

carla

Issue 21



Letter From the Editor

When I started *Carla* in 2015, I imagined these pages as a kind of meeting place, where a community could grow around shared thought—an active site that fostered a participatory exchange.

Amidst the uprisings for Black lives, we must acknowledge our responsibility to create a shared discourse that is critical, rigorous, communal, and inclusive. In a recent article, art critic Jessica Lynne called for “writing that seeks accountability,”¹ denoting language as an opportunity for accountable exchange with others—one that invites feedback, adaptation, and debate.

We recently articulated a set of **core values** as a living document that we will use as our guiding principles at *Carla* and a road map for how we can better activate such discourse.

We envision an art criticism that is lateral, rather than top-down, and that proposes a wide range of opinion, discourse, and critical thought. *Carla* values experimental, bold thinking and rejects the notion of criticism as a concrete, final, or immutable authority. Instead, we imagine an art criticism that is constantly evolving and upending itself—allowing itself to expand, ripen, and change. Criticism should be in a vulnerable and constant evolution, rather than static and didactic.

Within our pages, we aim for collectivity and to use our platform to support art writing that fosters what writers Elizabeth Méndez Berry and Chi-hui Yang refer to as “an engaged citizenry that participates in the making of its own story.”² We want the story

we are telling to be one that meaningfully represents our city’s demographic and steps beyond mainstream art conversations. We are actively working to center art writing from (and on artists with) perspectives that have not historically been uplifted—for instance, womxn, BIPOC, non-binary, trans, and queer writers and artists—and recognize the imperative of prioritizing this goal as a primary tenant of our publication.

The art world—much like the infrastructure of our country—has been intentionally designed to privilege a select few through racist, patriarchal, and capitalist structures. We are committed to a politic of antiracism and to publishing critical texts that question the exclusionary practices that exist within our field as we imagine new pathways forward.

We hope to nurture strategies that move our discourse beyond the theoretical and out into the world via public discourse and collective organizing efforts. *Carla* is committed to a continual and self-reflective evolution as we work to better serve our community as a nexus for cultural discourse.

As one small step to building the kind of platform and publication that we imagine, we are pleased to announce that all forthcoming issues of *Carla*, will be translated in Spanish. We are grateful for the opportunity to continue to evolve and expand on the initial vision for what this magazine is and can be—we invite you to **hold us accountable** as we enact these goals and continue our dialogue together.

With gratitude,

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Jessica Lynne, “Criticism is Not Static: A black feminist perspective,” *In Other Words*, August 29, 2019, <https://www.artagencypartners.com/hidden-narratives/>.

2. Elizabeth Méndez Berry and Chi-hui Yang, “The Dominance of the White Male Critic,” *The New York Times*, July 5, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>.

6

Days of Take

Travis Diehl

14

A Chinese Cure

stephanie mei huang

22

Where is Our Reckoning?

Catherine Wagley

30

Forged by Fire

How a Ceramic Studio is
Creating a Radical Community

Eva Recinos

36

Ground Control

Picturing Land Use
in the Uninhabitable Desert
of Los Angeles

Paloma Dooley

44–60

Reviews

Films for Escapism
at Women's Center
for Creative Work
–Allison Noelle Conner

Guadalupe Rosales
at Los Angeles
Nomadic Division
–Matt Stromberg

Paul Mpagi Sepuya
at Vielmetter Los Angeles
–Erin F. O'Leary

Simone Leigh
at David Kordansky Gallery
–Jessica Simmons

(L.A. in S.F.)
Stimulus
at Guerrero Gallery
–Ariel Zaccheo

61–88

Carla en Español

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 Editors

Aaron Horst

Catherine Wagley

Copy Editor

Catherine Wagley

Editorial and Operations Assistant

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Intern

CJ Salapare

Spanish Translation

Edita.us

Submissions

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

Send all submissions to submit@contemporaryartreview.la.

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

Carla pays writers' fees in accordance with the payment guidelines established by W.A.G.E. in its certification program. Reader support and contributions help us maintain W.A.G.E. certified rates.

Copyright

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

Social Media

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

Facebook: Contemporary Art Review Los Angeles

Cover Image

Candice Lin, *Minoritarian Medicine* (2020). Glazed ceramics, gold luster, oak gall, hand forged metal nails, abalone, azurite, chrysocolla, turkey tail mushroom, sugarcane, various tinctures and hand sanitizer, oil on board, wood cabinet, 25.5 × 24 × 6.25 inches. Image courtesy of the artist and François Ghebaly, Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

Contributors

Lindsay Preston Zappas is an L.A.-based artist, writer, and the founder and editor-in-chief of *Carla*. She is also an arts correspondent for KCRW, where she does regular on-air segments and produces a weekly newsletter called *Art Insider*. She received her MFA from Cranbrook Academy of Art and attended Skowhegan School of Painting and Sculpture in 2013. She has contributed texts to *FlashArt*, *ArtReview*, *SFAQ*, *Artsy*, *Art21*, and others. Recent solo exhibitions include those at the Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY), Ochi Projects (Los Angeles), and City Limits (Oakland).

Aaron Horst is a homosexual. He contributes to *Carla*, *FlashArt*, and *ArtReview*.

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

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

Satoru Nihei is a graphic designer.

Donations

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

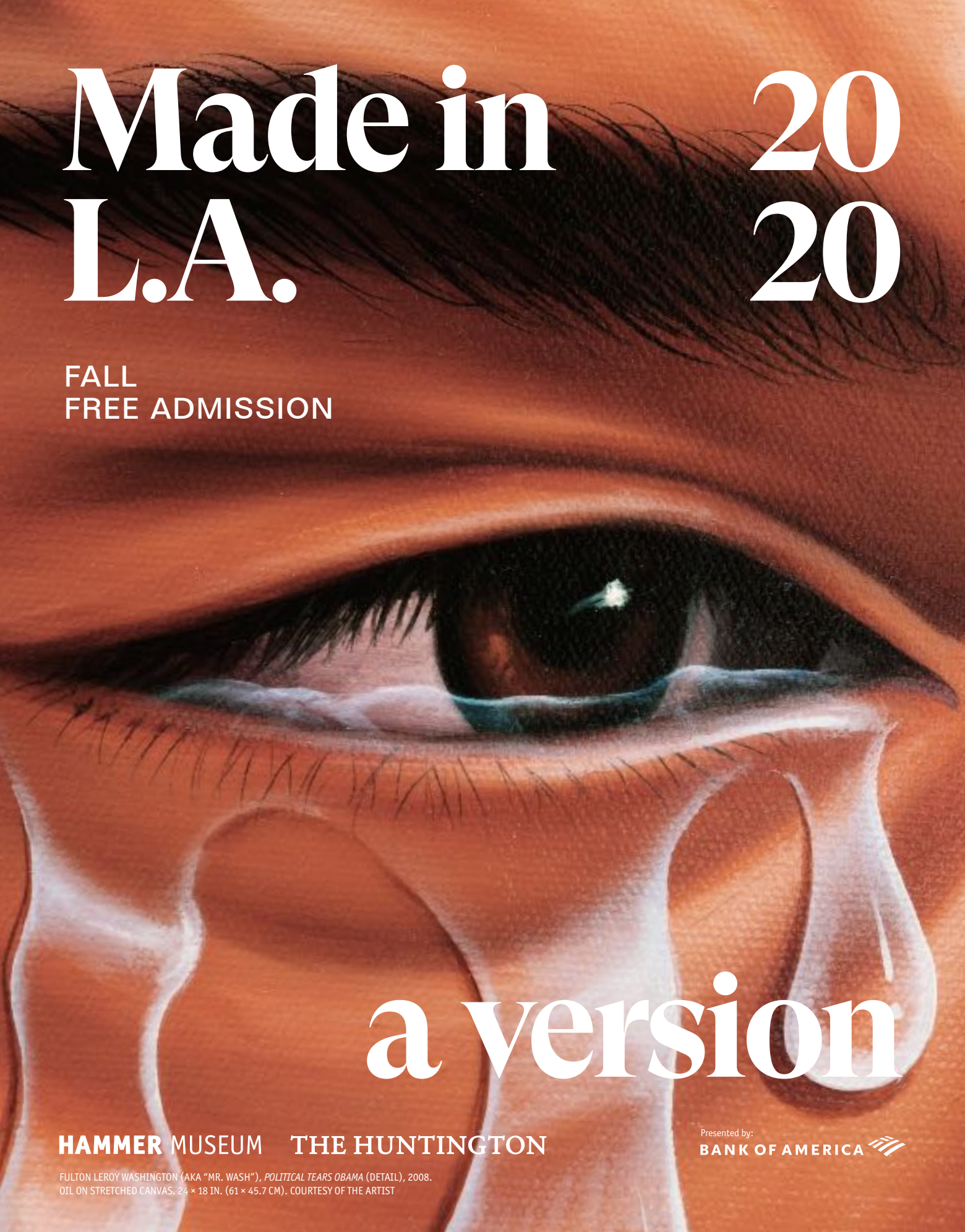
Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

Andreas Janacua
Arlene Shechet
Bettina Korek
Brian Cho
Cameron Gainer
CES Gallery
Christopher Heijnen
Clare Kunny
Curate LA
Dagny Corcoran
Dana Bruington
Elizabeth Portanova
Galería Perdida
Gallery1993
Gan Uyeda
Hannah Hoffman
Jacquie Israel
Jeff Beall
Jenene Nagy
Jennifer Li
Jessica Kain
Jon Pestoni
Kamil Szarek
Kim Allen-Niesen
Left Field Gallery
Lexi Bishop
Lily Cox-Richard
Lindsey McLaughlin
Lloyd Wise
Lucas Reiner
Mike & Peggy Zappas
MaRS Gallery
Mary Sherwood Brock
Matthew Marks
Nicolas Shake
Nicole Garton
Parrasch Heijnen Gallery
Paul & Shelley Cohen
Rachelle Rojany
Rebecca Morris
Regina Mamou
Rick & Laurie Harmon

Roger Herman
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda Shumate
Shana Gross
Sharón Zoldan
Thomas Duncan
Vivian Ritchie
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Christopher d'Avignon
Edward Cella
Viveca Paulin-Ferrell



Made in 20 L.A. 20

FALL
FREE ADMISSION

a version

HAMMER MUSEUM THE HUNTINGTON

FULTON LEROY WASHINGTON (AKA "MR. WASH"), *POLITICAL TEARS OBAMA* (DETAIL), 2008.
OIL ON STRETCHED CANVAS, 24 × 18 IN. (61 × 45.7 CM). COURTESY OF THE ARTIST

Presented by:

BANK OF AMERICA 

Days of Take

6

For an art heist, it was righteous. On the afternoon of June 1st, as the rage over the murder of George Floyd unfurled down Melrose Avenue, a group of protesters noticed a gallery called 5Art. Someone smashed the glass. The few videos that have surfaced show a dozen or so people, masked against the spread of Covid-19, emerge, clutching their trophies—the pink chrome flash of a Koons, the cotton candy hues of skate decks. Then, in the climactic moment, a looter hauls out a four-foot-high KAWS *Companion* sculpture, one of the artist's many iterations of a skull-headed Mickey Mouse. The gallery had stenciled its exterior wall with inspirational phrases, which now bookended the breach: "BELIEVE IN YOUR #SELFIE," "I'M SO AVAILABLE," and "LIFE IS ____." By the day's end, this graffiti would be appended: "fuck white art."

A KAWS *Companion* isn't art so much as it is swag: a toy for millionaires to conspicuously consume. It's legible in this way to a broad audience—looted, despised, and coveted for the same reason. The farcical image of a grey-scale *Companion* being hefted through a ring of shattered safety glass caught the eye of not just art-worlders, but sneakerheads. Artist Brad Troemel has done illuminating work on the KAWS complex, describing how a KAWS "artwork" slips between the realm of street art, fine art, and plain commercial product.¹ KAWS is successful in each of these three arenas because of his aptitude in the other two, but he's a global force because of the latter. The cycle begins and ends with the object: the plastic *Companion* statue is the privileged point—the POS, if you will. As one KAWS consumerist destiny spiraled out of control, it neatly phrased

the problems of commodity culture across broad social inequality, high art snobbery, and racial criminalization. It provided an image of a moment when all of art's egalitarian rhetoric wafted away, leaving only a bunch of over-valued plastic and metal (a bunch of stuff). That, and the stuff's erstwhile owners, who wanted it back.

A high-end purveyor of street art is a contradiction on its face—not least because the genre's Black and Latinx innovators worked on the actual streets. 5Art's website promotes the collectability of what it sells by touting its subversion, playfulness, and quasi-illegality. "Street artists are not seen as vandals anymore," said gallery co-founder Julie Darmon, "but as part of our society's freedom of speech."² (This in a press release for the gallery's second exhibition, which opened on the occasion of Bastille Day, 2018—the owners are French.) To collectors—if not to cops—street artists are not seen as vandals anymore. Looters, on the other hand... On the gallery's Instagram, in a now-deleted post, 5Art expressed sympathy for the death of George Floyd but asked for help recovering their property.

"The 'but' in this statement," writes Margaret Carrigan in *The Art Newspaper*, "is the unequivocal defense of white privilege in the art world."³

There is a direct relationship between state-sanctioned violence and the act of looting: from the Middle Passage to Posse Comitatus⁴ to George Floyd, whites have been the brutal arbiters of property. In her 2014 essay, "In Defense of Looting," Vicky Osterweil writes that "the earliest working definition of blackness may well have been 'those who could be property...'. The specter of slaves freeing themselves could be seen as American history's first image of black looters." And so, "for most of America's history, one of the most righteous anti-white supremacist tactics available was looting."⁵ This is not to advocate looting, or—to borrow Osterweil's wording—to draw "some absurd ethical equivalence between freeing a slave" and grabbing a KAWS

1. Brad Troemel, "The Kaws Report," YouTube video, June 27, 2019, 16:24, <https://www.youtube.com/watch?v=NkOj3lRSndA>.



KAWS, *Passing Through (Mono)* (2013).
Painted cast vinyl, stamped on the underside of foot.
Limited edition (500 reported). Image courtesy
of the artist and Lougher Contemporary.

in a riot.⁶ The point is that, when property rights trump human rights, property crime becomes political speech. This in a country where Black men are murdered by cops over nothings, like selling cigarettes or trying a counterfeit \$20. The social contract, like a flimsy Melrose storefront, has been broken.

§

Even before the March pandemic and the June uprisings, art's progressive bromides seemed brittle. KAWS inspires schadenfreude, in part, because his shameless commodification demonstrates how little the ideals of whatever glorified financial instrument matter to your average museum board mercenary. And yet: what if a more limited healing gesture were possible, the blue-chip equivalent of banging a pot at 8 p.m. to honor essential workers? Enter Andrea Rosen and David Zwirner, the two dealer-executors of the Felix Gonzalez-Torres estate, who thought they would break the viral grind by bringing one of the late artist's *"Untitled"* candy piles to the quarantined masses. They chose a work from 1990 made of fortune cookies, and invited some 1,000 people around the world with various ties to the artist or his executors to buy and stage a pile of their own.

Like many others, I experienced the project on Instagram, where one quickly gleans the variety of stashes of portentous golden snacks, wrapped or unwrapped, in all of their idiosyncratic sites: a landing in an opera house, the bed of a broken-down truck, the elevator of an art space. One group of L.A.-based participants pooled their resources and staged their cookies in the window of a local restaurant to help drum up takeout business.⁷ A particularly generous, mountainous installation sat in the driveway of a Silver Lake home beneath a Black Lives Matter banner.⁸ Inevitably, the cookies were also placed inside people's homes. Tucked beside an Ikea bed; spilling from a decorative fireplace; flanked by abstract paintings and modernist chairs; sloped into barren

white rooms that look like private galleries. Deployed into a pandemic'd art world, *"Untitled"* (*Fortune Cookie Corner*) took on all the managed voyeurism of a post-Covid Zoom call, exposing class disparity and solidarity alike—your books, your art, your kids and pets, and your temporary Gonzalez-Torres, all consigned to the glitchy *mise en scène*.

I don't think a collective Gonzalez-Torres is the worst idea. Few artists have his flair for making public space intimate, or for merging intimacy and publicity—a billboard with a photo of a rumpled, empty bed, for example. His candy piles come with an almost sacramental invitation to take and to eat a piece, but also impose their own pastoral rules and obligations. Viewers can transgress the usual etiquette—touch the art, destroy it, and devour it—and the caretaker is responsible for replenishing it. The piles have a cool, abstract vascularity. In fact, there was something contagious about the whole project—and not just epidemiologically, as if the cookies should have been six feet apart and come with alcohol wipes. The semiotics spread out of control. Some have mentioned the tone-deafness of scattering a quarter of a million fortune cookies across the world while our racist president ranted about the "Wuhan flu" and "Chinese virus."⁹ More viscerally, Gonzalez-Torres made this work in the shadow of HIV/AIDS, including that of his and his partner Ross Laycock's own diagnoses. One version of the work, *"Untitled"* (*Portrait of Ross in L.A.*) (1991), even sets the pile at 175 pounds, his wasting partner's ideal weight.¹⁰ Any *"Untitled"* pile would have made the comparison between Covid-19 and AIDS—already fraught in itself—unavoidable.

The curators may wish they'd reconsidered one more unruly detail: participants had to source and purchase their own cookies. It's not just the price (240 cookies can be had for something like \$20) or the minor strain on a pandemic supply chain (Amazon strikes and all). It's the concept of the ask. By shifting the installation's material costs from giver to receiver, the curators

2. 5Art Gallery, "Bastille Day Kickoff Celebration," Press release, July 12, 2018, 5Art Gallery, accessed July 23, 2020, [cda7c665b6c/t/5b746ade4ae2372e1eeb42b1/1534356191360/5-Art-Gallery_-Bastille-Day-Release-v2.pdf](https://www.5artgallery.com/press-releases/bastille-day-kickoff-celebration/).

3. Margaret Carrigan, "The US has a big racism problem and the art world is not helping," *The Art Newspaper*, June 1, 2020, <https://www.theartnewspaper.com/comment/the-us-has-a-problem-and-the-art-word-is-not-helping/>.



Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (Fortune Cookie Corner) (1990). Fortune cookies, endless supply, overall dimensions vary with installation. Original installation: approximately 10,000 fortune cookies. Sonia Becce with Gabriel Chaile, facilitator, Community Kitchen Nuestro Hogar, Buenos Aires, Argentina. Photo: Santiago Orti.



Left to right, top to bottom: Jasper Sharp, Franziskanerplatz, Vienna, Austria. Photo: Jacob Polaksek; Shu Ming Lim, Trinidad Golden Place, Crown Heights, Brooklyn, NY. Photo: Shu Ming Lim; Jasper Sharp, Heiligenkreuzerhof, Vienna, Austria (removed by a construction crew on June 1, 2020). Photo: Jasper Sharp; Bill T. Jones and Bjorn Amelan, New York Live Arts, New York City, NY, USA. Photo: New York Live Arts; Grady O'Connor, Boyfriend's Apartment, Clinton Hill, Brooklyn, NY, USA. Photo: Grady O'Connor; Bill T. Jones and Bjorn Amelan, New York Live Arts, New York City, NY, USA. Photo: New York Live Arts.



Left to right, top to bottom: Luiza Teixeira de Freitas, Plant Shop, Lisboa, Portugal. Image courtesy of Luiza Teixeira de Freitas; Elevator in A4 Arts Foundation, Cape Town, South Africa. Photo: A4 Arts Foundation; CCA – Center for Contemporary Art Tel Aviv, Tel Aviv, Israel. Photo: CCA – Center for Contemporary Art Tel Aviv; Commonwealth and Council, Porridge and Puffs, Filipinotown, Los Angeles, CA, USA. Image courtesy of Commonwealth and Council; Hettie Judah, Kilburn, London, United Kingdom. Photo: Elainea Emmott; Sonia Becce with Gabriel Chaile, facilitator. Community Kitchen Nuestro Hogar, Buenos Aires, Argentina. Photo: Santiago Orti.

Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Fortune Cookie Corner)* (1990). Fortune cookies, endless supply, overall dimensions vary with installation. Original installation: approximately 10,000 fortune cookies.

forced people on both sides of the project's clear pane of exclusivity to think about the Gonzalez-Torres work not in terms of open, altruistic plenty, but within the confines of rarity, access, and objecthood. "*Untitled*" duly appeared in its role as a commodity, made of smaller commodities, to be given away and hoarded at every level. Art's debt to property overcame its idealism, and the project seemed unsure of whether it wanted to be a genuine world-binding gesture, a cynical PR stunt, or a bad chance to brag. Unleashing a thousand hashtagged Instagrams onto our common humanity, "*Untitled*" gave us an image of how, while we're all in this together, some of us are in this more deeply than others.

Don't blame the work—this is the work *working*. I won't be the first to point out that Gonzalez-Torres once said he wanted "to be like a virus"—specifically, one "that belongs to the institution"¹¹—to infiltrate, to insinuate himself within that power, and to take some power himself. The "*Untitled*" cookie piles embody this ambivalence: the double-edged generosity of art, the gift that someone else still owns. The piles share confectionary power. They are very explicit about this, and therefore honest about what privileging the commodity form gets you. So, in his way, is KAWS. On June 9, around a week after the looting of 5Art, KAWS "dropped" a new edition of figurines: furry, Elmo-like beings with X'd-out eyes that clutch small *Companions* in their arms. All proceeds went to Black Lives Matter.¹² The series is called *TAKE*.

Back in the 1970s, amid the early ideations about art's immateriality or dematerialization, artist Christopher D'Arcangelo launched a tumultuous phrase at the glass house of conceptual art: "Property is theft. Art is property. Art is theft."¹³ Given how large property looms in the most violent, racist parts of American myth, the worst we can do is pretend otherwise—as if art, like the rational splendor of "the market," lives somewhere beyond our bodies. An art world that truly reckons with its inbuilt white supremacy must face the question

of who owns what. Which could be why Gonzalez-Torres doesn't burn the institution down so much as compel it to give itself away, piece by piece.

