contrario, son fenómenos fluidos, resbaladizos y congruentes cuyos objetivos principales son la protección cotidiana, la curación y la explicación de lo inexplicable. Ver: Chireau, *Black Magic*, 4-9.

Jimena Sarno en Los Angeles State Historic Park

1. Como parte de este proceso, doné una muestra de sonido de la canción "Ceviz Ağacı" de la cantante turca armenia Cem Karaca.
2. "Score for Here", Clockshop, Los Angeles, consultado el 12 de julio de 2022, <https://clockshop.org/project/score-for-here/>.

Pool [Piscina] en JOAN

1. Beverly Semmes, "Beverly Semmes, Rubens & Antiquity", entrevista con Tyler Green, *The Modern Art Notes Podcast*, 6 de enero de 2022, audio, 59:47, <https://soundcloud.com/manpodcast/ep531>.
2. Ibid.

Ei Arakawa en Overduin & Co.

1. Katie White, "This Tender Mary Cassatt Painting of a Mother and Child Is Surprisingly Fraught. Here Are 3 Things You Might Not Know About 'The Child's Bath'", *Artnet News*, 7 de mayo de 2021, <https://news.artnet.com/art-world/mary-cassatt-mothers-day-3-facts-to-know-1962076>.

EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust [EXTRACCIÓN: Tierra, cenizas, polvo] en el Torrance Art Museum

1. "Extraction: Earth, Ashes, Dust @ Torrance Art Museum", SUPERCOLLIDER, consultado el 10 de julio de 2022, <https://www.supercolliderart.com/satellites/atmospheresdeep-zm8tg>.
2. En el momento de la explosión, la refinería era propiedad de ExxonMobile.
3. Adam Mahoney, "'Slow violence that drives death': a California port city's struggle with pollution and shootings", *The Guardian*, 31 de marzo de 2022, <https://www.theguardian.com/us-news/2022/mar/31/california-port-city-pollution-gun-violence>.
4. Adam Mahoney, "One family, three generations of cancer, and the largest concentration of oil refineries in California", *Grist*, 22 de junio 2022, <https://grist.org/equity/wilmington-california-public-health-survey/>.

Artículos destacados

Allison Noelle Conner ha publicado en *Artsy*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *East of Borneo* y otras. Nació en South Florida, se encuentra afincada en Los Angeles.

Neyat Yohannes es una escritora afincada en Los Angeles. Entre otras, publica en *Current* de Criterion, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *KQED Arts*, *cléo journal*, *Playboy* y *Chicago Review of Books*. En otra vida se dedicaba a escribir boletines de retraso a estudiantes que llegaban tarde.

Erin F. O’Leary es una escritora, editora y fotógrafa del Midwest y criada en Maine. Se graduó en el Bard College; vive en Los Angeles desde 2018. A través de la investigación, la crítica, la prosa y el ensayo personal, explora la fotografía a lo largo de las líneas artísticas y socioculturales —su trabajo se centra en no solo en estudiar el cómo se ven las imágenes, sino también en saber cómo se utiliza la cámara y lo que estas imágenes significan en, y para, nuestra cultura de la imagen contemporánea.

Vanessa Holyoak es una escritora y artista interdisciplinar afincada en Los Angeles. Sus escritos artísticos se centran en la instalación, la escultura, la imagen y la *performance*. Posee un máster dual en Photography & Media and Creative Writing del California Institute of the Arts y es doctoranda en Comparative Media and Culture en la USC. Ha publicado críticas en *art-agenda*, *BOMB*, *East of Borneo* y *Hyperallergic*, entre otros.

Entrevista

Colony Little es una escritora independiente residente en Raleigh, North Carolina. En 2021 recibió la beca Creative Capital/Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant y es miembro de la cohorte 2021–22 de la residencia MHz Curationist Critics of Color. Además de en *Carla*, ha publicado en *Art News*, *Artnet*, *The Art Newspaper*, *ARTS.BLACK*, *Hyperallergic*, *Walter Magazine* y *W Magazine*.