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

4. Anthony McCann, "We Need a New Holiday Commemorating the 14th Amendment," *Literary Hub*, July 29, 2019, <https://lithub.com/we-need-a-new-american-holiday-commemorating-the-14th-amendment/>.

5. Vicky Osterweil, "In Defense of Looting," *The New Inquiry*, August 21, 2014, <https://thenewinquiry.com/in-defense-of-looting/>.

6. Ibid.

7. Kibum Kim (@kibumk), "Perhaps too soon or maybe all the more relevant, Felix Gonzalez-Torres," Instagram, May 27, 2020, <https://www.instagram.com/p/CAtilOAIMN4/>.

8. Johanna Fateman, "Felix Gonzales-Torres," *4Columns*, June 19, 2020, <https://4columns.org/fateman-johanna/felix-gonzalez-torres>.

9. Rahel Aima, "Depleting Felix Gonzalez-Torres," *Momus*, July 6, 2020, <https://momus.ca/depleting-felix-gonzales-torres/>.

10. Art Institute of Chicago, "'Untitled' (Portrait of Ross in L.A.)," last accessed July 23, 2020, <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>.

11. Josh Takano Chambers-Letson, "Contracting Justice: The Viral Strategies of Felix Gonzalez-Torres," *Criticism* 51, no. 4 (2009): 559–87, accessed July 24, 2020, <https://www.jstor.org/stable/23131532?seq=1>.

12. Keith Estiler, "KAWS to Release 'Take' Companion Figures in Support of Black Lives Matter," *Hypebeast*, June 8, 2020, <https://hypebeast.com/2020/6/kaws-take-companion-bff-release-black-lives-matter-info>.

13. Dean Inkster, "Christopher D'Arcangelo (1955–1979)," *documenta 14*, July 7, 2017, <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/23408/christopher-d-arcangelo-1955-1979->.



KAWS, *TAKE (Pink)* (2020). Painted cast vinyl, stamped on the underside of the feet. Open edition. Image courtesy of the artist and Lougher Contemporary.

A Chinese Cure

14

Perhaps one of the most wretchedly astringent things I have consumed in this lifetime is a little vial of Chinese medicine, through a straw thin and rigid enough to pierce an earlobe. As an adolescent in Shanghai, I thought of Chinese medicine as akin to cow's milk: both were putrid beverages, prescribed by my mother for my general wellbeing, and had a 50-50 chance of ending up in the bathroom sink.

Still, one week into stay-at-home orders, I was amateurishly prescribing my immunocompromised, asthmatic partner bottles of qingqi huatan pian (清气化痰片, "Flemclear") and steeping bronchial teas with maodanbai (毛蛋白, mullein). I was not the only non-white, diasporic individual to return, mid-pandemic, to the discarded indigenous medicines of my youth. In fact, in these past months of isolation, I've noticed indigenous healing remedies appearing in various art contexts, even within the space of the commercial gallery. François Ghebaly shared Candice Lin's recipe, "How to Make Calm-Lung Tincture" (which includes maodanbai, among other botanicals); Commonwealth and Council shared Julie Tolentino's recipe for Jade Windscreen; Edgar Fabián Friás and Yunuen Rhi led Vincent Price Art Museum's Instagram Live audience through a Daoist meditation.

At the onset of the pandemic, Trump leaned into the West's centuries-long history of pathologizing China, labeling Covid-19 a "Chinese Virus"¹ and later as "Kung Flu."² Such racist demagoguery stoked anti-Asian discrimination and harassment throughout the West, leaning on the region's history of marshaling protectionist tactics, such as the discriminatory laws

and xenophobic rhetoric that characterized the 19th century's "Yellow Peril." While much of this history is written out of dominant narratives, the afterlife of Euro-American depictions of China as medically backward and of ill health persists in the contemporary Western subconscious, with lasting consequences. For instance, in the popular 19th-century imagination of the West, China became known as "the Sick Man of Asia," the "original home of the plague," and the "pestilence of the East."³ Perhaps my guttural response to the resurgence of anti-Chinese rhetoric, rooted in bacteriological racism, was to look for a "Chinese cure"—a cure reliant upon healing traditions closer to my nativity and further from the claims that render my body a pathogenic scapegoat.

Amidst my reconnection with Chinese medicine and a pandemic that our current president connects disparagingly to Chinese health practices, I wanted to delve into reclamations of indigenous medicine in contemporary art and culture while also familiarizing myself with the complex history of Chinese medicine. As it turns out, Chinese medicine, like so many things, is a story of colonization, essentialism, and Western capitalism. Using art as my conduit, I began my search for examples of indigenous medicine being uplifted in contemporary culture as a tool of restoration.

Candice Lin's tincture recipe appeared on François Ghebaly's website and Instagram account in late April, offering to ease pandemic-induced anxiety. "Every time I leave the house for groceries or gas... I get a weird pressure in my chest and anxiety when I return home," Lin explains in the recipe's introduction. To be fair, the artist has been working with herbal remedies and witchcraft since well before the pandemic, often looking at histories of migration and legacies of colonialism through indigenous uses of plants. For example, in her etching, *Sycorax's Collections (Happiness)* (2011), she depicts the exiled witch Sycorax from Shakespeare's *The Tempest*, her torso

1. Katie Rogers, Lara Jakes, and Ana Swanson, "Trump Defends Using 'Chinese Virus' Label, Ignoring Growing Criticism," *New York Times*, March 18, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/18/us/politics/china-virus.html>.



Candice Lin, *The Cultivation Syllabus: How to Make Calm-Lung Tincture* (2020).
Image courtesy of the artist and François Ghebaly,
Los Angeles. Photo: Candice Lin.

adorned with a collage of white women's lipstick-ed smiles hanging from testicle-like pouches.

As our country experiences a tandem struggle against pathogen and racism, with Covid-19 continuing to swell alongside the uprisings for racial justice, BIPOC artists' return to indigenous medicine and ancestral tradition feel particularly urgent. Lin related Sycorax's banishment for her use of magic to an anti-colonial struggle, telling KCET that resistance movements such as the Haitian Revolution were "fueled in great part through the slaves' use of herbs to poison their master's drinking water and food."⁴ She explained that this tactic "was an extension of African slaves' common use of poisonous plants for suicide, contraception, abortion (or the threat of) in desperate attempts to act out the small shreds of control they still had over their lives and bodies."⁵ In our current moment, re-engaging with such aspects of nativity provides an avenue to reclaim bodily autonomy from systemic racism and heal historical trauma.

In this time, I have become particularly drawn to artists whose practices refuse the Western canon's Balkanization of disciplines and distinctly engage with medicine in contemporary and healing arts alike. In Julie Tolentino and Abigail Severance's four-minute film, *evidence* (2014), Tolentino crouches naked as artist Stosh Fila (aka Pig Pen) suctions Chinese medicine cups to her buttocks, while a voice-over plays of Tolentino listing the names of loved ones and influential collaborators whose work has been informed by the AIDS crisis. Cupping as a form of Chinese medicine is visibly lustral. (Historically, I have worn evidence of the treatment publicly, without minoritarian shame.) When applied with pressure, each cup leaves a residue, providing a tangible portal for bodily memories to pass through.

Like Lin, Tolentino's work in this sphere is not new. The artist has engaged in a multi-decade study of Chinese herbs, Eastern bodywork, and movement modalities as modes

for deepening her understanding of care and somatic advocacy. When I asked her about the significance of bodywork in her practice, she told me she is "not thinking about a point-to-point 'healing' or even a 'recognizable' hurt," noting her concern with the "way we share knowledge of oppressions and [the] attempts to create closure on our experiences." The hurt associated with racial melancholia is often an immeasurable throb that lacks a recognizable source, stop, start, or location. The only portals for closure that feel adequate are embodied and somatic.

Pointing to the complexities and often self-contradictory nature of diasporic attempts to reclaim minoritarian medicine in the West, the title of Candice Lin's recent work, *Minoritarian Medicine* (2020), invokes Gilles Deleuze and Félix Guattari's notion of *becoming minoritarian*: an active process of deterritorialization from the majority and resistance to predominant norms and power structures. In Lin's medicine cabinet, seven tinctures, in UV protective bottles of various shades, are assembled amongst an amalgam of objects. Plants of resistance sit beside plants of appropriation, which sit next to plants of colonization. "Eco hand sanitizer"—a very Los Angeles nod to the current moment—is perched next to sugarcane, a plant with deep histories of colonization, slavery, and indentured labor in sugar plantations. Below is a tincture titled "Ancestors," in which the first ingredient is Baby Blue Eyes, an annual herb native to California and Oregon, where Lin was raised. A direct reference to whiteness, the flower's name raises the question of how the proximity to, or structures of, whiteness further complicate or delay one's process of *becoming minoritarian* through medicine.

In my own process of observing and partaking in the reclamation of herbal traditions, I am reminded that Western hegemony tends to taint all. As with most forms of reclamation within oppressive systems, the reclamation of indigenous medicinal practices is not immune to processes of recolonization

2. Jose A. Del Real, "With 'Kung Flu,' 'Thugs,' and 'Our Heritage,' Trump Leans on Racial Grievance as He Reaches for a Campaign Reset," *The Washington Post*, June 22, 2020, [https://www.washingtonpost.com/politics/with-kung-flu-thugs-and-our-heritage-trump-leans-on-racial-grievance-as-he-reaches-for-a-](https://www.washingtonpost.com/politics/with-kung-flu-thugs-and-our-heritage-trump-leans-on-racial-grievance-as-he-reaches-for-a-campaign-reset/2020/06/21/945d7a1e-b3df-11ea-a510-55bf26485c93_story.html)

[campaign-reset/2020/06/21/945d7a1e-b3df-11ea-a510-55bf26485c93_story.html](https://www.washingtonpost.com/politics/with-kung-flu-thugs-and-our-heritage-trump-leans-on-racial-grievance-as-he-reaches-for-a-campaign-reset/2020/06/21/945d7a1e-b3df-11ea-a510-55bf26485c93_story.html).

3. Larissa Heinrich, *The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West* (Durham: Duke University Press, 2008).



Candice Lin, *Sycorax's Collection (Happiness)* (detail) (2011). Unique etching, watercolor, ink, and magazine collage, 13.25 x 15 inches. Image courtesy of the artist and François Ghebaly, Los Angeles.

or appropriation. Many traditional indigenous medicinal practices were selectively exported into European culture. Lin explains that “the knowledge was co-opted (when it was medically useful or culinarily delightful) or purposefully erased.”⁶ As one of the earliest forms of cultural tradition to be globally reformed by Euro-American modernism, medicine is inherently a colonial project. For instance, 18th century Spaniard physicians of fragile colonies in the Americas appropriated indigenous plant remedies like maguey, a native agave plant, to preserve their health and thus further embolden their colonial efforts.”⁷

Similar forms of exploitation and recolonization occur in the contemporary West. BIPOC artists and their indigenous healing practices are tokenized to virtue signal neoliberal progressiveness and relevance. (We’ve similarly seen social media statements and donations to grassroots organizations used as marketing ploys for white-owned institutions to performatively signal solidarity.) Eastern medicine has also gradually and selectively become trendy and corporatized in the West, and perhaps more palatable for institutional consumption. Local Los Angeles establishments, such as Moon Juice, take ancient Chinese medicinal herbs like *huangqi* (黄芪, astragalus) and repackage them, branding them as “invigorating” and “beautifying,” while erasing the origins, histories, and traditional uses of these medicines.

Meanwhile, in the East, where various indigenous Eastern medicines remain fundamental parts of contemporary culture, nation-states appropriate their own medicinal histories. In service of nationalism, Chinese leadership has heavily promoted Traditional Chinese Medicine (TCM) as a treatment for Covid-19 since the beginning of the outbreak. Though, this is also a consequence of and defensive response to the West’s historical construction of China’s stereotyped pathological identity—TCM is a amalgamated, Westernized version of the herbal

traditions. “Traditional” is only tacked onto the beginning of “Chinese Medicine” in the English translation, and the term officially refers to the post-1949, state-sanctioned practice of hybridized Chinese medicine, which, for the first time, integrated scientific Western biomedicine.⁸ The moment that “traditional” was fastened to its identity, TCM paradoxically began to signify a system much more modern than it is archaic. To borrow from Chinese literary theorist Nan Z. Da: “just by using language, postcolonialism slides into colonialism.”⁹

Thus, the Moon Juices of the West selectively co-opt aspects of Chinese medicine, unaware that the TCM they presume to know is already far from its indigenous roots. TCM’s appropriation by the Chinese Communist Party (CCP) occurs first and foremost linguistically, and TCM’s increased promotion in China during Covid-19 should come as no surprise. How then does language re-colonize? It aids the country in legitimizing its ruling powers’ response to crisis through a falsified image of a strong cultural heritage, all the while defending itself against an enduring self-perception of deficiency.

Having experienced the CCP’s propagandistic exploitation of Chinese medicine in TCM, and witnessing firsthand my parents’ internalization of and subsequent inability to criticize Chinese nationalist rhetoric, I have been conditioned into a nuanced second-generation skepticism that questions whether marginalized peoples and their ancestral traditions will ever have a lasting designated place within institutions and corporate bodies, let alone nation-states. I am all too familiar with the performative gestures that saturate Chinese culture—many empty cultural scripts are signifiers without gravity.

§

In the West, amidst the backdrop of viral and racial crises, arts and cultural institutions steeped in pervasive whiteness are being held accountable

4. Anuradha Vikram, “Candice Lin’s Garden of Earthly Delights,” *KCET*, August 25, 2015, <https://www.kcet.org/shows/artbound/candice-lins-garden-of-earthly-delights>.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. Mark Allan Goldberg, “Medicine and Spanish Conquest: Health and Healing in Late Colonial Texas,” in *Conquering Sickness: Race, Health, and Colonization in the Texas Borderlands* (Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2016), 16–39, accessed June 30, 2020, www.jstor.org/stable/j.ctt1jd945v.8.



19



Top: Julie Tolentino, *Smoke of Future Fires* (detail) (2013).
Image courtesy of the artist.

Bottom: Julie Tolentino and Abigail Severance, *evidence* (video still) (2014).
Video, 4 minutes, 17 seconds.
Image courtesy of the artists.

to affirm anti-racist and decolonial ethics of care. Many have fallen short, exposing the gap between their professed politics and actions. @ChangeTheMuseum appeared on Instagram in mid-June, sharing anonymous testimonies from cultural workers detailing unchecked racism to ultimately pressure U.S. museums “to move beyond lip service proclamations.”¹⁰ In one testimony, a cultural worker of Asian descent recalls a one-on-one meeting with a senior staff member who cut the “meeting short and then remarked that there must be ‘coronavirus all over’ the laptop she was using to write notes.”¹¹ I read this amidst my own experience of acute exploitation from one of the largest public art institutions in Canada, the Vancouver Art Gallery (VAG). I had been organizing a panel of six Asian women artists in partnership with VAG and Contemporary Calgary. Local controversy ensued after the appointment of a white man as VAG’s CEO and director, only one day after *Canadian Art* published an article titled “A Crisis of Whiteness in Canada’s Art Museums.” Upon discovering the local outcry, just 24 hours before the panel, I severed ties with the institution and rescheduled the panel without their involvement. Withdrawing from working with them was a sort of ethical reclamation. I did not want myself or the panelists to be tokenized as women of color to support an institution that had shown itself tone-deaf to the urgent calls of the BLM uprising and BIPOC demands for institutional reckonings.

VAG’s performative tactic of promoting and hosting the panel without real care for the artists on that panel or for its local community is similar to Chinese leadership’s exploitation of TCM. I fear that many of the art institutions (helmed by white gatekeepers) who are now making space for BIPOC artists, methods of care, and non-canonical art forms might be invested in an empty, gestural economy to retain ephemeral relevance.

Will BIPOC artists and their decolonial tools become increasingly

exploited (like TCM has been) for cultural-political capital? VAG’s behavior makes me prickly at François Ghebaly’s use of Lin’s tincture, and I’m left to wonder how sharing a recipe for healing by a woman of color on Instagram might translate into actual care for minoritarian communities within the space of the white-owned gallery. How can institutions reflect that they value minoritarian traditions (like indigenous medicine) beyond what is palatable to the contemporary West’s art world? Aside from donations, representing BIPOC artists, and hosting BIPOC artist-led initiatives, institutions are being directly called to better reflect and provide meaningful care to the communities whom they serve and represent. When white institutions performatively host or co-opt BIPOC artists’ reclamation of autonomy and ancestral histories without manifesting deeper care, it truncates, negates, and leaches from the original process of reclamation. Many of us are thirsting for more entropy, a larger transgression, another portal. Beyond the reclamation of healing, self, and nativity, the art institution must be reclaimed too.

stephanie mei huang is a Los Angeles-based interdisciplinary artist. She aims to erode mythologies that perpetuate expansionist narratives and perhaps fabulate adjacent histories. She uses a diverse range of media and strategies including film/video, writing, sculpture, and painting. Recently, she completed her MFA in Art at the California Institute of the Arts (2020).

8. Volker Scheid, *Chinese Medicine in Contemporary China: Plurality and Synthesis* (Durham: Duke University Press, 2002).

9. Nan Z. Da, “Language After the Fact: Rey Chow’s ‘Not Like a Native Speaker,’” *Los Angeles Review of Books*, June 2, 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/language-fact-rey-chows-not-like-native-speaker/>.

10. Change The Museum (@changethemuseum), “Pressuring US museums to move beyond lip service proclamations by amplifying tales of unchecked racism...,” Instagram biography, accessed July 11, 2020, <https://www.instagram.com/changethemuseum/>.

11. Ibid, <https://www.instagram.com/p/CBynr3vD9WK/>.



21

Julie Tolentino, *REPEATER* (performance installation view) (2019). Image courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles. Photo: Ruben Diaz.

Where is Our Reckoning?

22

For weeks, I have been preoccupied with the brilliantly crafted tweets of freelance food and wine writer Tammie Teclemariam, who has been fueling, supporting, and live-tweeting reckonings in food media since early June. Her early grand slam, tweeted alongside a 2004 photo of now-former *Bon Appétit* editor-in-chief Adam Rapoport in brown face (two anonymous sources sent her the photo, which the editor allegedly kept on his desk),¹ read: “I don’t know why Adam Rapoport doesn’t just write about Puerto Rican food for @bonappetit himself!!!”² Hours later, Rapoport—who, according to multiple accounts, nurtured a toxic, discriminatory culture at the publication—had resigned. But perhaps my favorite tweet came after Teclemariam’s tweets contributed to the resignation of *Los Angeles Times* food section editor Peter Meehan:

“I’m so glad the real journalism can start now that everyone is running their mouth.”³ In its glib concision, her tweet underscored the ideal aim of many recent so-called media call-outs: to expose, and hopefully excise, a toxicity that narrows, stifles, and handicaps writing about culture—the importance of which has been underscored by the ongoing uprisings against violent systemic racism.

Not everyone appreciates that tweets like Teclemariam’s have sway. As I write this, controversy and backlash are growing around what is now known as “The Letter.” Published by *Harper’s Magazine*, it was signed by luminaries such as Ian Buruma (who was forced to resign from the *New York Review of Books* after commissioning an essay from a disgraced radio host that disclosed his side of an alleged sexual

assault⁴) and Bari Weiss (the former op-ed writer and editor at the *New York Times*, who alleged in her frustrated resignation letter that “Twitter has become [the *Times*’] ultimate editor”⁵). The *Harper’s* letter hoists responsibility on social media for a number of recent reckonings, bemoaning the current “calls for swift and severe retribution in response to perceived transgressions of speech and thought.”⁶ Mostly, the signatories seem worried about their own power to continue saying what they want in legacy media amidst these social media outlets—and about the rising influence of once underrecognized writers, who can now make the powerful fall with 280 characters. But many writers voice their frustrations that Twitter is used as a last resort. *New York Times* digital storytelling editor Jamal Jordan pointed this out, tweeting that: “For many black journalists, the only real editorial power we have is potentially embarrassing our institutions on Twitter.” He added, “Not at all a toxic setup.”⁷

In art media, my own niche field, there have been relatively few call-outs, even on social media (although the same cannot be said for museums). But we could use a reckoning of our own. In art, as with writing in most other cultural fields, the voices of BIPOC writers are not adequately supported often or widely enough. This results in an insidiously—often offensively—stifled mainstream discourse about art’s readings, effects, and possibilities. As has been pointed out often in recent months (and before), those of us who are white have a responsibility to hold our own field accountable for its often-unbearable and un-/under-addressed white privilege, especially if we also want a discourse that is lively, open, incisive, responsive, and informed by bases of knowledge as deep and wide as possible.

In May, just two days before George Floyd’s murder, which marked the start of still-ongoing anti-racist uprisings, the *New York Times*’ co-chief art critic Roberta Smith gave an Instagram Live talk with the Donald Judd Foundation. Near the end, she was

1. James Hansen, “Interview with Tammie Teclemariam,” *Indigestion*, June 24, 2020, <https://indigestion.substack.com/p/005-in-digestion-with-tammie-teclemariam>.

THE DEATH OF
bon appétit
THE **STATUS QUO** ISSUE

FEATURING
**WHY SILENCE
IS THE BEST
MEDICINE**
P.31

**DOES CONDÉ NAST
ACTUALLY HIRE THE
MOST BEAUTIFUL
WOMEN IN THE WORLD?
HR WEIGHS IN**
P.32

**IT'S ALIVE: I'M NOT
EVEN SURE "HUNZI"
IS REAL—I LIKE FLY
FISHING**
P.37

+
INTRODUCING
THE END OF ALL HOPE THAT
CONDÉ NAST
WILL EVER CHANGE.