Genevieve Gaignard (nacida en 1981) es una artista multidisciplinar que utiliza el autorretrato, el *collage*, la escultura y la instalación para suscitar el diálogo en torno a las complejidades de la raza, la belleza y la identidad cultural. Desde 2019 Gaignard ha estrenado seis exposiciones individuales y ha participado en numerosas muestras colectivas. Su exposición individual más reciente, *Strange Fruit [Fruta extraña]*, con Vielmetter Los Angeles, es hasta ahora su trabajo más ambicioso en escala y tema. Gaignard divide su tiempo entre su ciudad natal de Orange, Massachusetts, y Los Angeles.

Contribuyentes de reseña

Amy Mutza es escritora e historiadora del arte en Bay Area. En *amymutza.com* se pueden encontrar más artículos suyos sobre arte contemporáneo, artesanía, sexualidad y discapacidad.

Hande Sever es una artista y académica transdisciplinar de Estambul (Turquía). Sus estudios e investigaciones artísticas se basan en los campos de los estudios tecnológicos críticos, la museología y los estudios de archivos, que convergen en la decolonialidad, los estudios de la memoria y las nuevas historiografías. Sus estudios se han publicado en importantes revistas especializadas de museos como *Stedelijk Studies* del Stedelijk Museum, *Art Institute Review* de The Art Institute of Chicago y *Getty Research Journal* del Getty Museum entre otras.

Nahui Garcia es una historiadora del arte y comisaria que vive actualmente en Los Angeles. Cursa el máster en el Curatorial Practices and the Public Sphere Program de la USC Roski School of Art and Design.

Niall Murphy es un escritor de Los Angeles.

Alitzah Oros es una historiadora del arte que actualmente reside en Los Angeles.

Irina Gusin es una comisaria independiente, escritora y productora de exposiciones que vive y trabaja en Los Angeles.