**EMBRACING
AN EXISTENTIAL
DREAD OF
ACCOUNTABILITY**
P.34

**EVERYBODY NEEDS
TO KNOW:
A RAT'S GOTTA GO**
P.41

**IT'S THE END
OF OUR GOODWILL
AS WE KNOW IT
AND I FEEL FINE**
P.48

asked about the writers who influence her. She acknowledged her debt to Judd himself, and said she regularly reads the works of longtime *New Yorker* art critic Peter Schjeldahl, as well as her husband of 28 years, *New York Magazine* art critic Jerry Saltz. I thought of the limits of such a small echo chamber of influential white critics after seeing prominent white male art writers attempt, in egregiously out-of-touch ways, to engage conversations of the moment—Jerry Saltz tweeted that he liked the writers of the Old Testament⁸ and the *Egyptian Book of the Dead* after a colleague prompted followers to comment with their favorite Black art writers and thinkers;⁹ another critic—who deleted his tweet shortly after posting it—compared time spent in front of Andy Warhol screen tests to the time George Floyd spent pinned beneath his killer’s knee. Both critics, I believe, consider themselves progressive, and on the right side of history—but as Saidiya Hartman pointed out in *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (1997), purportedly good intentions have a long history of re-inscribing subjugation¹⁰ (or as Ta-Nehisi Coates put it: “the problem with good intentions is that they don’t accept true responsibility”¹¹).

In the weeks after George Floyd’s killing, mainstream art writers and critics—especially the small handful with full-time jobs that actually pay their bills—did not demonstrate much interest in responsibility. Or perhaps, they demonstrated how ill-equipped a rarified art world—which continues to indulge its own elitism while giving lip service towards politics of inclusion—is for meeting moments like this one. Philip Kennicott of the *Washington Post* tried for relevance with an essay on how we should leave the pedestals behind after Confederate monuments are toppled (“vacant plinths can mean anything”¹²). The *New Yorker*’s Schjeldahl wrote about Edward Hopper and solitude.¹³ Sebastian Smee, also of the *Washington Post*, contemplated artist Mark Bradford’s “heightened consciousness”—specifically the aerial views he

takes of urban landscapes—and ended with the unhelpful thought that maybe even if we “try to relate to and converse with one another,” nothing will change.¹⁴ Smee and other white legacy media critics seemed to suggest that power dynamics may be too hard to change—and in doing so, they’ve refrained from implicating themselves in taking a role in shifting them.

White critics abdicating responsibility leaves the burden of advocating for change to fall mostly on people of color, as it often has before. In 2019, an essay by Elizabeth Méndez Berry and Chi-hui Yang, published in the *New York Times*’ op-ed (rather than arts) section, called for moving “away from anointing a talented two or three critics of color and toward kaleidoscopic ecosystems of ideas and taste.”¹⁵ They wrote, “We need a rigorous, rollicking culture coverage that’s uncoupled from class and credentials.”¹⁶ The wording—“rigorous, rollicking... kaleidoscopic”—was as energizing as it was exacting.

The 2019 Whitney Biennial was still up when Méndez Berry and Yang published their essay. The ensuing reviews (by mostly white writers) demonstrated a skepticism that in part reflected the reviewers’ own inability to relate to the broad range of perspectives and experiences that informed the artworks included. (Notably, the show included a majority BIPOC artists, unlike previous Whitney Biennials) At WNYC, Deborah Solomon called white supremacy a “tired academic slogan,” referring to a wall label accompanying artist Nicholas Galanin’s tapestry *White Noise, American Prayer Rug* (2018).¹⁷ The rug depicts static on a TV screen, which the artist has said is about “whiteness based on more than complexion” (e.g. “capitalism, blind belief,” and the protection of power).¹⁸ Galanin and other artists exhibited took to Instagram to challenge such reviews—what Galanin called “lazy assertions”¹⁹—that were founded in a misunderstanding of artists whose experiences and motivations were unfamiliar to the critics writing about them. “To be sure, people of

2. Tammie Teclemariam (@tammieetc), June 8, 2020, <https://twitter.com/tammieetc/status/1269999555480821760>. Food writer Ilyana Maisonet had previously posted dismissive DMs she’d received from Rapaport, regarding her ideas about Puerto Rican food.

3. Tammie Teclemariam (@tammieetc), July 8, 2020, <https://twitter.com/tammieetc/status/1280950805567279104>.



Nicholas Galanin, *White Noise, American Prayer Rug* (installation view) (2018). Whitney Biennial 2019, May 17-September 22, 2019. Image courtesy of the artist and the Whitney Museum of American Art, New York. Photo: Ron Amstutz.

color did review the [Biennial],” wrote Méndez Berry and Yang, but less visibly, creating “a dynamic shaped by the perception that the opinions of people of color are not universal.” For the writers, “this matters because culture is a battleground where some narratives win and others lose.”²⁰ One critic, Aria Dean, who wrote about the show for *X-TRA*, pointed to this very battleground, calling the Biennial, and its attendant controversies, “an opportunity not only to proceed with a stronger sense of ethics in practice but also to reevaluate what it is that we want from art, and what it can give us.”²¹

Méndez Berry and Yang generously gave the critical establishment pointers to help it change. Among them: “mainstream and independent outlets must pay critics a living wage and reject business models that don’t”; BIPOC-run publications must receive venture and philanthropic capital; “old-school white critics ought to step aside” for the “writers of color who have been holding court in small publications and online for years.”²² The article has been oft-quoted, in part because too few other articles puncturing white critical dominance in art have received such prominent placement, before or since its publication. The authors meanwhile continue to enact the change they called for. Critical Minded, the initiative they helped found in 2017, aims to support critics of color financially and through mentorship, offering its first grant to help BIPOC writers during the pandemic. Critics Hua Hsu of the *New Yorker* and Jessica Lynne, the co-founder and editor of *ARTS.BLACK*—a publication of art criticism from Black perspectives—sit on the governance board.

But, as the recent, out-of-touch writing by major (white) critics has demonstrated, little has visibly changed at prominent mainstream outlets. And while the most generative course of action is undoubtedly following Critical Minded’s lead and supporting the writers already doing the work needed to change the field, there is also value in pointing out the shortcomings of major platforms, whether that means naming their critical oversight

or acknowledging our conditioned reliance upon their authority.

Take for instance, the decades-end article Roberta Smith penned for the *New York Times* in late 2019, called “A Sea Change in the Art World, Made by Black Creators.” In it, she highlighted her own “life-changing realization” that “many artists” should not exhibit everything they make.²³ She learned this from the controversy surrounding Dana Schutz’s painting of Emmett Till, included in the 2017 Whitney Biennial and contested for turning Black death into spectacle. Smith credited artist and writer Hannah Black’s open letter with starting the controversy, writing that she was “grateful for the extremeness of [Black’s] stance” even if she did not wholly “agree.”²⁴ By framing Black as the sole, “extreme” instigator, she reduced the collective power of a conversation that Black had, in fact, entered with many others. Smith’s gratefulness thus read as indirect condescension, as if the controversy’s value was in widening (white) people’s horizons—not an uncommon perspective. (Consider an anecdote from Kimberly Drew’s concise, compelling new book, *This is What I Know About Art*, in which a college art history class discussion on artist Coco Fusco devolves into a white guilt confessional, rather than a thoughtful exploration of Fusco’s work. Later, Drew’s professor tells her she shouldn’t have taken art history if she wanted to be in conversation with other students of color.²⁵)

Others, especially non-white critics, who wrote about the Dana Schutz controversy have treated it differently. In her book *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (2018), Aruna D’Souza acknowledges that Black’s letter “was just one of many interventions and statements,” quoting numerous others made on social media. D’Souza also framed the protests as not over who can show what (i.e., whether Schutz had a right to represent Till’s murdered body), but over “the curatorial decisions that gave [Schutz] a platform, while denying others the same opportunity.”²⁶ Similarly, in his *Artforum* review of the 2017 Biennial,

4. Cara Buckley, “New York Review of Books Editor Is Out Amid Uproar Over #MeToo Essay,” *The New York Times*, Sept. 19, 2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/19/arts/ian-buruma-out-jian-ghomeshi.html>.

5. Bari Weiss, “Resignation Letter,” July 14, 2020, <https://www.bariweiss.com/resignation-letter>.

6. “A Letter on Social Justice and Open Debate,” *Harper’s Magazine*, July 7, 2020, <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>.



27



Top: Dread Scott, *Slave Rebellion*
 Reenactment performance still 1 (2019).
 Image courtesy of the artist.
 Photo: Soul Brother.

Bottom: Dread Scott, *Slave Rebellion*
 Reenactment performance still 2 (2019).
 Image courtesy of the artist.
 Photo: Soul Brother.

Tobi Haslett framed the failures as a curatorial obsession with topicality for its own sake, which resulted in “an inevitably flailing exhibition, a massive, splashing sea broken in places by reefs of good work.”²⁷ He gave most space to this “good work,” like that of Deanna Lawson and Henry Taylor, relegating discussion of Schutz’s painting to a quick sentence at the end.

The question of who and what receives attention came up in coverage of artist Dread Scott’s *Slave Rebellion Reenactment* in November 2019—the performance was a reimagining of the German Coast Uprising of 1811 outside New Orleans. Two *Guardian* reporters followed the reenactors, live-tweeting and updating articles as the two-day performance progressed. Their reporting was fine on the surface, but in its celebratory approach to a performance about a history of racism, it failed to question assumptions (an “untold story,” as one *Guardian* subhead called the uprising, disregarding those who had known the story for generations). In an essay for *Burnaway*, as part of the publication’s series of reflections by Black writers on Scott’s *Reenactment*, editor-at-large Kristina Kay Robinson noted the imbalanced fixation of one *Guardian* journalist on the sole instance of white death portrayed. The journalist interviewed the white actor, playing a plantation owner, about his family lore and feelings. Watching this fixation on this man’s good intentions and desire for redemption led Robinson to question the intentional omission of Black death from the performance:

So while the performance avoided unnecessary depictions of the brutal deaths of Black people, another kind of violence was invented. I wondered, as I followed the coverage of the reenactment, for whose benefit and comfort had the violence visited upon us actually been omitted?²⁸

Robinson also challenged the notion that the uprising’s history had been unknown or untold. Her grandmother

was born in Reserve, Louisiana, the site of the former Belle Point Plantation, where many of the uprising’s participants were enslaved. Belle Point Plantation later became home to a rubber plant that has poisoned residents of the surrounding area (the cancer rate is nearly 50 times the national average). Unlike many journalists, Robinson considered the *Reenactment* in relation to the ongoing effects of violence in the same geography.

The whiteness of mainstream art media results in whitewashed conversations—not just when it comes to writing about BIPOC artists, though the whitewashing is often most apparent in these instances. This must change, but as we push for this change, we also need to shift attention and resources toward those already writing criticism outside the field’s exclusionary hierarchies and oriented toward a more horizontal critical future. Jessica Lynne called for a kind of “horizontally” oriented space in her recent, eloquently searching essay, “Criticism is Not Static: A black feminist perspective,” asking, “What does criticism look like when we reject the myth that it can only manifest itself in certain ways?”²⁹ The future of art writing is best served by questioning its stasis—a top-down critical hierarchy, where the embedded few are given ample visibility, while others try to exert their power in the limited space of a tweet. And if we want to engage in more expansive, inquisitive, and thus representative conversations around art, we need to look to those already imagining and realizing a more horizontal and reciprocal form of criticism, where platforms not only welcome, but seek out and give space to a rollicking discourse.

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

7. Jamal Jordan (@lostblackboy), "For many black journalists, the only real editorial power we have is potentially embarrassing our institutions on Twitter," Twitter, July 6, 2020, 4:44 a.m., <https://twitter.com/lostblackboy/status/1280105345927516160>.
8. Jerry Saltz (@jerrysaltz), "The poets who wrote the Old Testament," Twitter, June 3, 2020, 10:00 a.m., <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1268226078738460679>.
9. Jerry Saltz (@jerrysaltz), "The writers of the Egyptian Book of the Dead," Twitter, June 3, 2020, 12:24 p.m., <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1268262312315625476>.
10. Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection* (New York: Oxford University Press, 1997), 22.
11. Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me* (New York: Spiegel & Grau, 2015).
12. Philip Kennicott, "What to do when the Confederate statues come down? Leave the pedestals empty," *The Washington Post*, June 16, 2020, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/what-to-do-when-the-confederate-statues-come-down-leave-the-pedestals-empty/2020/06/15/2302a068-af3b-11ea-8f56-63f38c990077_story.html.
13. Peter Schjeldahl, "Edward Hopper and American Solitude," *The New Yorker*, June 1, 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/08/edward-hopper-and-american-solitude.org/catalog/41199/>.
14. Sebastian Smee, "Mark Bradford's art sees all the broken places that led to this moment of protest," *The Washington Post*, June 9, 2020, https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/mark-bradford-art-sees-all-the-broken-places-that-led-to-this-moment-of-protest/2020/06/08/28c88e2e-a6a6-11ea-bb20-ebf0921f3bbd_story.html.
15. Elizabeth Méndez Berry and Chi-hui Yang, "The Dominance of the White Male Critic," *The New York Times*, July 5, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>.
16. Ibid.
17. Deborah Solomon, "Review: The Whitey Biennial Cops Out," WNYC, May 17, 2019, <https://www.wnyc.org/story/review-whitney-biennial-cops-out>.
18. Nicholas Galanin quoted in "Sanctuary," For-Site Foundation, accessed July 27, 2020, <https://www.for-site.org/project/nicholas-galanin/>.
19. Nicholas Galanin (@nicholasgalanin), "Lazy assertion, all of this review is trash Deborah...," Instagram photo, May 17, 2019, https://www.instagram.com/p/BxkO8XFFQiB/?utm_source=ig_web_copy_link.
20. Méndez Berry and Yang.
21. Aria Dean, "On Progress, or the speed at which a square wheel turns," *X-TRA*, August 8, 2019, <https://www.x-traonline.org/online/on-progress-or-the-speed-at-which-a-square-wheel-turns>.
22. Méndez Berry and Yang.
23. Roberta Smith, "A Sea Change in the Art World, Made by Black Creators," *The New York Times*, November 24, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/11/24/arts/design/black-artists.html>.
24. Ibid.
25. Kimberly Drew, *This is What I Know about Art* (New York: Penguin Random House, 2020).
26. Aruna D'Souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (New York: Badlands Unlimited, 2018).
27. Tobi Haslett, *Artforum*, May 2017, <https://www.artforum.com/print/201705/tobi-haslett-67935>.
28. Kristina Kay Robinson, "Letter from New Orleans: Down River Road," *Burnaway*, February 18, 2020, <https://burnaway.org/letter-from-new-orleans-down-river-road/>.
29. Jessica Lynne, "Criticism is Not Static: A black feminist perspective," *In Other Words*, August 29, 2019, <https://www.artagencypartners.com/hidden-narratives/>.

Forged by Fire

How a Ceramic Studio is Creating a Radical Community

30

Amidst the coronavirus pandemic and racial justice uprisings, art-making—like everything else—is immensely challenging. But visual artists press on—and if any medium encapsulates the possibilities of creating beauty from high pressure and heat, it's ceramics. Pottery is, after all, forged by fire. But the increasing popularity of the art form—across institutional shows, trendy retailers, and even Instagram how-to videos—begs the question: who gets to explore ceramics and who feels unwelcomed by the medium?

For years, ceramics has been on the rise in both the fine art and commercial design worlds. In 2015, the *New York Times* reported that the number of graduate students specializing in ceramics at the Rhode Island School of Design had increased by 50 percent.¹ In 2018, the *Los Angeles Times* highlighted efforts by educational institutions, such as CalArts and Cal State Long Beach, to make pottery tools and facilities (as well as practical knowledge about starting careers in the field) more available to students.² In 2016, Los Angeles' own Craft Contemporary (formerly the Craft and Folk Art Museum) kicked off its annual CLAY LA fundraiser, featuring a marketplace of local vendors, with a percentage of proceeds going to the museum. This year, it also presented the second iteration of its clay biennial, *The Body, The Object, The Other*, featuring 21 contemporary artists. While there's been increasing institutional interest in ceramics over the last few years, artists are still trying to fill in the gaps when it comes to

representation and access in a field that often presents barriers to entry.

Seeing ceramic objects in museums or highbrow shop windows, flanked by lofty wall text and warnings not to get too close, can make the objects themselves feel inaccessible. Like with much art-making, there is also a financial barrier—a significant amount of equipment and space is needed to work with clay, and overly-expensive studio fees prevent casual experimentation. Aside from their prohibitive prices, the environments of many ceramic studios can feel particularly unwelcoming to beginners: these spaces are often predominantly white, making it hard for ceramicists of color to find community. For BIPOC, it's often tough to even find a class where they won't be the *only* person of color in attendance.

In 2017, Los Angeles native Mandy Kolahi got tired of art spaces that felt overly-professionalized and recognized the void of BIPOC-centric creative spaces. As a community organizer and activist with a focus on space-making, Kolahi wanted to build a place for creative solidarity and help BIPOC artists earn a living from their art-making. She joined forces with activist and artist Ambar Arias to create POT, a pottery studio in Echo Park that specifically aims to make ceramics more accessible to people from marginalized communities, with a focus on BIPOC artists, whom it supports through rigorous community programming. The studio hosts workshops, private parties, and classes—which include Spanish language offerings. Its online store sells wares made by POT members, and the studio offers classes on sliding scales—sometimes waiving fees entirely—and considers the trade of goods or services equivalent to payment. POT will even grant travel funding to BIPOC ceramicists living outside of Los Angeles, offering a stipend to help cover flights and free lodging. Amidst the pandemic, the studio has shifted to online classes, preparing hand-building kits for students to pick up before each virtual workshop.

Eva Recinos

1. Tim McKeogh, "Why Handmade Ceramics Are White Hot," *The New York Times*, December 16, 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/17/fashion/why-handmade-ceramics-are-white-hot.html>.



The studio's dedication to BIPOC and queer communities has been felt by ceramics lovers outside of Los Angeles. According to Kolahi, before the pandemic hit, it wasn't unusual for people to drive two to three hours to attend POT's classes, with some traveling from places like San Diego, Bakersfield, or Davis for the weekend. Others would plan an entire trip around attending a workshop, visiting from the Bay Area, and even the East Coast—a testament to both the need for, and success of, POT's BIPOC- and community-centric mission.

Kolahi explained that other ceramic studios feel unwelcoming and sometimes aggressive to BIPOC: “The fact [is] that most of the spaces are owned by old white people. The micro-aggressions are there—they're present. I get countless [ceramicists] of color who've been at other studios [and] who are dying to leave because of problematic shit that they've heard around the studio.” There's something to be said for getting your hands dirty in a space that welcomes your full identity, particularly in a moment when the anger long felt by Black and brown communities over violent systemic racism is reaching a boiling point. “It's like a physical energy transfer,” Kolahi said, describing working with clay as a way of processing feelings and experiences and re-centering oneself. “I never go to sleep feeling like my creativity hasn't been sucked dry for the night.”

Kolahi's creativity is constantly utilized to problem solve, find new ways to uphold the studio's core values, and support its members by addressing the barriers to entry that often make art-making inaccessible. Even the cost of clay and glazes can make new students feel like making mistakes—something essential to mastering a material—is a huge risk. Last year, the studio held free introductory workshops for trans, non-binary, gender non-conforming, and intersex individuals. These communities often don't see spaces dedicated entirely to them, and POT politely asked that members not in these groups refrain from signing

up for these classes. This created a safe (and unique) space for folks to be fully present as themselves. And perhaps because of the supportive space that the studio has cultivated, the community has stepped up to fund spots for those who would otherwise not be able to afford classes. Earlier this year, POT member donations and holiday sale proceeds allowed the studio to host a free workshop for Black students. Operating outside of the traditional commercial art space or even nonprofit model, POT relies and thrives on these communal gestures. While art spaces often fail to consider the needs of their communities—reflected through the gentrification of many L.A. neighborhoods—POT does the opposite, giving BIPOC artists a sense of grounding amidst rising levels of displacement.

Kolahi is purposeful in fostering this openness. For instance, POT's instructors (including Kolahi) approach each workshop with a warmth that doesn't reinforce the student-teacher hierarchy but instead encourages students to loosen up a little. The staff's playful sense of humor seeps into their programming, as the studio's past workshop titles demonstrate: “Psychedelia: Mushroom and Crystals Decorating,” “Pornaments with POT: Naughty Ceramic Ornament Building,” and “Decorate Your Own Bong.” Kolahi explained, “You're not that worried about making this perfect vase when you're making, like, a dildo.” POT's playful themes are vital, creating a lighthearted point of entry into the world of ceramics. According to Kolahi, when you are in a room with others, trying to ornament your hand-built bong, “there isn't this pressure to make high art.”

The playfulness at POT coexists with their social justice mission. Kolahi and Arias, motivated by a politics of inclusion from the start, were talking about issues like police abolition even before memes and petitions began circulating widely in recent months. Regular posts on the studio's Instagram feature pots engraved with text like

2. Leah Ollman, “Ceramic art, once written off as mere craft, wins a brighter spotlight in the L.A. scene,” *Los Angeles Times*, April 25, 2018, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ceramics-clay-art-20180425-htmlstory.html>.

3. POT (@pot.la), “A photo I posted to my personal IG in June 2017, a month before POT opened its doors,” Instagram, July 14, 2020, <https://www.instagram.com/p/CCpc7EsA95P/>.



33



Photo: Sina Araghi.

“Cops Ain’t Shit” or “Fuck the Police.”

In one photo, cups on a drying rack above the sink have been painted with black glaze and the phrases “White Tears,” “Dismantle White Supremacy,” and the simple, but effective, “Fuck.”³ The studio also offers free workshops to any organizations or groups focused on police or prison abolition.

The recent uprisings have resulted in conversations around how art communities, and art consumers, might better support BIPOC artists. Many individuals are re-examining how their dollars can make a direct impact; choosing what they buy, and from whom, can be a way to directly support communities of color rather than pad the pockets of mega-corporations. Kolahi wants to help the artists at POT to shape their futures, and encourages financial independence. This support is particularly impactful for people from communities that have been historically denied loans and resources, which keeps the possibility of entrepreneurship at arm’s length. “I’m really passionate about economic empowerment and independence for Brown and Black communities,” said Kolahi. “I mean, I hate capitalism, but, you know, the country is run on money... I’m obsessed with self-enterprise, and I would love everyone to be able to self-enterprise.”

Kolahi often asks POT members if they want to sell their work, helping them to create branding and logos and sometimes even paying a staff member to help them build websites. Empowering artists to create their own brands and businesses helps them keep more of the profits and avoid splitting sales with big-name retailers. POT’s operations echo recent focuses on mutual aid, particularly in light of Covid-19—supporting creativity and entrepreneurship is especially important during tough economic times. “I just want people to be more fulfilled with the things they do to make money,” said Kolahi. “If you can make money off [of] pottery—this thing you enjoy—and survive off of it in any way, that would be great.” Fostering financial independence through supportive

community investment is an important strategy that contrasts with the exclusionary gatekeeping that art institutions so often perpetuate.

When daily activities, like going for a run, become risks for BIPOC folks, art-making can feel like an unattainable luxury. Creating safe spaces that eliminate threats and aggressions for BIPOC—all while fostering experimentation and accessibility, as POT strives to do—is one way to ensure that these communities get to engage in the important act of self-expression.

Eva Recinos is a freelance writer and editor based in Los Angeles. Her arts and culture journalism has appeared in the *Los Angeles Times*, *The Guardian*, *Hyperallergic*, *Artsy*, *Art21*, and more. Her creative non-fiction writing can be found in *Electric Literature*, *Catapult*, and more. She is less than five feet tall.



35



Top: FTP mug by Amber Arias (2017).
Photo: Michelle Genevieve.

Bottom: Photo: Michelle Genevieve.

Ground Control

Picturing Land Use in the Uninhabitable Desert of Los Angeles

Cities are wagers. Los Angeles, especially: a desert that is not easily made livable, amenable, or oasis-like. In Southern California, we intervene, bending an inhospitable landscape to conform to our favor in a strange, collective project. These interventions—formal and informal, successful, and not—are visible all around us but blend easily into the background of the cityscape. We build up, level down, engineer, and terraform our way into the illusion that we are successfully storing water, evading fire danger, mitigating the constant threat of earthquakes, or controlling soil erosion.

Some interventions are small: we go to great lengths in our own homes and yards to improvise shade for hot patios or lovingly protect a yield of citrus fruit from pests. These are minor adaptations: things we do to make a hot desert climate a little more livable. Others are monumental in scale. Highways and waterways are collaborative undertakings that take decades to plan, build, and maintain.

Whenever and wherever we work against the landscape's tendencies, we inadvertently flag our own vulnerabilities: any intervention made in the landscape becomes a physical marker of a danger that we are trying to outsmart. Our interventions need to be tended, and the cost of their constant maintenance runs high. We pour an enormous amount of time, money, and energy into painstakingly keeping up a lush veneer of easy livability. It's easy to forget that what we want—a city of millions, an urban oasis—is at odds with what the land can realistically and safely support, and that our interventions can, and do, fail. The paved riverbed can still run dry, while the cliffsides and canyon walls—on which many of the city's most desirable homes are perched—need to be propped up, covered, and braced, and yet still crumble.

While we try to anticipate and negotiate the primal unpredictability of the land upon which we've chosen to erect this city, some forces manage to evade our overtures to comfort and safety. Sidewalk ruptures, concrete buckles, and land still slides. Our efforts may not keep an earthquake or a fire from causing devastation. Still, seedlings will eventually emerge from cracked and singed ground.

**Photos and text
by Paloma Dooley**





Untitled (2019)









Eroding Hillside (2019)



43

Hillside Home with Tarp (2020)

Films for Escapism at Women's Center for Creative Work

June 11–July 9, 2020

This is what comes to mind when I hear the word escape: bodice-ripper romance novels, role-playing games, wholesome genre yarns, vacation getaways, fugitivity. To label something as “escapist” is to accuse it of diversion and of an unwillingness to engage with the realities of life in favor of fluff and fantasy. I am reminded of films from the Great Depression—movie studios produced high society comedies and splashy musicals aimed at placating audiences who were being bulldozed by reality’s devastating market crash. Instead of seeing narratives reflecting their situations of unemployment and poverty, viewers were transported through stories of bathing beauties and dashing heroes.

Thanks to the Trump administration’s disastrous management of the coronavirus pandemic, we are experiencing skyrocketing rates of unemployment and financial precarity. As of this writing, over 150,000 people have died of the virus in the United States, with a disproportionate number of hospitalizations and fatalities in Black, Indigenous, Latinx, and low-income communities. The racial disparities that Covid-19 has exposed point to the systemic failures underwriting industries like healthcare, education, and housing. These failures are echoed in the mass uprisings

against anti-Black police terror that have followed the murders of George Floyd, Breonna Taylor, Tony McDade, and countless others. It’s been disorienting to witness the entwining of two crises (a novel virus and white supremacy) from the isolation of my apartment. I try to stay connected via social media posts, news articles, and check-ins with loved ones, but there’s always a breaking point, when the continual scroll of trauma and uncertainty becomes untenable. I want to disengage. But am I seeking dissociation, the opposite of relation?

Lately, I’ve been rethinking my rigid understanding of dissociation and community thanks to *Films for Escapism*, a recent online film series curated by filmmaker and DJ Alima Lee in collaboration with the Women’s Center for Creative Work (WCCW). Over the span of four weeks, Lee presented short works by four contemporary Black queer filmmakers: Sarah Nicole François, Rhea Dillon, summer fucking mason, and Jerome AB. As a whole, the series explored themes of cyborg love, surveillance, reconstructive gazes, and community healing. It followed Lee’s first series, *Films for Isolation*, which screened on WCCW’s website in April and May. While *Films for Isolation* reflected the shock of a world turned upside down, *Films for Escapism* tapped into the revolutionary spirit engendered by the Black Lives Matter movement.

The four works wrestle with issues echoed by the protestors in the street, including how to nurture a community in ways that are rooted in transformative

love and mutual safety. They also explore our mercurial bond to the internet—a vital point of connection amidst social distancing—and its mix of play, radicalism, support, fear, anarchy, and surreality. summer fucking mason’s *Velvet Rain* (2019), which they describe as a “conceptual zombie collage,” meditates on the surveilling white gaze. Footage of an acrobatic Black subject with ice-blue eyes is layered over images of white people kissing or running. A clip from *Family Feud* plays in the background, as host Steve Harvey prompts: “Name something you know about zombies.” A contestant gleefully answers, “They’re Black!” mason’s film asks how to escape a gaze that projects its own monstrosity.

Rhea Dillon turns away from the white gaze completely in *The Name I Call Myself* (2019), a tender snapshot of queer, trans, and gender nonconforming communities within Black Britain. The work captures the affirming sense of belonging found among chosen families while exploring the alienating effects of colorism and queerphobia. Like Dillon and mason, Jerome AB makes use of multiple screens in his work *Masculine Ken on the Secret We Share* (2018), replicating the digital spirals that can occur when searching for healing that isn’t based on systems of white supremacy, toxic masculinity, or cultural stigmas. Mimicking the experience of falling down an online rabbit hole, the video splices together clips from a range of sources: among them, *Dr. Phil*, Sangu Delle’s TED Talk on destigmatizing anxiety and depression, the Fox drama *Empire*, and cell phone footage

Allison Noelle Conner

1. Rizvana Bradley, “Regard for One Another: A Conversation Between Rizvana Bradley and Saidiya Hartman,” *Los Angeles Review of Books*, October 8, 2019, <https://www.lareviewofbooks.org/article/regard-for-one-another-a->

[conversation-between-rizvana-bradley-and-saidiya-hartman/](https://www.lareviewofbooks.org/article/regard-for-one-another-a-conversation-between-rizvana-bradley-and-saidiya-hartman/).

of Kanye West melting down during a 2016 concert. Masculine Ken, a recurring performance alias of Jerome AB, interrupts the flood of media clips with shots of his figure, either still or dancing peacefully, contrasting the other footage.

These films zapped me out of my stupor. Escape shouldn't be synonymous with a flight from community or reality: it can pave the way to communion. I felt less alone while watching the films, buoyed by their defiance and insistence on nuanced narratives of care and accountability.

While the aforementioned films index how mutually supportive communities might function amidst a global pandemic, Sarah Nicole François' *Soft* (2019) highlights the need for more orgiastic modes of escapism. Originally commissioned by the underground film platform 4:3 for a series centering femme-focused erotica, the digital animation depicts the metallic intimacies of a transformative threesome. The camera swirls, revealing two femmes wrapped in a delicious embrace. The lovers are Black and brown, big-breasted, and wide-hipped. Their adornments are futuristic: hieroglyphic markings, excessively-long acrylic nails, angel wings. A third femme, silver-haired and lithe, joins the fun, and their three bodies become a puddle of ecstasy and transcendence.

At once trippy and sexy, *Soft*'s explicitness acts as a restorative, a vision of intimacy absent of the white cishet gaze. François celebrates femme sexuality as expansive and moody—what scholar and writer Saidiya Hartman

describes as “an escape or release from the enclosure of the subject.”¹ In her books *Wayward Lives, Beautiful Experiments* (2019) and *Scenes of Subjection* (1997), Hartman traces the afterlife of slavery in the United States, centering the lives of Black women who have been erased or maligned by historical archives. She argues that after the plantation, Black communities found themselves enclosed in cities that had their own constraining and draconian laws. For Hartman, escape isn't a distraction, but a matter of survival, a desire for liberation, a mode of rebellion.

Thus, “to escape confinement of a four-cornered world, a tight, airless room,”² as Hartman writes, is to (literally or symbolically) refuse the logic and conditions of systemic terror and repression. In this way, *Films for Escapism* is in conversation with other escapist imaginings by Black artists, including Octavia Butler's speculative fables, the intergalactic spirituals of Sun Ra, and the libidinous acrobatics coursing through Leilah Weinraub's documentary *Shakedown* (2018). Lee's curatorial selections for her *Escapism* series recover the revolutionary possibilities of the word *escape*, invoking the improvised flights enacted by Black artists as means of transcending oppression, violence, and death.

Escape relies on imagination. We must depart from what we think we know in order to dream of liberatory worlds where authoritarian power structures are dismantled and absent. The films presented do not deny reality: they enact a rebellious possibility, tracing out flights towards

self-determination and unruliness. *Films for Escapism* sought and envisioned pleasurable zones existing outside of objectification and shame. Each film contained moments of wild movement, a refusal of the confinement that insists we remain meek and docile. Even though the series has ended, I keep having warm flashbacks of *Soft*, where the 3D models thrust, squirted, and licked with joyous abandon. Amidst the daily onslaught of violent stories that confirm society's continual disregard for Black women—especially Black trans women—François' film makes space for radical vulnerability and love, where fantasy is both a revolt and a maroonic space where visions of femme utopia reign. *Escapism* is a reminder that enclosures can be multifarious—existing in our minds, desires, communities, and healing—but escape can offer us each our own sense of freedom and refusal.

Guadalupe Rosales at Los Angeles Nomadic Division

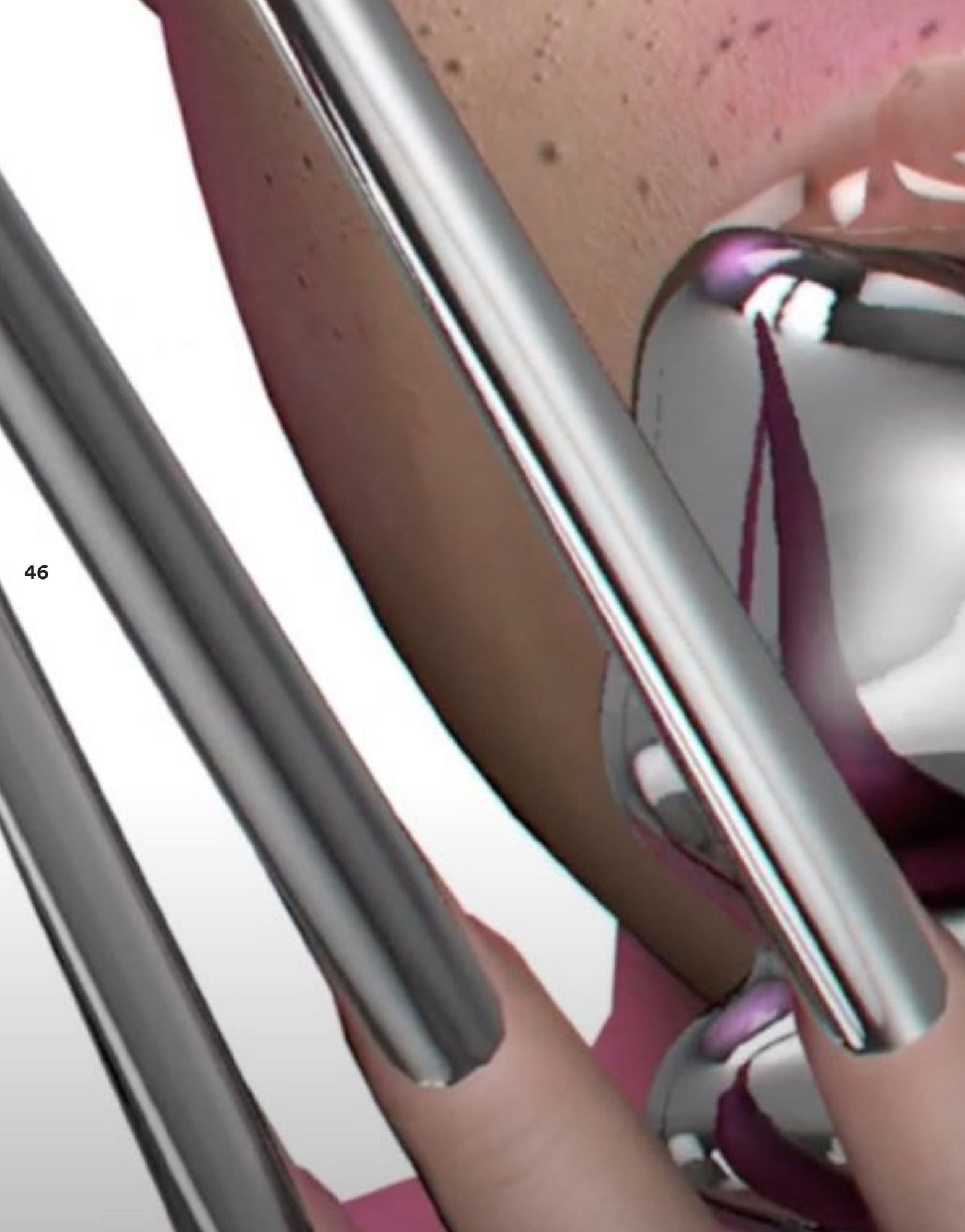
June 21, 2020

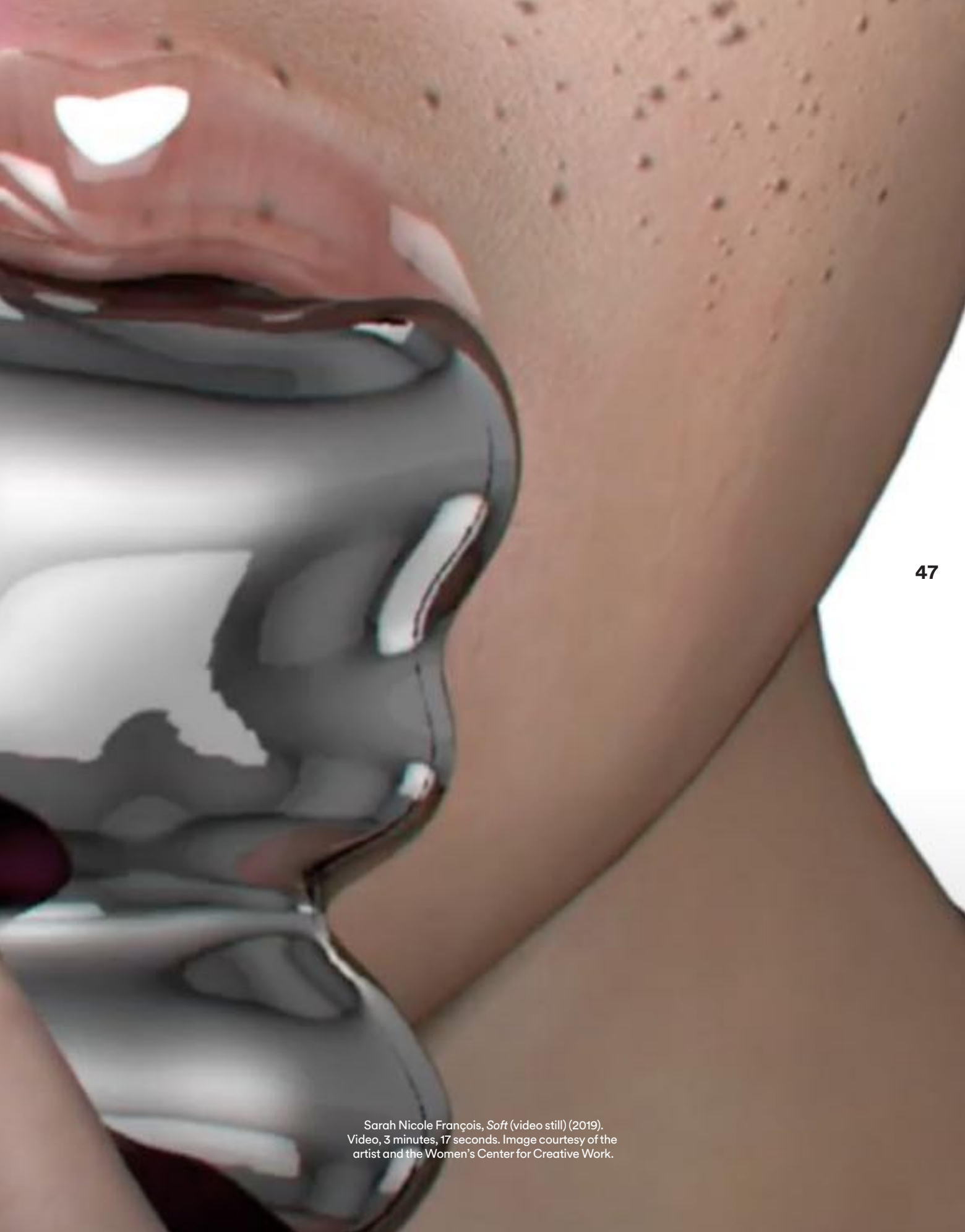
When the pandemic caused major lockdowns in March, Guadalupe Rosales had to change her plans for an upcoming live performance commissioned by the Los Angeles Nomadic Division (LAND). Initially conceived as an in-person event, *Channel Flip, Meet Me at the Edge of the Sun* (curated by Matthew Schum) was pivoted by Rosales to an online-only project. The new iteration of *Channel Flip* was created to be experienced online—with headphones on,

2. Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval* (New York, W.W. Norton & Company, 2019), quoted in Keeanga-Yamahatta Taylor, “Saidiya Hartman's ‘Beautiful Experiments,’”

Los Angeles Review of Books, May 5, 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/saidiya-hartmans-beautiful-experiments/>.

Matt Stromberg





Sarah Nicole François, *Soft* (video still) (2019).
Video, 3 minutes, 17 seconds. Image courtesy of the
artist and the Women's Center for Creative Work.

in full screen mode. Eschewing the group viewing dynamic of the theater or gallery, it set up a direct intimacy between viewer and performer. The experience of viewing the film echoes the ways we connect online—especially now—each of us physically isolated but finding community through the screen.

Channel Flip is a collaborative work, for which Rosales invited fellow artists Zackary Drucker, Nao Bustamante, MPA, and rafa esparza to contribute short pieces that she assembled with artist Vishal Jugdeo and editor Chelsea Knight. In this sense, *Channel Flip* bears resemblance to Rosales' ongoing collaborative archival projects, *Veteranas and Rucas* and *Map Pointz* (both works 2015-present). Each is an open-ended archive of photographs and ephemera documenting underrepresented groups, like Latinas in Southern California or the '90s Latinx party scene in which Rosales played a part. For both projects, she allows participants to submit their own pictures and stories, thereby giving them autonomy to shape their narratives.

Rosales chose her collaborators for *Channel Flip* based on their direct use of their bodies in their respective art practices, as each often pushes the boundaries of their own physicality. In her early performance *Indigurrito* (1992), Bustamante invited white male audience members to eat a burrito strapped phallically to her crotch as penance for centuries of oppression. Meanwhile, esparza's grueling durational works include the dawn-to-dusk performance *RED SUMMER* (2016), during

which he collapsed every time shots rang out from a nearby LAPD shooting range.

For *Channel Flip*, each artist worked independently (and remained socially distant) to create a video that reflects the disquieting time we live in, each inevitably framed by the isolation of the pandemic, along with the communal outrage and solidarity of the uprisings for racial justice. Amidst these dual experiences, we are all torn between the extremes of bodily trauma and bodily connection, vulnerability and resilience—our bodies have come to represent agents of infection and contagion, best isolated, masked, and cleaned vigorously for safety. But together, in anxiously assembled groups, our physical presence has the power to upend the status quo and promote radical change.

The overall editing of *Channel Flip* constructs a poetic and evocative through line rather than a coherent narrative structure. Nao Bustamante's *Breadphones* (all works 2020) is a half-ironic, half-sincere ASMR tutorial on the making of sourdough bread, the homespun activity that so many of us turned to in the early days of the pandemic. With a playfully mocking whisper, she kneads, slaps, and scrapes the dough as her microphone amplifies every squish and pop. There is an element of reverence to her play, as she correlates the bread's yeasty transformation to a form of alchemy, referencing a Native American myth about a weeping woman who created life from her abundance of snot. She noisily cracks an ice tray, tossing the ice cubes into an oven. Clouds of steam are released

across the kitchen that soon thicken into a fog-machine fantasy. The gentle tutorial makes way for a disco party, as Bustamante clutches two halves of the freshly baked loaf to her ears like doughy headphones. A remix of Sylvester's disco anthem *You Make Me Feel (Mighty Real)* provides the uplifting soundtrack to her dance party of one.