August 13 – September 18

Keith Tolch

September 24 – October 30

Stacy Fisher & Matthew Fischer

November 5 – December 17

Matthew Nichols

LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

parrasch heijnen

solo exhibitions coming this fall

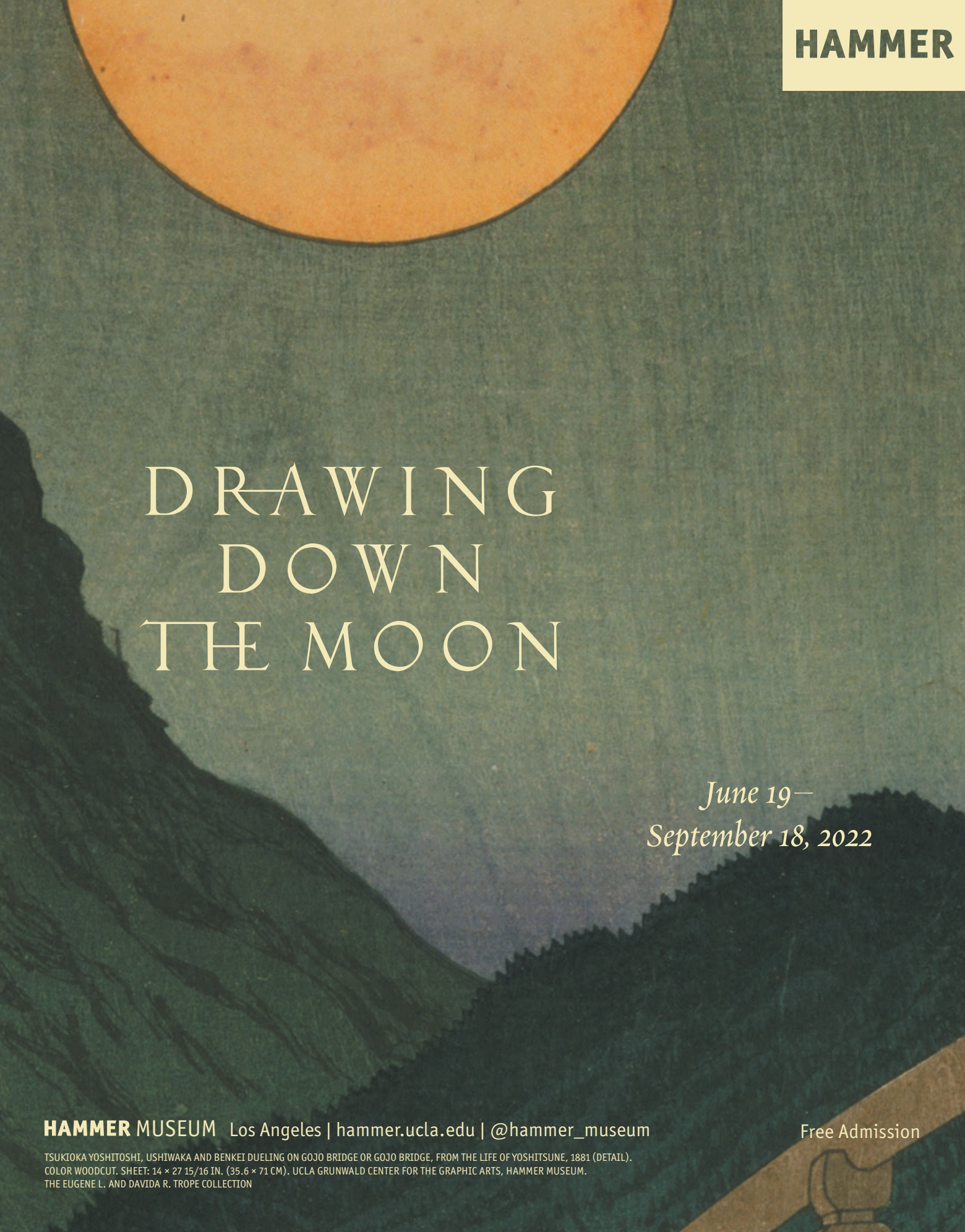
SUSAN YORK

EMMA SOUCEK

ALONZO DAVIS

www.parraschheijnen.com

1326 s. boyle ave. los angeles, ca 90023



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



BREAD & SALT GALLERY

CONTEMPORARY ART IN SAN DIEGO

1955 JULIAN AVE SAN DIEGO, CA 92113

BREADANDSALTSANDIEGO.COM



Image: work by Joe Yorty and Joe Cantrell from the exhibition *I Ate And Ate And Nothing Happened*

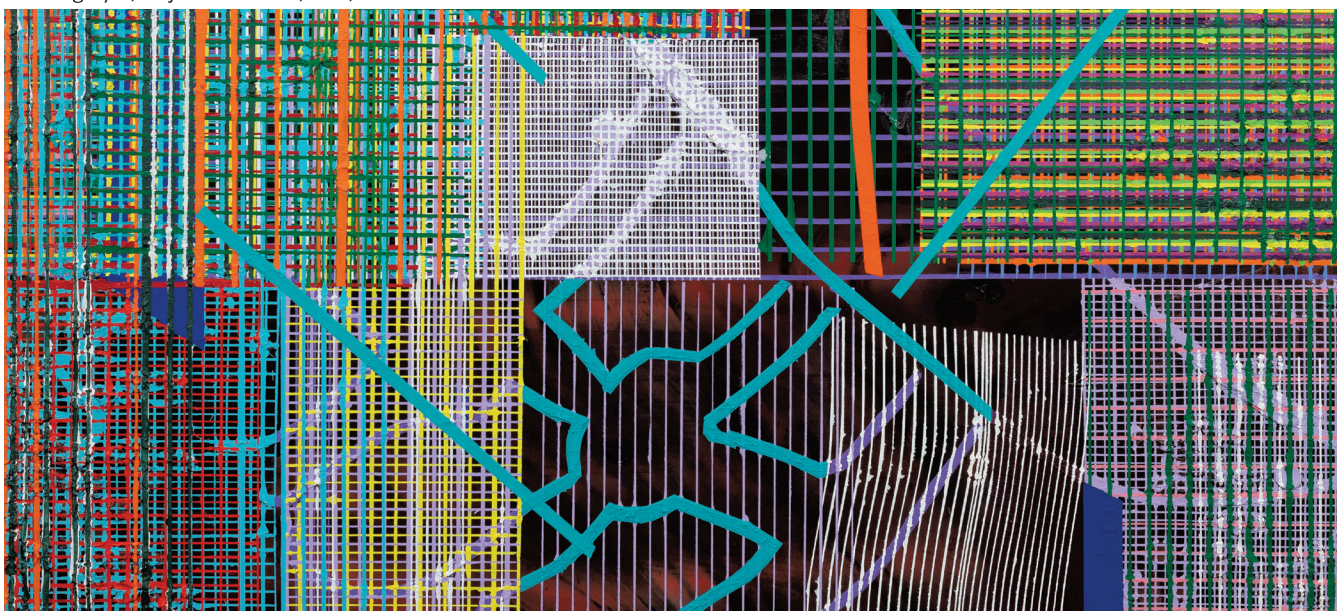
September 10 – October 22, 2022

Ha Chong-hyun



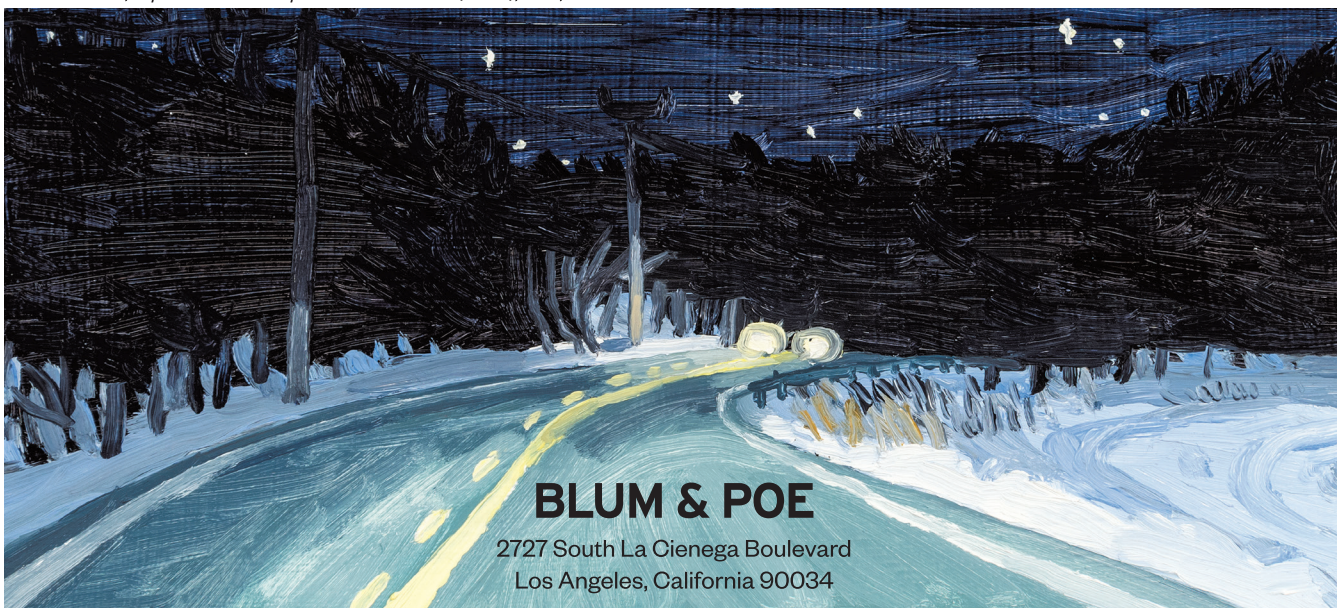
Ha Chong-hyun, *Conjunction 20-200*, 2020, Photo: Ann Chun Ho

Yukie Ishikawa



Yukie Ishikawa, *Impermanence—Sprout After the Rain* (detail), 2017, Photo: Jenalee Harmon

When the Sun Loses Its Light



Claudia Keep, *Driving Home on a Clear Night in Early March* (detail), 2022, Courtesy of MARCH

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

Art for All

Art for All

The Museum of Contemporary Art
moca.org

General admission to MOCA is free
courtesy of Carolyn Clark Powers.