For rafa esparza's contribution, *baboso*, he wears sad clown makeup as he juggles ice balls made from his frozen saliva. The title of the work translates from Spanish as "slobbery," although the word is more commonly used as slang for "dumb." As he puts the ice balls in his mouth, letting the frozen spit melt and drip down over his hands, he pines for a lover he has had to isolate from in a sexually-charged voiceover. Spit is depicted as a charged, intimate fluid (i.e., swapping spit) as well as a vector of disease.

MPA's contribution, *bang.empire*, explores the medium of video itself, stripping it down to its audio-visual basics. While focused on her face, the frame flickers between red, black, and green backgrounds as a soundtrack of street noises filters through. The climax comes when a split-second image of a bare ass explodes and shatters, followed by the sound of a blaring car alarm. As the imagery flips from color field to bursting buttocks, the artist sets up an unsettling montage that ends, quite literally, with an absurd bang.

The videos in *Channel Flip* are loosely held together, each intercut with both nocturnal scenes of L.A.'s Eastside, shot by Rosales, and a sun-bleached spoken-word



Top: Nao Bustamante, *Breadphones* from
Guadalupe Rosales, *Channel Flip, Meet Me
at the Edge of the Sun* (video still) (2020).
Image courtesy of the artist and Los Angeles
Nomadic Division (LAND).

Bottom: Guadalupe Rosales, *Channel Flip, Meet Me
at the Edge of the Sun* (video still) (2020).
Image courtesy of the artist and Los Angeles
Nomadic Division (LAND).

chorus, filmed by Zackary Drucker. In Drucker's contribution, *Everything We Love is Fleeting*, the artist leads a chorus of trans women who collectively recite a poetic call to perseverance and resistance. Speaking individually or in pairs, each chorus member recites lines that soon build into a synchronized declaration of liberation directed at the viewer. "Repairing masculinity is a full-time job for billions of people and centuries to come," Drucker and Mz Neon say together. "Are you doing your part?" asks Rain Valdez.

In the scenes of Rosales driving around at night—an extension of her recent series of nocturnal photographs—she narrates to an unnamed passenger. They share stories as they pass by personal landmarks: the alley where one first saw a porn magazine, how the grief over witnessing the death of a loved one led the other on a drinking binge. As Rosales and her companion cross the First Street Bridge from Boyle Heights into Downtown Los Angeles, they are abruptly stopped by a line of police officers who have assembled in response to this summer's protests. This inclusion snaps the viewer back from Rosales' personal stories of the past into the harsh realities of the present.

Channel Flip is not a coherent response to the pandemic or the current social justice uprising. As in her archival work, Rosales doesn't try to fit her collaborators' contributions into any overarching structure or adapt their narratives to fit into her own. Instead, she lets them speak for themselves, providing a fractured vision that bounces

between longing, memory, trauma, violence, solidarity, and resistance. For months, we have been locked up in quarantine, craving community while also trying to find ways to put our bodies to collective, meaningful use. As with each of these artists, we are all searching for a way to navigate these uncertain times, and each video offers a very different, personal window onto our collective struggle. Meant for isolated virtual consumption, *Channel Flip* offers an intimate, embodied sense of the connection for which we long.

Paul Mpagi Sepuya at Vielmetter Los Angeles

March 14–July 25, 2020

As whatever is the exact opposite of luck would have it, Paul Mpagi Sepuya's solo exhibition at Vielmetter Los Angeles, *A conversation about around pictures*, opened at the precise moment that the statewide shelter-in-place order took effect. It remained open, but unseen, for 18 weeks; I visited in March, when gallery-going still felt like an appropriate early-pandemic activity. A sleek, motion-operated bottle of hand sanitizer on the front desk welcomed me, too-forcefully ejecting its liquid-y contents and spraying the neat stacks of press releases and show cards nearby.

Viewing the pictures in-person and at their intended scale, I was struck by my sense of proximity to their subjects, felt acutely because of my new distance from virtually all other people. Although they were

all created pre-pandemic, Sepuya's pictures feel like they could have been made in quarantine: they all play out within the four walls of his studio, the same equipment arranged and rearranged. The images sometimes gesture to the world beyond their frames, including things that conventional studio photographs would exclude: a pile of clothes, the jutting poles of equipment, the space outside the rectangular back-drop. But most notable is the inclusion of the subject's iPhones, for it is their presence that opens the space of the photograph—not so much visually, but symbolically—and gestures outward to the vast circulation of images via social media, the world of pictures beyond *this* picture.

Characteristically, Sepuya's work plays with the question of authorship as a means of leveling the power dynamic between photographer and subject. In past works, the presence of two "active" cameras in the scene—one wielded by each of its subjects/makers—made the origin of the photograph ambiguous. Here, Sepuya's subjects are instead afforded agency through the use of the iPhone, the power of which resides not in its ability to make images, but in its ability to share them—and in its democratization of photography more generally. Indeed, as image-making becomes near-universal, photography's power may reside less in its production than in its circulation. Sepuya provides his subjects with agency through their symbolic access to this power, which extends beyond the photographs to the public world of image-based social media, wherein photographs

have currency through their dissemination.

By allowing iPhones into the picture-space, Sepuya shares the powerful act of looking at oneself with his subjects as they enact tender, private performances for the camera(s). In the eponymous *A conversation around pictures* (_1090454) (2019), Sepuya sits behind the camera as a second figure peers out from behind his shoulder, most of his face covered by his iPhone. On its screen is a second scene: a panorama-in-progress has haphazardly stitched together a 360-degree view of the surrounding studio, rendering the faces and bodies of the two men in glitchy, fragmented parts. In *Model Study* (0X5A4029) (2017), a seated figure in a cool, white jockstrap poses for a portrait but has turned to face away. Though he does not present himself for the camera, the voyeuristic perspective is reciprocated: he holds up an iPhone which reflects his face in miniature—visible only because he photographs it himself. He is not only seen, but is actively involved in seeing himself.

Sepuya often refers to the infinite loop, or the “closed circuit of mirror and camera,”¹ in his pictures: the photographs are all shot through a mirror, so the scene is already “closed” to viewers, as they are not reflected in that mirror. The inclusion of the iPhones begins to open this circuit because the phone pictures belong to the subjects, have lives of their own beyond the photoshoot as they are presumably shared, posted, and circulated.

Given the often-toxic pervasiveness of iPhone use, it’s easy to look at the figure in *Model Study* as distracted or

self-involved. Certainly, the prevalence of phone cameras and social media in contemporary life has produced side effects both personal and global (self-involvement being the least of them): damaging effects on mental health, the degradation of privacy, and state-sanctioned surveillance. But Sepuya’s photographs don’t critique selfie culture as vanity: self-portraiture is, necessarily, the language of the unseen. And despite its algorithmic biases (making online virality something of a myth akin to that of the American dream), social media has a similarly equalizing power.

Amidst the June uprisings, Sepuya launched a fundraiser via Instagram, offering an unlimited editioned “solidarity” print to anyone who donated a minimum of \$250 to one of several BLM-adjacent advocacy organizations.² While not technically part of the Vielmetter exhibition, the solidarity photograph, *Studio* (0X5A4983), is presumably an outtake of *Studio* (0X5A5051) (both works 2020). (Sepuya titles his works with the RAW file numbers assigned by his camera, creating a traceable lineage.) The solidarity photograph is simpler than its exhibited counterpart, and is starkly devoid of Sepuya’s usual layers of mirrors, bodies, and cameras. Instead, a single camera, sans operator, stands on a tripod at the photograph’s center against two black backdrops. On the right edge of the frame, a partially-obscured photographic print hangs on the studio wall. In it, two entangled Black bodies hold up their own camera, which points forward. Although the circuit is still

technically closed, without a visible maker/operator, the viewer is implicated by the central camera—especially in the context of Sepuya’s call to action. Looking at the solidarity photograph feels, deeply, like being looked at—or perhaps more precisely, like being prompted to look at yourself. It is a picture as much about self-portraiture as anything else.

As of this writing, the initiative has raised over 215 thousand dollars, and while the Vielmetter exhibit remained largely unseen through the pandemic, one photograph, at least, will not only be widely seen, but widely owned. Through the profound circulation and collective ownership of his solidarity print, Sepuya activated the power of image-sharing as a real-time demonstration of the power that the subjects in the Vielmetter exhibition symbolically enact. The print’s vast distribution echoes Sepuya’s subject-as-collaborator model for making photographs, wherein collective ownership becomes a meaningful strategy for mutual aid. A reminder that hanging on the wall is not art’s end-all, the viral spread of *Studio* (0X5A4983) generated real money as a tool for furthering agency within the real communities to which many of Sepuya’s subjects belong.

Both the camera and the institutional space of the gallery/museum are mechanisms of record-keeping that have historically and continually excluded Black, brown, and queer bodies. The current movement for Black life has been propelled by the online dissemination of images of Black death. Still, it is worth

2. P. M. Sepuya (@pagmi), “THOSE WHO HAVE THE RESOURCES, GIVE: this open edition print is yours for a minimum \$250 donation,” Instagram, June 2, 2020, <https://www.instagram.com/p/CA8UgjUFtZ6/>.

3. Teju Cole, “When the Camera Was a Weapon of Imperialism. (And When It Still Is.),” *The New York Times Magazine*, Feb. 6, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>.



Paul Mpagi Sepuya, *Studio (0X5A4983)*
(2020). Archival pigment print, 6 x 9 inches.
Image courtesy of the artist and
Vielmetter Los Angeles.



Paul Mpagi Sepuya, *Model Study (0X5A4029)*
(2017). Archival pigment print, 60 x 40 inches.
Image courtesy of the artist and
Vielmetter Los Angeles.

considering who has the right to share these images, and what it means that a widespread outrage has seemingly relied on them. The very language used to enact photography (“to shoot,” “to take”) reveals the medium’s inherent kinship with violence and possession. If we expect a future for photography that is any different from its colonial past,³ its subjects must be—like Sepuya’s—collaborators involved in a photography that is collective, rather than hierarchical.

Simone Leigh at David Kordansky Gallery

May 26–July 11, 2020

A chartreuse-hued ceramic bust by Simone Leigh immediately reels in the eye from across the room. Balancing on a cylindrical pedestal at David Kordansky Gallery, *Figure (135Y-2)* (all works 2020) depicts the bosom, neck, and face of an unidentified woman. A smooth arc of hair forms a crown (or deific aura) above her head. Her defined nose and lips rest below a vacant slope of skin where her eyes should be. The figure’s slender arms abruptly end above the elbows, with one side more truncated than the other—a fissure that suggests a temporal break, as if she were an archaeological vestige from another epoch. Leigh’s fragmented sculptures of anonymous Black female figures (which she has referred to as both reflecting and directly speaking to Black women), impart a multitude of references, from functional architecture and vernacular

ceramics (specifically face jug pottery, a tradition associated with enslaved African Americans in the 19th century), to 20th century minimalism and contemporary abstraction. By also subtly invoking classical statuary—the false paragon of a white-centric art history—alongside these many historical framing devices, Leigh fosters a critical art practice that melds diverse cultural references while privileging the representation of Black women. In this context, her humanesque figures function as sacred, living vessels: active sites of agency and resistance that retool vulnerability as a form of power.

Figure (135Y-2) directly faces another female figure, this one headless, situated on the opposite side of the gallery. Titled *Martinique*, this figure comprises a similarly sculpted bust, with two abbreviated arms and a nude torso, the surface of which drips with a thick, milky-white glaze. In place of a pedestal, the lower half of *Martinique*’s body swoops outward at the hips to form a bulbous bell, which also recalls a jug or a hoop skirt—voluminous shapes that dually point to the body as a container and as an object contained. In the tradition of 19th century face jug pottery, hand-hewn vessels functioned as critical sites of authorship, with an object’s formal surface becoming a malleable receptacle for gesture, language, and mark making—acts of creative ingenuity that doubled as modes of resistance. (Notable here is the artist and poet David Drake, who, while enslaved in South Carolina, crafted thickly glazed cisterns inscribed with poetry and signed, “Dave”—the first

enslaved potter known to utilize such markings.) Sculpturally, *Martinique*’s alabaster surface echoes the indexical, almost sacred nature of these vessels, reflecting Leigh’s extensive research into their histories. *Martinique*’s craftsmanship—with luscious pools of glaze and visible fingerprints—reveals a haptic matrix of hand and tool markings related to her construction. Like both ceramic forms and a real mortal body, she functions as a vessel for the physical history inscribed on her surface, conjuring bodily agency and vulnerability through the tangible language of her making.

Face jugs have enigmatic spiritual undertones, and *Martinique* can also be interpreted as such a reliquary. Her headless ivory torso boasts a proud posture suggestive of an ancient goddess—pointing to the presence of a worshipful ideal—while her broken limbs imply the immobile fragility of a relic. Her chimerical lower half both furthers and complicates these dichotomies. While her stoneware skirt functions as a protective, fortress-like barrier designed to maintain the sanctity of her body, it also paradoxically acts as an imposing, bell-shaped corset that constricts her anatomical form. The work’s title, *Martinique*, conceptually buttresses this dialectic of containment: the titular Caribbean island of Martinique was thrust into the Transatlantic slave trade by French colonizers, who pillaged its resources and forced it into economic dependence—the island remains a French territory today. (Martinique was also

home to poet Aimé Césaire, a founder of the intellectual, anticolonial Negritude movement that embraced Black identity as an antidote to colonialism's penchant for cultural erasure.) As a work then, the figure of *Martinique* might function as a monument for the innumerable Black individuals impacted by the violence of colonialism, while also offering a symbolic physical enclosure that blocks forms of violent encroachment.

The remaining sculptural figures in the first gallery, which includes two vessel-like ceramic heads with elongated, supine necks (*Stretch [GREEN]* and *Stretch [BLACK]*) and a towering, totemic bronze figure that drifts into the waters of futuristic abstraction (*Sentinel IV*), reiterate this notion of the body as a site of vulnerability, agency, and resistance. In tandem, the sculptures comprise bodies without heads and heads without bodies and bodies without parts—each is a panoply of forms that nonetheless feels sacred, dignified, and cleanly minimalist. Installed sparsely but arranged in such a way as to form an open, unoccupied space in the middle of the gallery, the objects mostly point inward—a configuration that feeds the sense that, amongst these works, an unseen, collective act of communion silently unfolds. While these sculptures confidently hold space, their magnetic draw ultimately (and paradoxically) lies in the parts withheld.

Leigh's gesture of sculpting faces with empty swaths of skin where eye sockets should be (qualities shared by many of the works on view) functions as the most potent

example of this motif. While on one hand, an eyeless face may be immediately associated with repression—the omission of eyes representing a form of exclusion from the visual world—it also represents a reclamation of one's own perceptual autonomy. Evoking both the power of foresight and the act of bearing witness, Leigh's withholding of sight can also be read as a form of protection from external harm or traumatic stimuli, much like *Martinique*'s skirt-like fortification. If the eye is an orifice to the mind, these parts withheld also act to elevate the sovereignty of Black intellectual achievement, a gesture of reclamation via omission. Here, the power of sight, pointing inwards as a generative mode of creativity and resistance, is as sacred as the body itself.

At the back of the main gallery, a massive mound of woven raffia emerges from the wall, a construction that references vernacular dwellings of Sub-Saharan Africa. A sliver of vacant space where the structure and wall meet suggests the presence of an inner sanctum unreachable to the viewer, the revelation of which conceptually reorients the sculptures surrounding it. This cryptic enclosure reasserts the gallery itself as an active, interconnected site—a venerable vessel of architecture designed to hold, and withhold, bodies in both space and time. A doorway adjacent to the raffia structure leads to a smaller gallery occupied solely by *Cupboard XI (Titi)*, an iridescent greenish-black ceramic bust, nude and de-limbed, with a sweeping raffia skirt and a regal

crown of hair. Perfectly sculpted and bathed in a halo of natural light (via a skylight above), *Cupboard XI* is a modern-day vision of Black divinity. She is a counterpart to *Martinique*—her head reclaimed, her posture more resolute—that conceptually anchors the exhibition. Unlike the stoneware bell, raffia—a material ode to pre-colonial craft—bends and breaks like the body, aligning with the figure's mortal vulnerabilities. While several of Leigh's material modalities reference objects of the past, *Cupboard XI* suggests the artistic, philosophical, and spiritual potentialities of a radically inclusive present and future. Here, this worshipful figure acts as a god or matron saint, vacillating between being mortally human and esoterically divine.

(L.A. in S.F.) *Stimulus* at Guerrero Gallery May 30, 2020

For many galleries and art spaces already struggling to adapt to rent spikes in San Francisco, the indefinite closure of non-essential businesses due to Covid-19 guaranteed some level of catastrophe. After nearly 150 years in operation, the San Francisco Art Institute announced that they would not accept new students in the fall (they later reversed this plan following a \$4 million surge in donations—but said they would need to raise another \$4.5 million to make it through the fiscal year!), and Workshop Residence, an artist-led design gallery





Simone Leigh (installation view) (2020).
Image courtesy of the artist and David Kordansky
Gallery. Photo: Jeff McLane.

and retail space, revealed their August closure in a recent newsletter.

Guerrero Gallery, which opened in 2010, is no stranger to adapting to adverse circumstances. After just three years of operation in their original brick-and-mortar location in the Mission District, Guerrero Gallery shuttered in 2013. Owner Andres Guerrero staged exhibitions in his home² before relocating in 2016 to a warehouse in the rapidly gentrifying Bayview neighborhood. On April 28, with economic pressures mounting amidst a global pandemic, Guerrero Gallery announced the closure of that space, citing the “current circumstances.”

Despite the closure, the gallery opened a virtual exhibition just a month later. The title of the show, *Stimulus*, exudes a cheeky self-awareness—both of the apathy of virtual exhibitions within a fraught cultural moment and of the failure and feebleness of governmental attempts to jumpstart a frozen economy. Epitomizing the tension caused by renting physical space, which for the foreseeable future holds small businesses in an untenable balancing act, the exhibition was staged in real space for a short time. Works by 16 artists were mounted sparsely in a cavernous, abandoned warehouse on the city’s fringes, but the exhibition is available to view only through online photographs of its installation.

In the vast concrete building, each work in situ reverberated against rows and rows of identical columns that stretched into darkness—the context simultaneously reinforced and subverted the disembodiment of virtual

viewership. Against this vacant industrial backdrop, the intervention of often humorous, sometimes critical work felt appropriate and oddly comforting. Cheryl Pope’s appliquéd banner, *I’m Not Good at Being Vulnerable* (2016), hung from an overhead industrial pipe, the empathetic text all the more relevant given the blatant exposure of its installation. Video was projected against the roll-up garage door of a loading dock (Jaime Muñoz, *Untitled*, 2015), oil paintings edged with spray paint merged with pre-existing graffiti (Alfonso Gonzalez Jr., *March 2020*, 2020), a full-size inflatable limousine took shape (Stephen Powers, *No One Rides for Free*, 2006), and small works were mounted on cement columns (by Matthew Craven and Tosha Stimage).

On one column, strips of taupe paint peeled in tight curls from their cement support to form parallel borders around Craven’s collaged *Struggle* (2020). Within the collage, two views of the same agonized figure from the Hellenistic marble sculpture, *Laocoön* (2nd century BCE–1st century CE), are displaced into a yellowing forest landscape with a gridded sky penciled-in overhead. In this installation, the eroding cement pillar echoed the chiseled marble depicted in the work, while the peeling rinds of paint fortuitously mirrored the serpent-wrapped limbs of the collaged marble statuary.

Sofie Ramos’ *Cake Tester* (2020) offers a layer cake of nylon flowers, plastic rhinestones, and candy-colored latex paint sprinkles on the half-round of a ceramic plate.

The satisfying mix of kitschy textures and bright colors conjure inert nostalgia for childhood parties. In *Stimulus*, the piece was installed on a cement wall. Fittingly, the wall’s sun-bleached red paint had turned a chalky pink, like a recycled plastic tablecloth. Though Ramos’ work is inherently joyful, its placement against a fading backdrop begged a somber question: when will we be celebrating together again?

The lack of human occupancy is a haunting overlay in virtual exhibitions generally, but this is heightened in *Stimulus* by the enormity of the emptied warehouse. The inclusion of *INSTALLATION* (2020), a performance work by Brontez Purnell, punctuates this desolation. Documented with a single photo, Purnell sits crouched, appearing vulnerable and wet in a pool of spilled water, in front of a shock of hot pink graffiti. The image implies the occupation of abandoned space—from organized efforts by protestors to quasi-legal artist warehouse spaces. However, without video demarcating Purnell’s movements in the space, the photo leaves only a soft trace of the physicality that Purnell presumably enacted. Representing the only living body in the exhibition, the photo’s limited scope leaves something to be desired, exposing the constraints of online art experiences while mirroring a collective need for physical connection.

Because of their spaciousness, streets, parking lots, and outdoor parks have become the sole sites of public collectivity. The reclamation of these public spaces has offered space for mourning, protest,

1. Taylor Dafoe, “The San Francisco Art Institute Has Reversed Its Plans to Wind Down Following \$4 Million Surge of Donations,” *Artnet News*, July 23, 2020, <https://news.artnet.com/art-world/san-francisco-art-institute-will-stay-open-2-1896813>.

2. Eva Recinos, “Feels Like Home: Andres Guerrero Opens His Home as Art Gallery,” *ArtSlant*, July 28, 2014, <https://www.artslant.com/ny/articles/show/40219-feels-like-home-andres-guerrero-opens-his-home-as-art-gallery/>.

3. Seph Rodney, “What It’s Like to Visit Virtual Galleries as an Art Critic,” *Hyperallergic*, March 25, 2020, <https://hyperallergic.com/548665/what-its-like-to-visit-virtual-galleries-as-an-art-critic/>.



59



Top: Brontez Purnell, *INSTALLATION* (performance view) (2020). Image courtesy of the artist and Guerrero Gallery.