WONDER WOMEN

Joeun Kim Aatchim
Amanda Ba
Bhasha Chakrabarti
Susan Chen
Daieny Chin
HyeGyeong Choi
Milano Chow
Dominique Fung
Chitra Ganesh
Bambou Gili
Shyama Golden
Sasha Gordon
Sally J. Han
stephanie mei huang
Jeanne Jalandoni
Melissa Joseph
Cindy Ji Hye Kim
Hannah Lee
Tidawhitney Lek
Zoé Blue M.
Gisela McDaniel
Nina Molloy
Tammy Nguyen
Catalina Ouyang
Maia Cruz Palileo
Anna Park
GaHee Park
Rajni Perera
Jiab Prachakul
Sahana Ramakrishnan
Anjuli Rathod
Hiba Schahbaz
Kyungmi Shin
Su Su
Mai Ta
Nadia Waheed
Chelsea Ryoko Wong
Lily Wong
Zadie Xa
Livien Yin

Zoé Blue M., *Mie Cut: Loss*, 2022



**Jeffrey
Deitch**

925 N. ORANGE DRIVE, LOS ANGELES

CURATED BY KATHY HUANG

SEPTEMBER 3–OCTOBER 22, 2022



ALL-DAY OPENING SATURDAY, SEPTEMBER 3, 11 AM–7 PM

SERGEJ JENSEN
THE ADULT LIGHT

JAMES WELLING
ICONOGRAPHIA

JULY 9 – AUGUST 20, 2022

STARS DON'T STAND STILL IN THE SKY
*A TRIBUTE TO **LAWRENCE WEINER***

SEPTEMBER 15 – OCTOBER 22, 2022

DANIEL RICHTER

NOVEMBER 3 – DECEMBER 21, 2022

TheWallis

2022/2023 SEASON

SEPTEMBER

29 Writers Bloc:
Anthony Doerr

OCTOBER

1 An Evening with Motown
7-8 Ballet Hispánico
9 Sunday Funday
13 *Havana Nights:*
Mambo Kings &
Camille Zamora
15 Stewart Goodyear
21-22 BODYTRAFFIC
23 Writers Bloc: John Irving
27 Osvaldo Golijov's
Falling Out of Time

NOVEMBER

1 Writers Bloc: Reza Aslan
3 Lillias White with
Seth Rudetsky
13 Sunday Funday
22-30 *Invincible - The Musical*

DECEMBER

1-17 *Invincible - The Musical*
1-17 The Sorting Room
11 Sunday Funday

JANUARY

11-22 *Wuthering Heights*
28 LACO Presents
Baroque Concerti

FEBRUARY

2-5 Dahlak Brathwaite:
Try/Step/Trip
12 Sunday Funday
17-18 Luminario
Ballet Company
23 Anthony McGill with
Pacifica Quartet

MARCH

3 *The Last Sorcerer*
(*Le Dernier Sorcier*)
4 An Evening with
Isaac Mizrahi
5 Sunday Funday
9 Seth Parker Woods
16-18 *Shanghai Sonatas*

APRIL

9 Sunday Funday
22-23 *Acoustic Rooster's*
Barnyard Boogie:
Starring Indigo Blume

27

Ulysses Owens, Jr.
& J'Nai Bridges:
Notes on Hope

MAY

4 Stephanie J. Block with
Seth Rudetsky
LACO Presents
Masterworks for
String Orchestra
12-13 Blue13 Dance Company
14 Sunday Funday
20 Miró Quartet with
Special Guest Kevin Puts
25 Jeffrey Kahane
Goldberg Variations
20-31 *My Lord, What a Night*

JUNE

1-11 *My Lord, What a Night*
1 Jordan Bak, Geneva Lewis
& Evren Ozel
9-11 Alonzo King LINES Ballet
11 Sunday Funday

JULY

TBD An Evening with
Stephen Schwartz
TBD ASCAP Musical Theater
Workshop & Festival

SUBSCRIBE TODAY!

310.746.4000 | TheWallis.org/Subscribe

THE WALLIS IS THE
PROUD RECIPIENT OF
GENEROUS SUPPORT AND
RECOGNITION FROM:



THEATER

MUSIC

FAMILY

TALKS

DANCE

BODYTRAFFIC

Christina Fernandez

Multiple Exposures

California Museum of
Photography at UCR ARTS

September 10, 2022–
February 5, 2023

Public reception
6–9pm, Saturday
October 1, 2022

Gallery tour with
Christina Fernandez
11am, Saturday
December 3, 2022

UCR
ARTS
ucrarts.ucr.edu



PATRICIA SWEETOW GALLERY | LOS ANGELES

1700 So. Santa Fe Avenue #351
contact@patriciasweetowgallery.com

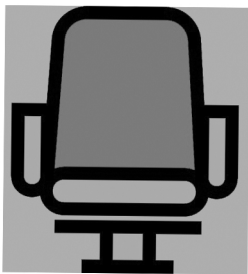
INAUGURAL EXHIBITION

3 September – 15 October

LUIS A. SAHAGUN
LINDA SORMIN
LIEN TRUONG

Image: Luis A. Sahagun





OFFICE SPACE BURBANK

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

Chelsea Emuakhagbon,
Sing About Me:
July 2022 - August 2022

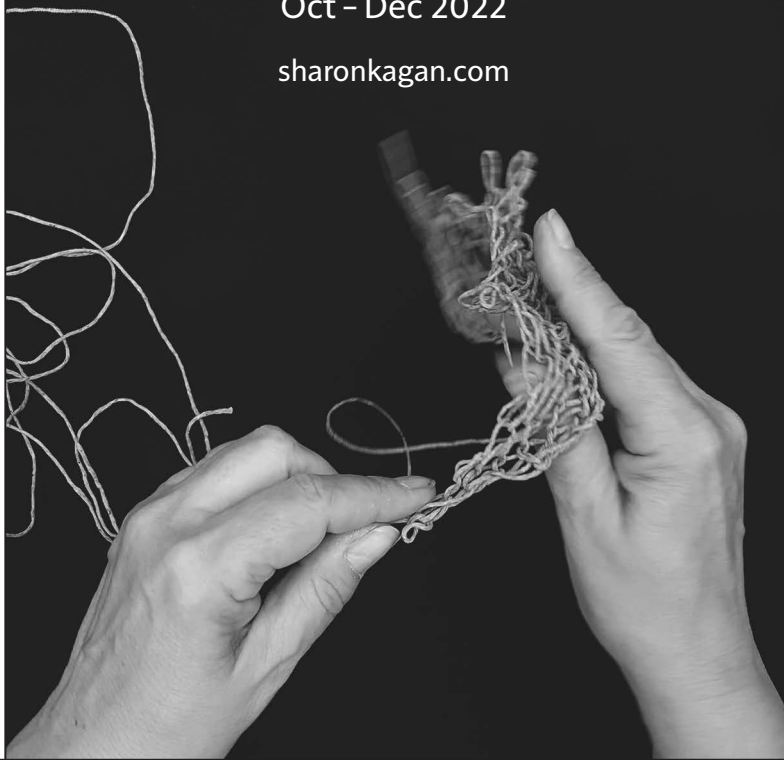
Ruoyi Shi, *By the Garden:*
August 2022 -
September 2022

Claire Chambless, *America, America,*
Baroque, Baroque:
September 2022 -
October 2022

SHARON KAGAN *Compassion in Action*

Alfred University, New York
Oct - Dec 2022

sharonkagan.com



SANTA MONICA AUCTIONS



Raymond Pettibon (Born 1957) *Untitled (My Purpose in Life)*, 1987;
Ink on paper, signed and dated on verso.