Bottom: *Stimulus* (installation view) (2020). Image courtesy of the artist and Guerrero Gallery.

and interventions with public art. In utilizing such a large building, during a time when access to space feels like a particular kind of privilege, *Stimulus*' sparse population of works felt particularly bare. This may be apt, given that the experience of navigating virtual art spaces is frequently one of feeling "marooned,"³ a visual isolation that eliminates the material, social, and situational aspects of art viewership. At its best, *Stimulus* turned this contextual failure into an organizing principle—embodying the hollow isolation of shelter-in-place. Still, while scrolling through the online presentation, the warehouse seemed to act merely as a photo backdrop, thus formally reverting into the virtual standard the exhibition aimed to upend.

Review Contributors

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

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

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

Jessica Simmons is an artist and writer based in Los Angeles. Her work and writing navigate the haptic, oblique space that exists between the language of abstraction and the abstraction of language.

Ariel Zaccheo is a curator and writer working in San Francisco. Her writing has been published in *Surface Design Journal*, *American Craft Magazine*, and *Art Practical*. Her research focuses on queer and feminist studies as applied to contemporary craft.

Photo Essay Contributor

Paloma Dooley was born in New York and earned a B.A. in Photography from Bard College. In 2016 she completed a monthlong residency at the Vermont Studio Center in Johnson, VT. In 2018, she was commissioned to create a body of work for *Augenblick Mal*, a Swiss publication featuring new photography around the theme of perception and vision. She lives in Los Angeles and shoots predominantly in the landscape with a large-format view camera.

carla en español

Carta de la editora

Cuando creé *Carla*, en 2015, concebí sus páginas como una especie de punto de encuentro donde la comunidad pudiera crecer alrededor de un pensamiento compartido, un lugar activo que propiciara el intercambio participativo de ideas.

En medio del levantamiento en favor de las vidas de la gente de color, debemos reconocer nuestra responsabilidad para crear un discurso compartido que sea crítico, riguroso, común e inclusivo. En un reciente artículo, la crítica de arte Jessica Lynne pidió “textos que exigieran responsabilidad”¹, señalando que el lenguaje es una oportunidad para un intercambio responsable con el otro, que invita a la retroalimentación, a la adaptación y al debate.

Recientemente, hemos articulado en *Carla* un conjunto de **valores fundamentales**, en constante revisión, para que nos sirvan como guía de principios, un mapa de ruta para saber cómo poder mejorar a la hora de activar ese discurso.

Concebimos una crítica del arte que sea lateral y no de arriba hacia abajo y que proponga un amplio rango de opiniones, discursos y pensamiento crítico. *Carla* valora el pensamiento experimental y audaz y rechaza la idea de que la crítica sea una especie

de autoridad concreta, final e inmutable. En cambio, visionamos una crítica del arte que esté en constantemente evolución y que se cuestione a sí misma, permitiendo así que esta pueda expandirse, madurar y cambiar. El análisis crítico debe estar en evolución constante en vez de ser estático y concluyente.

En nuestras páginas, buscamos crear colectividad y usar nuestra plataforma para apoyar un análisis y escritura del arte que promuevan aquello a lo que los escritores Elizabeth Méndez Berry y Chi-hui Yang se han referido como “una ciudadanía comprometida que participa a la hora de crear su propia historia”². Queremos que la historia que contamos sea una que represente significativamente la demografía de nuestra ciudad y no se circunscriba a las conversaciones de arte dominantes. Estamos trabajando activamente para centrar el arte escrito desde (y en artistas con) perspectivas que tradicionalmente han sido dejadas en los márgenes, por ejemplo, la de las escritoras y artistas, los colectivos de color, aquellos pertenecientes a género no binario, transexuales y queer, y reconocer lo imperativo de priorizar su aportación como un objetivo de nuestra publicación.

El mundo del arte, en la misma medida que la infraestructura de nuestro país, ha sido diseñado de manera intencionada para privilegiar a una selecta minoría a través de estructuras racistas patriarcales y capitalistas. Nosotros estamos comprometidos con una política antirracista y con publicar textos críticos que cuestionen las prácticas excluyentes que existen en nuestro campo, a la vez que imaginamos nuevos caminos para avanzar.

Esperamos alimentar estrategias que muevan nuestro discurso más allá de lo teórico, que se dirijan al mundo cotidiano a través de un discurso público y de la organización de esfuerzos colectivos. *Carla* se compromete a evolucionar de manera continua y autorreflexiva a la vez que a trabajar para servir de mejor manera a la comunidad como un nexo de discurso cultural.

Como un pequeño paso para construir el tipo de plataforma y publicación que imaginamos, estamos encantados de anunciarles que los siguientes números de la revista serán traducidos al español. Estamos muy agradecidos por la oportunidad de seguir evolucionando y expandir nuestra visión inicial de lo que esta revista es y puede ser. Les invitamos a que nos **hagan responsables** de que estas metas se cumplan y continuemos nuestro diálogo juntos.

Consulte la página 87 para ver las notas a pie de página.

Con mi más sincero agradecimiento,

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Días de cobro

Como robo de arte, era justo. En la tarde del 1 de junio, al tiempo que la rabia causada por la muerte de George Floyd se desplegaba a lo largo de Melsrose Avenue, un grupo de manifestantes se percataron de la existencia de una galería de arte llamada 5Art. Alguien rompió el escaparate. Los escasos videos que han salido a la luz muestran alrededor de una docena de personas, enmascaradas ante el avance de la Covid-19, saliendo abrazadas a sus trofeos—el destello rosa

cromado de un Koons, los matices como de algodón de azúcar de las tablas de *skate*—. Entonces, en el momento climático, un saqueador sale con una escultura KAWS *Companion* (KAWS *Compañero*) de cuatro pies de altura, una de las muchas variaciones del autor basadas en el personaje de Mickey Mouse. La galería había rotulado el exterior de su fachada con frases inspiracionales que ahora resaltaban la brecha: “CREE EN TU #SELFIE”, “ESTOY TAN DISPONIBLE” y “LA VIDA ES_____”. Al finalizar el día, estos *graffiti* se verían completados con un: “que se joda el arte de los blancos”.

Un KAWS *Companion* (KAWS *Compañero*) no se trata tanto de arte como de un botín: un juguete para que los millonarios consuman de forma ostentosa. Es la lectura que hace gran parte del público—saqueado, despreciado y codiciado por los mismos motivos. La absurda imagen de un *Companion* en una escala de grises siendo sacado en volandas a través de un agujero en una mampara de seguridad hecha

añicos llamó la atención no solo de la gente del mundillo del arte, sino también de los *sneaker-heads*. El artista Brad Troemel ha llevado a cabo un trabajo iluminador sobre el complejo de KAWS, describiendo la manera en la que una “obra de arte” de KAWS se mueve entre el terreno del arte callejero, las bellas artes y un producto comercial puro y duro¹. KAWS cosecha éxitos en cada uno de estos tres campos gracias a sus aptitudes en los dos primeros, pero es una fuerza global debido al último de ellos. El ciclo empieza y acaba con el objeto, la estatua *Companion* de plástico, el punto de privilegio —el POS (por sus siglas en inglés), si se quiere decir así. Y, mientras una pieza de consumo de KAWS quedaba fuera de control, se expresaban claramente los problemas de una cultura mercantil sostenida sobre una extendida desigualdad social, el esnobismo de las bellas artes y la criminalización racial. Ofrecía la imagen de un momento en el que toda la retórica igualitaria del arte se venía abajo, no dejando nada

más que un montón de plástico y metal sobrevalorado (un montón de chismes). Eso, y a los antiguos dueños de los chismes que los querían recuperar.

Una galería que actúa a modo de proveedor de lujo de arte callejero es una contradicción en sí misma —más aun cuando los innovadores negros y latinos del género trabajan en las calles propiamente dichas—La página web de 5Art promueve el coleccionismo de lo que vende pregonando su carácter subversivo, su punto travieso y su casi ilegalidad. “Los artistas callejeros ya no son percibidos como vándalos”, dice la cofundadora de la galería Julie Darmon, “sino como parte de la libertad de expresión de nuestra sociedad”². (Este fragmento pertenece a un comunicado de prensa publicado con motivo de la segunda exposición de la galería, que se inauguró el día de la celebración de la Toma de la Bastilla, en el año 2018 —los dueños son franceses—). Para los coleccionistas —si no para los policías— los artistas callejeros ya no son percibidos como vándalos. Los saqueadores por otro lado... En el Instagram de la galería, en un post que ya ha sido eliminado, 5Art expresaba su solidaridad y empatía por la muerte de George Floyd, *pero* pedía ayuda para recuperar su propiedad.

“El ‘pero’ en esta declaración”, escribe Margaret Carrigan en *The Art Newspaper*, “es la defensa inequívoca del privilegio blanco en el mundo del arte”³. Existe una relación directa entre la violencia consentida por el estado y los actos de saqueo: desde el Pasaje del Medio hasta la Posse Comitatus⁴ y George Floyd, los blancos han ejercido como los brutales árbitros de la propiedad. En su ensayo de 2014, recientemente rescatado, “En defensa del saqueo”, Vicky Osterweil escribe que “la primera



Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*Fortune Cookie Corner*) (“Sin título” [*Esquina de la galleta de la fortuna*]) (1990). Galletas de la fortuna, abastecimiento ilimitado, las dimensiones totales dependen de la instalación. Instalación original: aproximadamente 10.000 galletas de la fortuna. Grady O’Connor, Apartamento de su pareja, Clinton Hill, Brooklyn, NY, USA. Foto: Grady O’Connor.

definición en uso para la negrura bien podría haber sido ‘aquellos que pueden ser propiedad.’ ... El espectro de los esclavos liberándose a sí mismos podría percibirse como la primera imagen americana de negros saqueadores”. Y, de esta manera, “durante la mayor parte de la historia americana, una de las tácticas disponibles más justas contra la supremacía blanca fue el saqueo”⁵. Aquí no se trata de defender el saqueo o —tomando prestadas las palabras de Osterweil— presentar “alguna absurda equiparación ética entre la liberación de un esclavo” y el llevarse un KAWS en medio de una revuelta⁶. La cuestión es que los crímenes sobre la propiedad se convierten en discurso político cuando los derechos de propiedad triunfan sobre los derechos humanos. Esto en un país donde los hombres negros mueren a manos de la policía por nimiedades, como vender cigarrillos o intentar colocar un billete falso de 20 dólares. El contrato social, igual que un frágil escaparate de Melrose, se ha roto.

§

Incluso antes de la pandemia desatada en marzo y los levantamientos de junio, las perogrulladas progresistas del arte resultaban endeble. KAWS mueve a la alegría por el mal ajeno —*schadenfreude*—, en parte, porque su vergonzosa mercantilización demuestra el poco valor que el mercenario medio de la junta de un museo otorga a los ideales de cualquier instrumento financiero glorificado. Y aun así: y si un gesto sanador más limitado fuera posible, un equivalente de primer orden al aporrear una cacerola a las ocho de la tarde para homenajear a los trabajadores esenciales. Aquí aparecen Andrea Rosen y David Zwirner,

los dos marchantes y albaceas del patrimonio de Felix Gonzalez-Torres, quienes pensaron que podrían romper la opresión del virus acercando una de las pilas de dulces “*Untitled*” del difunto artista a las masas en cuarentena. Escogieron una obra de 1990, hecha a base de galletas de la fortuna, e invitaron a unas 1.000 personas de todo el mundo, con distintos lazos con el artista o sus albaceas, a comprar y apilar su propio montón.

Igual que muchos otros, viví el proyecto a través de Instagram, donde uno se hace rápidamente con la variedad de alijos de portentosos aperitivos dorados, con envoltorio o sin él, en todos sus idiosincráticos emplazamientos: el pie de una escalera en una sala de ópera, el remolque de una camioneta desvencijada, el ascensor de un espacio de arte. Un grupo de participantes emplazados en L.A. reunieron sus vituallas y presentaron sus galletas en la ventana de un restaurante local, Porridge and Puffs, para ayudar a potenciar el servicio de recogida en el local.⁷ Un ejemplo de montaña, especialmente generoso, se amontonaba a la entrada de una casa en Silver Lake bajo una pancarta del Black Lives Matter⁸. Como era inevitable, las galletas también se colocaron en el interior de los hogares de la gente. Pegadas a una cama de Ikea; derramándose sobre una chimenea decorativa; flanqueadas por cuadros abstractos y sillas modernistas; volcadas en vacías salas blancas que asemejan galerías privadas. Desplegado dentro de un mundo artístico pandémico, “*Untitled*” (*Fortune Cookie Corner*) (“*Sin título*” [*Esquina de la galleta de la fortuna*]) se hizo con todo el manido voyeurismo de una llamada de Zoom en el momento Covid-19, dejando a la vista, a un mismo tiempo, la solidaridad

y la desigualdad de clase — vuestros libros, vuestro arte, vuestros niños y mascotas, y vuestro efímero Gonzalez-Torres, todo ello consignado al fallido *mise-en-scene*—.

No creo que un Gonzalez-Torres colectivo sea la peor de las ideas. Pocos artistas son capaces de convertir un espacio público en uno íntimo, o fusionar intimidad y publicidad —una valla publicitaria con una foto de una cama vacía y deshecha, por ejemplo—. Sus pilas de dulces van acompañadas de una, casi sacramental, invitación a coger y comerse una de las piezas, pero también imponen sus propias reglas y obligaciones pastorales. Los observadores pueden transgredir la etiqueta habitual, tocar el arte, destruirlo y devorarlo, pero el custodio es responsable de reabastecerlo. Las pilas tienen una vascularidad *cool*, abstracta. De hecho, había algo de contagioso en toda la iteración —y no solo epidemiológicamente—, como si las galletas debieran estar a seis pies de distancia y venir acompañadas de toallitas desinfectantes. La semiótica se sale de control. Algunos han mencionado la escasez de miras de desperdigar un cuarto de millón de galletas de la fortuna a lo largo y ancho del mundo mientras nuestro racista presidente despótica a cerca de “la fiebre de Wuhan” y “el virus chino”⁹. De manera más visceral, Gonzalez-Torres creó esta obra a la sombra de VIH / SIDA, incluyendo su propio diagnóstico, así como el de su pareja Ross Laycock. Una versión de la obra “*Untitled*” (*Portrait of Ross in L.A.*) (“*Sin título*” [*Retrato de Ross en L.A.*]) (1991) llega a marcar el peso de la pila en 175 libras, el peso ideal de su debilitado compañero¹⁰. Cualquier pila de “*Untitled*” habría hecho la comparación entre la Covid-19

y el SIDA —ya de por sí espinosa en sí misma— inevitable.

Puede que los curadores hubieran deseado reconsiderar un detalle espinoso más: los participantes tenían que buscar y comprar sus propias galletas. No se trata solo del precio (se pueden comprar 240 galletas por algo así como 20 dólares) o el pequeño detalle de la presión ejercida sobre una cadena de suministro en medio de una pandemia (las huelgas en Amazon y todo eso). Es el propio concepto de lo que se está pidiendo. Al desplazar los costes materiales de la instalación del oferente al receptor, los curadores forzaron a la gente a ambos lados del evidente panel de exclusividad del proyecto a pensar en la obra de Gonzalez-Torres no en términos de una abundancia altruista, abierta, sino dentro de los confines de la excepcionalidad, el acceso y la objetización. “*Untitled*” aparece debidamente en su papel de mercancía, hecho a partir de mercancías de menor tamaño, para ser entregado y acaparado en todos los niveles. La deuda del arte a la propiedad supera su idealismo, y el proyecto parece no estar seguro de si quiere ser un genuino gesto unificador, una treta publicitaria o una mala oportunidad para alardear. Desatando un millar de *hashtags* de Instagram en nuestra corriente humanidad, “*Untitled*” nos ofrece una imagen de como, al tiempo que estamos todos juntos en esto, algunos de nosotros lo estamos más profundamente que otros.

Nada de esto es culpa de la obra —esta es la obra *trabajando*—. No seré el primero en señalar que Gonzalez-Torres dijo en una ocasión que quería “ser como un virus” —específicamente, uno “que pertenezca a la institución”¹¹— para infiltrarse,

insinuarse dentro de ese poder, y hacerse, él mismo, con algo del mismo. Las pilas de galletas de “*Untitled*” encarnan esa ambivalencia: la generosidad de doble filo del arte, el regalo que alguien sigue poseyendo. Las pilas comparten un poder de confección. Son muy explícitas en esto y, por tanto, honestas en qué privilegios te otorga poseerlas. También, a su manera, lo es KAWS. El 9 de junio, más o menos una semana después del saqueo en 5Art, KAWS “dejó caer” una nueva edición de figuritas: seres peludos, parecidos a Elmo, con saltones ojos en forma de X que agarran pequeños *Companions* en sus brazos. Todos los beneficios fueron a Black Lives Matter¹². La serie se llama *TAKE*.

En la década de los 70, entre las tempranas conceptualizaciones sobre la inmaterialidad o desmaterialización del arte, el artista Christopher D’Arcangelo lanzó una tumultuosa frase sobre la casa de cristal del arte conceptual: “La propiedad es robo. El arte es propiedad. El arte es robo”¹³. Teniendo en cuenta lo ampliamente que la propiedad aparece en las partes más violentas, racistas del mito estadounidense, lo peor que podemos hacer es pretender que no es así —como si el arte, a modo de esplendor racional de “el mercado”, viviese en un mundo más allá de nuestros cuerpos—. Un mundo del arte que verdaderamente reconozca su inherente supremacía blanca debe hacer frente a la pregunta de quién posee qué —lo cual podría ser el motivo por el que Gonzalez-Torres no hace tanto por arrasar la institución como por obligarla a que se entregue, pieza a pieza—.

Consulte la página 87 para ver las notas a pie de página.

Un remedio chino

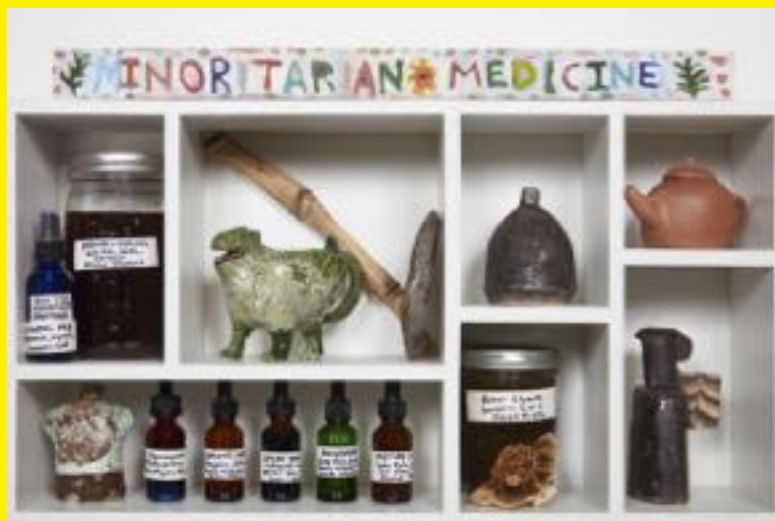
Puede que una de las cosas más horripilantemente astringentes que he tomado a lo largo de mi vida sea un pequeño vial de medicina china, con una pajita lo suficientemente fina y rígida como para perforar el lóbulo de una oreja. Como adolescente en Shanghai, creía que la medicina china era similar a la leche de vaca: ambas eran bebidas pútridas, prescritas por mi madre en pos de mi bienestar general, y tenían un cincuenta por ciento de posibilidades de acabar en el lavabo del cuarto de baño.

Aun así, en tan solo una semana de empezar con las normas de permanecer en la casa y el inicio de la pandemia, me encontré prescribiendo a mi pareja inmunocomprometida y asmática, de forma amateur, botellas de qingqi huatan pian (清气化痰片, “eliminador de flemas”) y té reposados para los bronquios con maodanbai (毛蛋白, barbasco). No era yo el único individuo no blanco alejado de su país en volver, en medio de la pandemia, a las descartadas medicinas indígenas de mi juventud. De hecho, durante estos últimos meses de aislamiento, me he dado cuenta de la presencia de remedios curativos indígenas haciendo su aparición en diversos contextos artísticos, incluso en el interior del espacio de la galería comercial. François Ghebaly compartió la receta de Candice Lin, (“How to Make Calm-Lung Tincture” [“Cómo preparar una infusión para calmar los pulmones”]), la cual incluye maodanbai, entre otras hierbas); la Commonwealth y el Council compartieron la receta de Julie Tolentino para preparar Jade Windscreen (Parabrisas

de Jade); Edgar Fabián Friás y Yunuen Rhi dirigieron al público en vivo del Instagram del Price Art Museum a través de una meditación taoísta.

Con el inicio de la pandemia, Trump se inclinó hacia la centenaria tradición occidental de patologizar a China, marcando al Covid-19 como un “Virus Chino”¹ y más adelante como la “Kung Flu”² (juego de palabras entre el nombre del arte marcial kung-fu y la palabra inglesa para denominar a la gripe “flu”). Semejante demagogia racista avivó la discriminación y el acoso de carácter antisasiático a lo largo y ancho del oeste americano, apoyándose en la historia de la región de emplear tácticas proteccionistas, como son las leyes discriminatorias y la retórica xenófoba que caracterizó al “Peligro Amarillo” del siglo XIX. Aunque gran parte de esta historia se escribe empleando las narrativas dominantes, las descripciones euroamericanas de China que la siguieron persistieron en presentar al país como médicamente atrasado y de mala salud dentro del subconsciente contemporáneo occidental, con consecuencias duraderas. Por ejemplo, en el imaginario popular occidental del siglo XIX, China se hizo conocida como “el hombre enfermo de Asia”, el “hogar primigenio de la epidemia” y la “pestilencia”³. Puede que mi respuesta gutural al resurgimiento de la retórica antichina, con raíces en el racismo bacteriológico, fuese el buscar una “cura china” —una cura que se apoyase en las tradiciones sanadoras cercanas a mi lugar de nacimiento y se alejase de las declaraciones que convierten mi cuerpo en un chivo expiatorio de patógenos.