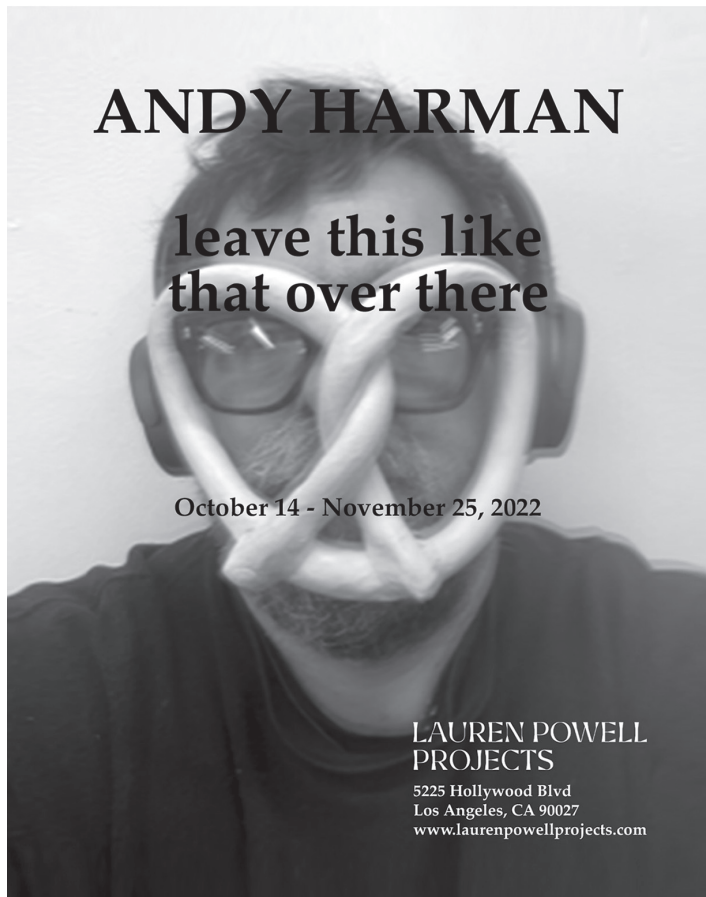
WE ARE CONSIDERING CONSIGNMENTS FOR OUR
NOVEMBER 6TH AUCTION!
SUNDAY @ 1PM

SMAUCTIONS.COM • 310-315-1937 • INFO@SMAUCTIONS.COM

ANDY HARMAN

leave this like
that over there

October 14 - November 25, 2022



LAUREN POWELL
PROJECTS

5225 Hollywood Blvd
Los Angeles, CA 90027
www.laurenpowellprojects.com

"Being based in Japan, we are spoiled with regards to the quality of framing; Paradise Framing provided frames of the quality we expect but seldom find abroad; and, of equal importance, the rental plan that they provide offered us a risk-free option without any sacrifice in the quality of our presentation - on the contrary, the excellent quality of the rental frames contributed greatly to our overall presentation. This flexibility is unparalleled and a first for us to experience - we look forward to working with Paradise on future projects in Los Angeles."

**-Jeffrey Ian Rosen
MISAKO & ROSEN**

PARADISE FRAMING

PARADISEFRAMINGLA.COM

3626 W SLAUSON AVE LA CA 90043

+1 (310) 773-4644

PATRICK MARTINEZ | PROMISED LAND

September 17 - October 22



in lieu

SEPTEMBER

BRITTANY SHEPHERD

OCTOBER

FRIEZE LONDON: MAREN KARLSON

1206 Maple Avenue, Suite 903
Los Angeles, CA 90015
inlieu.online



WILDING CRAN GALLERY



Ray Anthony Barrett *...of frontiers and phantoms*



Biome Oil, 2018
Vita Eruhimovitz

Magically Thinking

August 20 - October 1, 2022

Sharon Louise Barnes	Kim Marra
Carlos Beltran Arechiga	Dakota Noot
Vita Eruhimovitz	Megan Reed
Margaret Griffith	Jonathan Ryan

Opening Reception:
August 20, 3 - 5pm

40TH ANNIVERSARY
Angels Gate
Cultural Center
1982 - 2022

3601 S. Gaffey Street
San Pedro, CA 90731
310.519.0936
angelsgateart.org



JAZZ

Tuesday-Saturday
Sets 7:30 & 9PM

Schedule & tickets
www.samfirstbar.com



SAM
First

6171 W Century Blvd. #180 Los Angeles CA 90045



SEASONS LA

KUO YEN FU

August 19 – September 18
910 S. Olive St, Los Angeles



WÖNZIMER

Cheyann Washington Solo Exhibition

The Brain, The Seed

OPENING 5PM-10PM SATURDAY, SEPTEMBER 3RD
341 S Avenue 17, Los Angeles 90031 OPEN THROUGH SEPTEMBER 23RD, 2022



GABRIELLE ANDERMAN

REPARABLE ARM

SEPT 28 – OCT 22, 2022

TAG GALLERY
5458 WILSHIRE BLVD
LOS ANGELES, CA 90036
TEL 323.297.3061



Irving Penn

Burning Off the Page



Girl with Fruit, Shoe, and Butterflies, New York, 1946 | © Condé Nast

Los Angeles

pacegallery.com



HAUSER & WIRTH

CINDY SHERMAN

1977 – 1982

One Revolutionary Artist
Over 100 Groundbreaking Works

Fall 2022
Los Angeles, 901 E 3rd Street

hauserwirth.com

UNTITLED (DETAIL), 1981, CHROMOGENIC COLOR PRINT, 61 x 121.9 CM / 24 x 48 IN © CINDY SHERMAN