En medio de mi reconexión con la medicina china y una pandemia que nuestro actual



presidente conecta despectivamente con las prácticas sanitarias chinas, yo quería profundizar en el reclamo de la medicina indígena en el arte y la cultura contemporánea al tiempo que me familiarizaba con la compleja historia de la medicina china. Resulta que la medicina china, como muchas otras cosas, es una historia de colonización, esencialismo y capitalismo occidental. Empleando el arte a modo de cauce, inicié una búsqueda de ejemplos en los que la medicina indígena era elevada, dentro de la cultura contemporánea, al estatus de instrumento para la reparación.

La receta para infusión de Candice Lin apareció en la página web y el Instagram de François Ghebaly a finales del mes de abril, ofreciendo un alivio para la ansiedad causada por la pandemia. “Cada vez que salgo de casa para ir a comprar comida o gasolina... Me asalta una extraña presión en el pecho y noto ansiedad cuando vuelvo a casa”, explica Lin en la introducción previa a la receta. Siendo honestos, la artista ha estado trabajando con hierbas medicinales y brujería desde bastante antes de la pandemia, a menudo dirigiendo la mirada

a las historias de migración y legados del colonialismo a través del uso de las plantas. Por ejemplo, en su grabado *Sycorax's Collections (Happiness)* (*Colecciones de Sycorax [Felicidad]*) (2011) representa a la exiliada bruja Sycorax de *La tempestad* de Shakespeare; su torso adornado con un collage de marcas de pintalabios en forma de sonrisas de mujeres blancas que cuelgan de saquitos con aspecto parecido a unos testículos.

Mientras nuestro país experimenta una doble lucha contra el patógeno y el racismo, con la Covid-19, que sigue creciendo junto a los levantamientos en pos de la justicia racial, el retorno de los artistas de BIPOC a la medicina indígena y las tradiciones ancestrales toma un carácter particularmente urgente. Lin relacionó el destierro de Sycorax por hacer uso de la magia con la lucha anticolonialista, diciendo a la KCET que las luchas como la de la Revolución haitiana fueron “impulsadas, en gran parte, a través del uso de plantas para envenenar el agua potable y la comida de los amos por parte de los esclavos”⁴. Explicaba que esta táctica “era una extensión

del uso frecuente de plantas venenosas por parte de los esclavos con el fin de cometer suicidio, evitar la concepción, abortar (o la amenaza de) en unos intentos desesperados por hacer uso de los pequeños restos de control que todavía tenían sobre sus vidas y sus cuerpos”⁵. En nuestro momento actual, volver a conectar con estos aspectos nativos proporciona un camino para reclamar la autonomía física al racismo sistémico y sanar un trauma histórico.

En esta ocasión, me he visto atraída especialmente hacia artistas cuyas prácticas rechazan la balcanización del canon occidental de las disciplinas y se vinculan, claramente, a la medicina contemporánea y las artes curativas por igual. En la película de cuatro minutos de Julie Tolentino y Abigail Severance, *evidence (evidencia)* (2014), Tolentino aparece en cuclillas, desnuda, mientras el artista Stosh Fila (aka Pig Pen) coloca ventosas medicinales chinas en sus nalgas, al tiempo que suena una voz de fondo con la que Tolentino ofrece una lista con los nombres de personas queridas e influyentes colaboradores cuyo trabajo ha sido influido por la crisis del SIDA. El uso de ventosas como método en la medicina china es visiblemente lustral. (Históricamente, he portado la evidencia de este tratamiento públicamente, sin sentir bochorno minoritario). Al aplicarse con presión, cada ventosa deja una marca, que ofrece un portal tangible que los recuerdos corporales pueden atravesar.

Al igual que Lin, la obra de Tolentino en esta esfera no es nueva. La artista se ha introducido en un estudio de décadas sobre las hierbas chinas, el masaje corporal asiático, y modalidades de movimiento como medios para profundizar

en su conocimiento de los cuidados y su defensa somática. Cuando la pregunté sobre la importancia del masaje corporal en su práctica, me contó que ella no está “pensando en una ‘curación’ que vaya de punto a punto, ni siquiera en un daño ‘reconocible’”, señalando su preocupación con la “forma en la que compartimos conocimientos de opresión y los intentos por dar un final a nuestras experiencias”. El padecimiento asociado con la melancolía racial suele ser un inmensurable dolor que no tiene un origen, cese, inicio o localización reconocible. Las únicas puertas que pueden ofrecer una conclusión apropiada están encarnadas y son somáticas.

Señalando las complejidades y la, a menudo, naturaleza contradictoria en sí misma de los intentos de las diásporas por recuperar la medicina minoritaria en occidente, el título de la reciente obra de Candice Lin, *Minoritarian Medicine* (2020) (*Medicina minoritaria*), invoca la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari de *volverse minoritario*: un proceso activo de desterritorialización con respecto de la mayoría y de resistencia frente a las normas predominantes y las estructuras de poder. En el armario de las medicinas de Lin, siete infusiones, en botellas con protección ante la luz UV de varios colores, se encuentran junto a una amalgama de objetos: cerámicas, “desinfectante para manos ecológico”, seta de cola de pavo y caña de azúcar. Las plantas de resistencia se encuentran junto a las plantas de colonización. El “desinfectante para manos ecológico” —un guiño muy de Los Angeles al momento actual— aparece junto a la caña de azúcar, una planta con profundas historias de colonización, esclavitud y trabajo forzado en las planta-

ciones azucareras. Debajo hay una infusión etiquetada como “Ancestros”, en la que el principal ingrediente es Baby Blue Eyes, una planta anual nativa de California y Oregón, donde se crio Lin. Una referencia directa a la blancura, el nombre de la flor hace que surja la duda de cómo la proximidad a, y las estructuras de, lo blanco, hacen que sea aún más complicado o retrasan el proceso personal de *volverse minoritario* a través de la medicina.

En mi propio proceso de observar y formar parte en la reclamación de las tradiciones botánicas, se me recuerda que la hegemonía occidental tiende a contaminarlo todo. Al igual que con la mayoría de los medios de reclamación dentro de sistemas opresivos, la reclamación de prácticas medicinales indígenas no es inmune a los procesos de recolonización o apropiación. Muchas de las prácticas medicinales indígenas fueron exportadas selectivamente a la cultura europea. Lin explica que “el conocimiento era incorporado (cuando era médicamente útil o culinariamente delicioso) o eliminado a propósito”⁶. Como una de las primeras formas de tradición cultural en ser globalmente reformada por la modernidad euroamericana, la medicina es inherente al proyecto colonial. Por ejemplo, los médicos españoles del siglo XIX en las frágiles colonias de las Américas se apropiaron de remedios indígenas basados en el uso de plantas como el maguey, una planta de agave nativa, para preservar su salud y poder avanzar en sus esfuerzos coloniales”⁷.

En el occidente contemporáneo se sucedieron formas similares de explotación y recolonización. Los artistas BIPOC han convertido sus prácticas curativas indígenas

en tokens de virtud como señal de importancia y progresismo neoliberal. (De manera similar, hemos visto a instituciones pertenecientes a blancos haciendo uso de declaraciones en las redes sociales y de donaciones a organizaciones de base a modo de maniobras publicitarias para llamar la atención sobre una representación de solidaridad). De forma gradual, y selectiva, la medicina oriental también se ha ido volviendo *trendy* e incorporándose en occidente, y quizá más asimilable para el consumo institucional. Los establecimientos locales de Los Angeles, como pueda ser Moon Juice, cogen hierbas medicinales provenientes de la antigua China como el *huangqi* (黄芪, *astragalus*) y le dan otro envoltorio, marcándolo como algo “vigorizante” y “embellecedor”, al tiempo que eliminan los orígenes, historias y usos tradicionales de estas medicinas.

Mientras tanto, en oriente, donde diversas medicinas indígenas orientales siguen siendo parte fundamental de la cultura contemporánea, los Estados nación se apropian de sus propias historias de la medicina. Al servicio del nacionalismo, el liderazgo chino, por ejemplo, ha promovido con fuerza, desde el inicio del estallido, la Medicina China Tradicional (MCT) como tratamiento para la Covid-19. Aunque se trata, también, de una consecuencia y una respuesta defensiva a la histórica construcción occidental, que crea un estereotipo patológico de la identidad China —la MCT es una versión mestiza, occidentalizada de las tradiciones herbolarias—. “Tradicional” simplemente aparece pegado al final de “Medicina China” en la traducción, y el término se refiere, oficialmente, a la práctica autorizada por el estado,

posteriormente a 1949, de medicina china híbrida, la cual, por primera vez, integraba la biomedicina occidental⁸. Paradójicamente, en el momento en que “tradicional” fue acoplado a su identidad, la MCT comenzó a representar un sistema mucho más moderno que arcaico. Tomando prestadas las palabras del teórico literario chino Nan Z. Da: “Solo mediante el uso del lenguaje, el postcolonialismo se desliza hacia el colonialismo”⁹.

De esta manera, los Moon Juices de occidente adoptan de forma selectiva aspectos de la medicina china, sin saber que la MCT que creen conocer se encuentra ya muy lejos de sus raíces indígenas. La apropiación de la MCT por parte del Partido Comunista Chino ocurre, de forma primera y más importante, lingüísticamente y el aumento de la promoción de la MCT durante la Covid-19 no debería de suponer una sorpresa. Entonces ¿cómo puede recolonizar el lenguaje? Ayuda al país a legitimar la respuesta de sus poderes gobernantes a la crisis mediante una imagen falsificada de una herencia cultural fuerte, al tiempo que sigue defendiéndose de una duradera autopercepción de deficiencia.

Habiendo experimentado la explotación propagandística de la medicina china en la MCT por parte del PCC, y habiendo sido testigo de primera mano de la internalización y subsecuente incapacidad para criticar la retórica nacionalista china por parte de mis padres, me he visto condicionada a un matizado escepticismo de segunda generación que se cuestiona si los pueblos marginados y sus tradiciones ancestrales tendrán alguna vez un lugar asignado dentro de las instituciones y órganos corporativos, por no hablar de los Estados nación. Estoy demasiado familiarizada

con los gestos teatrales que saturan la cultura china —demasiados guiones culturales son significantes sin peso—.

§

En occidente, con el telón de fondo de la crisis viral y racista, a las instituciones artísticas y culturales inmersas en una dominante blancura se les está reclamando que refrenden las éticas antirracistas y decoloniales. Muchas se han quedado cortas, exponiendo la brecha entre las políticas que dicen profesar y sus actuaciones. @ChangeTheMuseum apareció en Instagram a mediados de junio, compartiendo testimonios anónimos de trabajadores del mundo de la cultura describiendo un racismo incontrolado con el fin último de presionar a los museos de los EE. UU. “a ir más allá de proclamaciones de palabrería vacía”¹⁰. En un testimonio, una trabajadora del mundo cultural de origen asiático rememora una reunión cara a cara con un compañero de mayor antigüedad, quien “acortó la reunión para luego comentar que debía de haber ‘coronavirus por todo’ el portátil que estaba utilizando para tomar notas”. Leo esto en medio de mi propia experiencia de intensa explotación por parte de una de las mayores instituciones públicas de arte en Canadá, la Vancouver Art Gallery (VAG). Había estado organizando un panel de seis artistas femeninas asiáticas en colaboración con la VGA y la Contemporary Calgary. La controversia local se desató cuando un hombre blanco fue nombrado CEO y director de la VGA, tan solo un día después de que *Canadian Art* publicase un artículo titulado “Una crisis de blancura en los museos de arte de Canadá” (“A Crisis of Whiteness in Canada’s Art

Museums”). Con el destape del clamor local, tan solo 24 horas antes del panel corté lazos con la institución y lo reprogramé sin su participación. Dejar de trabajar con ellos fue una especie de reclamación ética. No quería que ni mi persona ni las panelistas fuésemos tomadas como símbolos como mujeres de color apoyando así a una institución que ha demostrado ser sorda a los urgentes llamamientos del levantamiento de BLM y las demandas de BIPOC de reconocimiento institucional.

El modo de actuar del VAG al promover y albergar el panel sin realmente importarles las artistas en dicho panel o su comunidad local es similar a la explotación de la MCT por parte del liderazgo chino. Timoneadas por guardianes blancos, temo que muchas de las instituciones del arte que se encuentran en este momento abriendo espacio para artistas BIPOC, métodos asistenciales y formas de arte no canónicas puedan estar llevando a cabo un gesto fácil y vacío para mantener una relevancia efímera. ¿Serán los artistas BIPOC y sus herramientas decoloniales cada vez más explotados (como le ha ocurrido a la MCT) en pos de un capital político-cultural? El comportamiento del VAG me provoca cierta comezón ante el uso de la infusión de Lin por parte de François Ghebaly, y me quedo preguntándome cómo el compartir la receta curativa de una mujer de color en Instagram puede verse traducido en un interés verdadero hacia las culturas minoritarias dentro de un espacio de galerías propiedad de blancos. ¿Cómo pueden las instituciones mostrar que valoran las tradiciones minoritarias (como la medicina indígena) más allá de lo que es aceptable para el mundo del arte occidental contemporáneo? Más allá de las donaciones, de representar

a artistas BIPOC y albergar iniciativas lideradas por artistas BIPOC, se está pidiendo a las instituciones una mayor reflexión y que ofrezcan una atención significativa a las comunidades que sirven y representan. Cuando las instituciones blancas albergan o incorporan de forma teatral las reclamaciones de autonomía e historia ancestral de los artistas BIPOC sin mostrar una profunda atención y delicadeza, se trunca, invalida y drena el proceso original de la reclamación. Muchos de nosotros estamos sedientos de una mayor entropía, una mayor transgresión, otro portal de entrada. Más allá de sanar, de uno mismo, de la indigenidad, también se ha de reclamar la institución del arte.

Consulte la página 87 para ver las notas a pie de página.

¿Dónde está nuestro reconocimiento?

Durante semanas, he estado ocupada con los tweets brillantemente elaborados de la escritora gastronómica independiente Tammie Telemariam, quien ha estado alimentando, apoyando y twiteando en directo los ajustes de cuenta de los medios de comunicación gastronómicos desde principios de junio. En su primer grand slam, twiteado junto a una foto del que ahora es antiguo director jefe de *Bon Appétit*, Adam Rapoport, con la cara maquillada como un latino (dos fuentes anónimas le enviaron la foto, que el editor supuestamente tuvo sobre su escritorio¹), se podía leer: “¡¡¡No sé por qué Adam Rapoport no escribe él mismo directamente sobre la comida portorriqueña para @bonappetit!!!”². Horas más tarde, Rappaport —quien, según cuentan múltiples

testimonios, propiciaba una cultura discriminatoria tóxica en la publicación— había renunciado. Pero quizás mi tweet favorito llegase después de que los tweets de Telemariam contribuyeran a la dimisión del editor de la sección gastronómica de *Los Angeles Times*, Peter Meehan: “Estoy muy feliz de que el auténtico periodismo pueda comenzar ahora que a todo el mundo se le está soltando la lengua”³. En su simplista concisión, su tweet subrayó la meta ideal de muchos de los medios de comunicación recientes: destapar, y con suerte eliminar, una toxicidad que estrecha, sofoca y pone trabas al acto de escribir sobre cultura —la importancia de lo cual ha quedado resaltada por los levantamientos en curso en contra de la violencia racista sistémica.

No todo el mundo aprecia que tweets como los de Telemariam tengan calado. Al tiempo que escribo esto, la controversia y las respuestas crecen en torno a “lo que ahora se conoce como ‘La Carta’”. Publicada por la revista *Harper’s*, firmada por lumbreras como puedan ser Ian Buruma (que se vio forzado a dimitir del *New York Review of Books* después de solicitar un ensayo a un presentador de radio caído en desgracia en el que exponía su versión de los hechos ante un supuesto asalto sexual⁴) y Bari Weiss (antigua columnista y editora en el *New York Times*, que alegaba de manera frustrada en su carta de dimisión que “Twitter se ha convertido en el editor final [del *Times*]”⁵). La carta de *Harper’s* responsabiliza a las redes sociales de un número de ajustes de cuentas, lamentándose de las actuales “peticiones de rápida y severo castigo en respuesta a lo que se percibe como transgresiones en el lenguaje o el pensamiento”⁶.

Mayoritariamente, los firmantes parecen preocupados por su propia capacidad para seguir diciendo lo que quieran en los medios de comunicación tradicionales en medio de los mecanismos de las redes sociales —y sobre la creciente influencia de los que una vez fueron escritores poco reconocidos, que ahora pueden provocar la caída de los poderosos con 280 caracteres—. Sin embargo, muchos escritores se muestran frustrados porque Twitter sea usado como último recurso. El editor de narraciones digitales del *New York Times*, Jamal Jordan, señalaba esta situación twiteando que “El único poder editorial real con el que cuentan muchos escritores negros consiste en avergonzar potencialmente a sus instituciones en Twitter”, y añade “Para nada una estructura tóxica”⁷.

En los medios de comunicación del mundo del arte, mi nicho personal, los destapes han sido relativamente pocos, incluso entre las redes sociales (aunque no se pueda decir lo mismo sobre los museos). Pero no nos vendría mal un ajuste entre nuestras filas. Con el arte, al igual que cuando se escribe sobre otras áreas culturales, las voces de los escritores BIPOC no suelen recibir un apoyo adecuado ni lo suficientemente amplio. Esto tiene como resultado un discurso dominante insidioso —a menudo ofensivo— reprimido, sobre las lecturas, efectos y posibilidades del arte. Tal y como ha sido señalado a menudo en las últimas semanas (y anteriormente), aquellos de nosotros que somos blancos tenemos la responsabilidad de pedirnos cuentas en nuestras propias áreas por nuestro a menudo insoportable, y menos que poco tratado, privilegio blanco, sobre todo si queremos un debate que sea vivo,

abierto, incisivo, receptivo y documentado con suficiente y amplia evidencia.

En mayo, apenas dos días antes del asesinato de George Floyd, que marcó el inicio de los levantamientos antirracistas que siguen sucediéndose, la cojefa y crítica de arte del *New York Times*, Roberta Smith, ofreció una charla en directo en Instagram a través de la Donald Judd Foundation. Casi al final de la misma, le preguntaron acerca de los escritores que la influenciaban. Reconoció estar en deuda con el propio Judd y comentó que solía leer los trabajos del crítico de arte de toda la vida del *New Yorker*, Peter Schjedaahl, así como de su propio marido durante los últimos 28 años, el crítico de arte del *New York Magazine* Jerry Saltz. Pensé en los límites de tan pequeña cámara de resonancia compuesta por influyentes críticos blancos tras ver cómo prominentes escritores de arte varones, blancos intentaban, de manera flagrantemente alejada de la realidad, tomar parte en conversaciones del momento —Jerry Saltz twiteó que le gustaban los escritores del Antiguo Testamento y el *Libro de los Muertos* egipcio después

de que un colega animase a los seguidores a comentar sus escritores y pensadores de arte negros favoritos⁸—; otro crítico —que eliminó su tweet poco después de publicarlo— comparó el tiempo gastado en frente de las pruebas de pantalla de Andy Warhol con el tiempo que George Floyd permaneció atrapado bajo la rodilla de su asesino. Ambos críticos, creo yo, se consideran progresistas, y en el lado correcto de la historia —pero, tal y como señala Saidiya Hartman en *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (Escenas de sumisión: terror, esclavitud y realización personal en la América del siglo XIX, 1997), las presuntas buenas intenciones cuentan con una larga historia de reinscribir la subyugación⁹ (o en palabras de Ta-Nehisi Coates: “El problema con las buenas intenciones es que no aceptan la verdadera responsabilidad”¹⁰).

En las semanas que siguieron al asesinato de George Floyd, los escritores y críticos de arte predominantes —en particular, el puñado que cuenta con un trabajo a tiempo completo que llega para pagar



Dread Scott, *Slave Rebellion*
Reenactment performance still 3 (2019).
 Imagen cortesía del artista.
 Foto: Soul Brother.

las facturas— no mostraron especial interés en la responsabilidad. O quizás mostraron lo mal preparado que se encuentra un mundo del arte enrarecido — que continúa complaciéndose en su propio elitismo al tiempo que emite palabrería vacía sobre políticas de inclusión— para encontrarse con momentos así. Philip Kennicott, del *Washington Post*, apuntó a la relevancia con un ensayo sobre cómo deberíamos dejar los pedestales en pie después de derribar los monumentos de los confederados (“los pedestales vacíos pueden significar cualquier cosa”¹¹). También para el *Washington Post*, Sebastian Smee reflexionó acerca de la “elevada conciencia” del artista Mark Bradford —en particular, las vistas aéreas que toma de los paisajes urbano— para finalizar con la inútil reflexión de que, a lo mejor, incluso si “tratamos de identificarnos y conversar los unos con los otros”, nada cambiará¹². Smee y otros críticos blancos de los medios de comunicación tradicionales parecen sugerir que las dinámicas de poder pueden ser demasiado fuertes como para ser cambiadas —y, al hacerlo, se evitan el tener que implicarse en un papel que propicie el giro.

Los críticos blancos renunciando a su responsabilidad dejan que el peso de la defensa del cambio recaiga, mayoritariamente, sobre la gente de color, como ya ha pasado antes. En 2019, un ensayo de Elizabeth Méndez Berry y Chi-hui Yang, publicado en la sección de opinión (en vez de en la de arte) del *New York Times*, lanzaba un llamamiento por “alejarse de consagrar a dos o tres críticos de color talentosos y acercarse a ecosistemas de ideas y gustos caleidoscópicos”¹³. Escribían: “Necesitamos una cobertura para la cultura rigurosa, alegre,

que no vaya unida a la clase y las credenciales”¹⁴. El uso de las palabras —“riguroso, alegre, caleidoscópico”— era tan energizante como exacto.

El Whitney Biennial 2019 seguía en marcha cuando Méndez Berry y Yang publicaron su ensayo. Las críticas consiguientes (de escritores blancos mayoritariamente) demostraban un escepticismo que, en parte, reflejaba la propia incapacidad de los críticos para identificarse con la amplia gama de perspectivas y experiencias, incluyendo el ofrecimiento de información sobre las obras artísticas. (De forma notable, el espectáculo incluía más artistas BIPOC que ninguno de los anteriores Whitney Biennial). En el WNYC, Deborah Solomon denominaba a la supremacía blanca como “un manido eslogan académico”, haciendo referencia al rótulo del mural que acompañaba al tapiz del artista Nicholas Galanin *White Noise, American Prayer Rug* (*Ruido blanco, alfombra americana para rezar*) (2018)¹⁵. La alfombra representa la imagen estática de una pantalla de televisión, que el artista ha mencionado que trata sobre la “blancura basada en algo más que la complejidad” (p. ej., “capitalismo, creencia ciega” y la protección del poder)¹⁶. Galanin y otros artistas exhibidos recurrieron a Instagram para plantar cara a dichas críticas —lo que Galanin denominó “afirmaciones vagas”¹⁷—, fundadas en la falta de comprensión de artistas cuyas experiencias y motivaciones no eran familiares para los críticos que escribían sobre ellas. “Está claro que gente de color escribió críticas sobre el [Biennial]”, escribieron Méndez Berry y Yang, pero de forma menos visible, “creando una dinámica que toma forma en la percepción de que las opiniones de la gente de color no son

universales. Esto tiene su importancia porque la cultura es un campo de batalla en el que algunas narrativas ganan y otras pierden”¹⁸. Una crítica, Aria Dean, que escribió sobre el espectáculo para *X-TRA*, señaló este mismo campo de batalla, llamando al Biennial y a las controversias de sus asistentes “una oportunidad no solo para proceder con un mayor sentido de la ética en la práctica, sino también para reevaluar qué es lo que buscamos en el arte y qué es lo que este puede darnos”¹⁹.

Méndez Berry y Yang ofrecieron generosamente a la institución de críticos indicaciones para ayudarles a cambiar. Entre ellas: “Las corrientes populares e independientes deben pagar a los críticos un salario que dé para vivir y rechazar los modelos de negocio que no lo hagan”; las publicaciones dirigidas por BIPOC deben recibir capital filantrópico y de emprendimiento; “los críticos blancos de la vieja escuela deberían hacer hueco” para “los escritores de color que han sostenido a empresas pequeñas y online durante años”²⁰. El artículo ha sido citado a menudo, en parte porque muy pocos artículos que hayan aguijoneado la posición dominante de la crítica blanca en el mundo del arte han recibido un posicionamiento tan prominente, antes o tras su publicación. Mientras tanto, las autoras continúan promulgando el cambio que reclaman. Critical Minded, la iniciativa que ayudaron a fundar en 2017, pretende ayudar financieramente a los críticos de color con un asesoramiento, ofreciendo su primera gran subvención durante la pandemia para ayudar a los escritores BIPOC. Los críticos Hua Hsu, del *New Yorker*, y Jessica Lynne, cofundadora y editora de *ARTS BLACK* —una publicación de crítica de arte

desde perspectivas negras—, forman parte de la junta directiva.

Pero, tal y como han demostrado los últimos escritos, de mano de los principales críticos (blancos) fuera de onda, muy poco ha cambiado de forma visible en los medios populares prominentes. Y, mientras que el curso de acción más generativo es, sin duda, seguir las directivas de Critical Minded y apoyar a los escritores que ya se encuentran realizando el trabajo necesario para cambiar este campo, también tiene valor el señalar las deficiencias de las principales plataformas, ya signifique esto señalar sus omisiones críticas o reconocer nuestra condicionada dependencia a su autoridad.

Tomemos, por ejemplo, el artículo de final de década escrito por Roberta Smith para el *New York Times* a finales de 2019, titulado “A Sea Change in the Art World, Made by Black Creators” (“Cambio de corriente en el mundo del arte, hecho por creadores negros”). En él, señala su propia “revelación transformadora” de que “muchos artistas” no deberían exhibir todo lo que hacen²¹. Esto lo aprendió con la controversia surgida alrededor del cuadro de Dana Schutz sobre Emmett Till, incluido en el Whitney Biennial de 2017 y que fue objetado por convertir la muerte negra en un espectáculo. Smith daba crédito a la carta abierta de la artista y escritora Hanna Black con la que dio inicio a la controversia, escribiendo que se encontraba “agradecida por el extremismo de la postura [negra]” incluso aunque no estuviera del todo “de acuerdo”²². Al enmarcar a Black como la única instigadora “extremista”, reducía el poder colectivo de una conversación en la que Black había, de hecho, entrado junto a muchos otros. De esta manera, el agradecimiento de Black se

interpreta como condescendencia indirecta, como si el valor de la controversia residiese en ampliar los horizontes de la gente (blanca) —una perspectiva no poco común—. (Contemplemos una anécdota del conciso y agradable nuevo libro de Kimberly Drew, *This is What I Know About Art* [*Esto es lo que sé sobre arte*], en el que una discusión sobre la artista Coco Fusco, en una clase de historia del arte de la universidad, degenera en un confesionario de culpabilidad blanca, en vez de en una exploración profunda de la obra de Fusco. Más adelante, el profesor de Drew le dice que no debería haber escogido historia del arte si quería tener conversaciones con los demás estudiantes de color²³).

Otros, especialmente críticos no de raza blanca, que escribieron sobre la controversia de Dana Schutz lo han abordado de manera diferente. En su libro *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (*Pared blanca: arte, raza y protesta en tres actos*) (2018), Aruna D’Souza reconoce que la carta de Black “fue solo una más de muchas declaraciones e intervenciones”, citando lo que muchos otros hicieron en las redes sociales. D’Souza también enmarca las protestas en un contexto que no gira en torno a quién puede mostrar qué (p. ej., si Schultz tenía derecho a representar el cuerpo asesinado de Till), sino sobre “las decisiones curatoriales que proporcionaron [a Schultz] una plataforma, mientras que negaban a otros una misma oportunidad”²⁴. De forma similar, en su reseña de *Artforum* del Biennial de 2017, Tobi Haslett encuadraba los fallos en una obsesión curatorial con lo tópico por su propio bien, que resultaba en “una exhibición inevitablemente fallida, un mar enorme que salpica, roto en

lugares por acantilados de buen trabajo”²⁵. Concedió la mayor parte del espacio a este “buen trabajo”, como los de Deanna Lawson y Henry Taylor, relegando el debate sobre el cuadro de Schutz a una rápida frase al término.

La cuestión sobre quién y qué recibe atención saltó con la cobertura del artista Dread Scott, *Slave Rebellion Reenactment* (*Recreación de la rebelión de esclavos*), en noviembre de 2019, una reinterpretación del Levantamiento de German Coast en 1811 a las afueras de Nueva Orleans. Dos reporteros de *Guardian* siguieron a los actores, twiteando en directo y actualizando los artículos a medida que progresaba la performance de dos días de duración. Su reportaje estaba bien en la superficie, pero en su enfoque celebratorio de una performance sobre la historia del racismo, falló al no cuestionar presunciones (un subtítulo de *Guardian* denominaba el levantamiento como una “historia no contada”, no teniendo en cuenta a aquellos que han conocido la historia desde generaciones atrás). En un ensayo para *Burnaway*, que parte de una serie de reflexiones escritas por escritores negros sobre el *Reenactment* de Scott para dicha publicación, la editora Kristina Kay Robinson apuntaba la desequilibrada fijación de un de los reporteros de *Guardian* con el único momento en el que se representa la muerte blanca. El periodista entrevistó al actor blanco, que interpretaba al dueño de una plantación, preguntando sobre su herencia familiar y sus sentimientos. Ver la fijación en las buenas intenciones y el deseo de redención de este hombre llevó a Robinson a cuestionarse la intencionada omisión de muerte negra en la performance:

Así que, mientras la performance evitó representaciones innecesarias de las violentas muertes de gente negra, se inventó otro tipo de violencia. Mientras seguía la cobertura de la reconstrucción, me pregunté: ¿en beneficio y comodidad de quién se ha omitido la violencia que se nos infringió?²⁶

Robinson también desafió la noción de que la historia del levantamiento hubiese sido desconocida o nunca hubiese sido contada. Su abuela nació en Reserve, Louisiana, emplazamiento de la antigua plantación de Belle Point en la que se encontraban esclavizados muchos de los participantes del levantamiento alemán. Más adelante, la plantación de Belle Point se convirtió en hogar de una plantación de caucho que ha envenenado a los residentes del área circundante (la incidencia de cáncer es cerca de 50 veces mayor al de la media nacional). Al contrario de la mayoría de los periodistas, Robinson, de forma única, considera el levantamiento en relación con los efectos duraderos de la violencia en el mismo lugar geográfico.

La blancura de los medios de comunicación dominantes en el mundo del arte resulta en conversaciones blanqueadas —no exclusivamente cuando se trata de escribir sobre artistas BIPOC, aunque el blanqueamiento suele ser más visible en estas ocasiones—. Esto debe cambiar, pero al tiempo que nos movemos por este cambio, también necesitamos dirigir la atención y los recursos hacia aquellos que ya se encuentran escribiendo críticas, que no se encuentran reprimidas por las jerarquías excluyentes del campo

y se orientan hacia un futuro de la crítica más horizontal. Jessica Lynne reclamaba un tipo de espacio de orientación “horizontal”, en su reciente y elocuentemente penetrante ensayo “Criticism is Not Static: A black feminist perspective” (“La crítica no es estática: una perspectiva feminista negra”), al preguntar: “¿Qué aspecto tiene la crítica cuando rechazamos el mito de que solo puede manifestarse de determinadas maneras?”²⁷. El futuro de las publicaciones sobre arte se ve beneficiado al cuestionarse su inmovilismo —una jerarquía crítica de arriba a abajo, en la que los pocos arraigados reciben una gran visibilidad, mientras que otros intentan ejercer su poder en el limitado espacio de un tweet—. Y si queremos tomar parte en conversaciones sobre arte más expansivas, inquisitivas y, por lo tanto, representativas, necesitamos dirigir la mirada hacia aquellos que ya se encuentran imaginando y logrando una forma de hacer crítica más horizontal y recíproca, en la que las plataformas no solo dan la bienvenida, sino que buscan y dan espacio al diálogo alegre.

Consulte las páginas 87–88 para ver las notas a pie de página.

Forjado a fuego Cómo un estudio sobre cerámica ha creado comunidad

En medio de la pandemia del coronavirus y los levantamientos en busca de justicia racial, el arte —como otra forma de expresión— se enfrenta a un gran reto. Pero los artistas visuales han continuado presionando —si existe un medio que contenga las posibilidades de crear belleza a través de la presión y el calor, es la

cerámica—. La alfarería está, después de todo, forjada a fuego. La creciente popularidad de esta forma artística —a través de espectáculos institucionales, tiendas modernitas o incluso videos de Instagram que enseñan a hacerla— genera preguntas: ¿quién está invitado a explorar esta técnica y quién queda excluido.

Durante años, la cerámica ha crecido en importancia, tanto en las artes plásticas como en el mundo del diseño comercial. En 2015, el *New York Times* constató que el número de estudiantes graduados que se especializaba en alfarería en la escuela de diseño de Rhode Island había incrementado en un 50 por ciento¹. En 2018, *Los Angeles Times* subrayó el esfuerzo por parte de algunas instituciones educativas, como CalArts y Cal State Long Beach, de hacer la cerámica más accesible a los estudiantes². En 2016, la propia Craft Contemporary (antes denominada Craft and Folk Art Museum) inició su recaudación de fondos anual presentando una feria de artesanía de vendedores locales, en la que un porcentaje de su recaudación iría al museo. Este año también ha presentado la segunda edición de la biennial de arcilla, *The Body, The Object, The Other* (*El cuerpo, el objeto, el otro*) que incluía a 21 artistas de cerámica contemporáneos. Mientras que se ha incrementado el interés en la alfarería en los últimos años, los artistas están tratando de acortar la distancia que se genera entre representación y acceso a este campo.

A menudo, este campo presenta barreras para entrar —encontrar objetos de cerámica en museos o en los escaparates de tiendas para intelectuales, flanqueadas por altos muros y señales de no acercarse pueden

hacer que estos objetos se presenten como inaccesibles—. Así como ocurre con otros procesos artísticos, existe una barrera financiera —se necesita una considerable cantidad de equipamiento y de espacio para trabajar con la arcilla y las tarifas exorbitadas de los estudios impiden a mucha gente experimentar con este medio—. Aparte de los precios prohibitivos, el entorno de muchos estudios de cerámica se presenta especialmente ingrato a los principiantes: estos espacios los ocupa, en su mayoría, gente blanca, dificultando a los ceramistas de color encontrar su comunidad. Para la gente de color es incluso difícil encontrar una clase en la que ellos no sean el único alumno que no es blanco.

En 2017, Mandy Kolahi, nativa de Los Angeles, se cansó de espacios de arte superprofesionalizados y llamó la atención acerca de la inexistencia de espacios de creación artística centrados en artistas de color. Militante de base y activista centrada en la creación de espacios, Kolahi quería construir un lugar para la creación solidaria y ayudar a que los artistas de color pudieran ganarse la vida con su arte. Junto con la

artista y activista Ambar Arias creó POT, un estudio de cerámica en Echo Park que se dirigía específicamente a hacer más accesible la alfarería a gente de comunidades marginales, enfocándose en los artistas de color, a los que apoyaba a través de un minucioso programa comunitario. El estudio acoge talleres, fiestas privadas y da clases que, a veces, son impartidas en español. Su tienda online vende artículos hechos por los miembros de POT y ofrecen clases en las que la matrícula se ajusta a los ingresos de alumnos —a veces se dan de manera completamente gratuita— y consideran el intercambio de bienes y servicios como equivalente al pago. POT incluso ofrece becas de viaje a ceramistas de color que vivan fuera de Los Angeles, un estipendio para cubrir los gastos derivados del viaje y alojamiento gratuito. En medio de la pandemia, el estudio ha cambiado sus clases a una versión online y ha preparado kits de construcciones manuales para que los estudiantes los recogieran antes de cada taller.

La dedicación del estudio a las comunidades de color y *queer* ha llegado a los amantes de la cerámica de fuera de Los

Angeles. De acuerdo con Kolahi, antes de la pandemia era común que la gente condujera dos o tres horas para asistir a las clases de POT. Algunos conducían desde lugares como San Diego, Bakersfield o Davis para pasar el fin de semana, otros planificaban un viaje en base a su asistencia a uno de los talleres desde la Bay Area o incluso de la Costa Este, algo que resalta tanto la importancia como el éxito de POT y su labor centrada en las comunidades de color.

Kolahi ha explicado que otros estudios de cerámicas han mostrado su desagrado, a veces incluso de manera agresiva, hacia la labor que hacen con las comunidades de color: “El hecho de que la mayoría de los espacios pertenece a gente mayor blanca es un reflejo de las microagresiones. Están ahí. Todos las hemos sentido. Me he encontrado con innumerables ceramistas de color que han estado en otros estudios y estaban deseando irse por toda la problemática que han escuchado en el estudio”. Hay que decir algo a favor de aquellos que se manchan las manos por construir un espacio que te acepte tal y como eres, sobre todo en un momento en el que la indignación largo tiempo sentida por las comunidades de color sobre el racismo sistémico está llegando a un punto de no retorno. “Es como una transferencia física de energía”, ha dicho Kolahi, que describe trabajar con arcilla como una manera de procesar los sentimientos y las experiencias para recentrarse en uno mismo. “Nunca me voy a la cama sin sentir que mi creatividad ha dado todo de sí”.

Mantener esa energía requiere enfrentarse de manera intencionada a las barreras del, normalmente, inaccesible mundo del arte. Incluso el precio



Foto: Sina Araghi.

de la arcilla y el esmalte puede hacer sentir a los nuevos estudiantes que equivocarse —algo esencial es dominar los materiales— tiene un alto coste. El año pasado el estudio impartió talleres para individuos trans, no-binarios, personas intergénero e intersexuales. Estas comunidades, por lo general, no encuentran espacios que estén por completo dedicados a ellos y POT pidió a sus miembros cis que no se matricularan en esas clases. Así, se creó un espacio seguro (y único) para que estos participantes pudieran mostrarse tal y como eran. Y, quizás, debido al éxito que han tenido estos espacios de apoyo que el estudio ha creado, la comunidad ha aumentado la inversión en becas para aquellos que, de otra manera, no podrían permitirse las clases. A principios de año, las donaciones de los miembros de POT y las ganancias de las ventas permitieron al estudio impartir un taller gratuito para estudiantes negros. POT opera fuera de los espacios tradicionales de venta de arte e incluso de los modelos organizativos sin ánimo de lucro, confía en y prospera gracias a estos gestos de la comunidad. Mientras que los espacios de arte normalmente fracasan a la hora de considerar las necesidades de la comunidad —algo que se refleja a través de la gentrificación de muchos barrios de Los Angeles—, POT consigue lo contrario al dar a los artistas de color una sensación de anclaje entre los crecientes niveles de desplazamiento.

Kolahi está decidida a fomentar esta amplitud de miras. Por ejemplo, los profesores de POT (incluida Kolahi) abordan cada taller con una calidez que cuestiona la jerarquía entre profesor y estudiante y fomenta que estos se relajen un poco. Este acercamiento lúdico por

parte del personal se refleja en su programa, como se puede ver en el título de los talleres que han impartido: “Psicodelia: decorando con setas y cristal”, “Pornornamentaciones con POT: creando ornamentos de cerámica picantones” y “Decora tu propia cachimba”. Kolahi explicó: “No te preocupas tanto por hacer un jarrón perfecto cuando estás creando algo como, por ejemplo, un consolador”. Los temas desenfadados de POT son vitales para crear un punto de entrada lúdico al mundo de la cerámica. De acuerdo con Kolahi, cuando estás en una habitación con más gente, tratando de construir con tus manos tu propia cachimba, “no existe la presión de crear arte convencional”.

El desenfado de POT coexiste con su misión de justicia social. Kolahi y Arias, motivadas desde el principio por las políticas de inclusión, han hablado sobre temas como la abolición de la policía incluso antes de que se hicieran virales los memes y las peticiones de estos últimos meses. Las publicaciones habituales del estudio en su cuenta de Instagram muestran vasijas con inscripciones tales como “La chota no es una mierda” o “Al carajo la Policía”. En una de las fotos, han pintado en unas copas colocadas en un escurridor sobre el fregadero con esmalte negro “Lágrimas blancas”, “Desmontando la supremacía blanca” y el conciso pero efectivo “Fuck”³. El estudio también ofrece talleres gratuitos a cualquier organización o grupo que se dedique a abolir la policía o las cárceles.

Los recientes levantamientos han fomentado conversaciones sobre qué pueden hacer las comunidades artísticas y los consumidores de arte para apoyar a los artistas de color. Mucha gente ha reexaminado cómo su dinero puede provocar

un impacto directo: elegir qué comprar y a quién se puede convertir en una manera de apoyar directamente a las comunidades de color en vez de engordar los bolsillos de las grandes corporaciones. Kolahi quiere que POT pueda ayudar a los artistas a progresar y conseguir estabilidad económica. Este apoyo tiene un impacto notable en gente que pertenece a comunidades a las que se les ha denegado de manera sistemática los créditos y recursos, manteniendo las posibilidades de emprender fuera del alcance de su mano. “Soy una apasionada del empoderamiento económico y la independencia de las comunidades de color”, ha dicho Kolahi. “Es decir, odio el capitalismo, pero, ya sabes, el dinero mueve el mundo... Estoy obsesionada con los proyectos propios y me gustaría que todo el mundo fuera su propio jefe”.

Kolahi a menudo pregunta a los miembros de POT si quieren vender su arte y les ayuda a crear una marca y un logo y, a veces, llega incluso a pagar a alguien del personal para que les ayude a crear una página web. Empoderar a los artistas para que creen su propia marca y negocio les ayuda a tener más beneficios ya que se evita que estos tengan que repartir las ventas con intermediarios. Las operaciones de POT últimamente se centran en la ayuda mutua, sobre todo a raíz de la Covid-19 —apoyar la creatividad y el espíritu emprendedor resulta especialmente importante en tiempos de crisis—. “Solo quiero que la gente se sienta realizada con lo que hace para ganarse la vida”, ha dicho Kolahi. “Si puedes ganarte la vida haciendo cerámica —y te divierte— y consigues vivir de ello, pues genial”. Promover la independencia económica mediante inversiones que apoyen a la comunidad es una estrategia

importante que contrasta con el elitismo que las instituciones de arte tienden a perpetuar.

Cuando las actividades diarias, como salir a correr, se convierten en un riesgo para la gente de color, hacer arte puede parecer un lujo inalcanzable. Crear espacios seguros que eliminen las amenazas y las agresiones para la gente de color —mientras que se promueve la experimentación y accesibilidad, como pretende POT— es una manera de asegurarse de que estas comunidades consiguen dar rienda suelta a un acto fundamental de autoexpresión.

Consulte la página 88 para ver las notas a pie de página.

Control de tierra

Representando el uso de la tierra en el desierto inhabitable de Los Angeles

Las ciudades son apuestas. Los Angeles, especialmente: un desierto difícil de hacer habitable, agradable o parecido a un oasis. En el sur de California, intervenimos, doblegando un paisaje inhóspito para someterlo a nuestro favor en un extraño proyecto colectivo. Estas intervenciones —formales e informales, exitosas y no— son visibles a nuestro alrededor, pero se funden fácilmente con el fondo del paisaje urbano. Edificamos, nivelamos, diseñamos y modificamos el terreno a nuestro antojo bajo la ilusión de que estamos almacenando agua con éxito, evitando el peligro del fuego, mitigando la constante amenaza de los terremotos o controlando la erosión del suelo.

Algunas intervenciones son pequeñas: todo lo que hacemos en nuestros propios hogares y jardines para impro-

visar sombras en los cálidos patios o proteger amorosamente una cosecha de cítricos de las plagas. Estas son adaptaciones menores: cosas que hacemos para hacer de un clima caluroso, desértico algo más habitable. Otras son monumentales en su escala. Las autopistas y las vías navegables son empresas colaborativas que requieren décadas de planificación, construcción y mantenimiento.

Cuando sea y donde sea, trabajamos en contra de las tendencias del paisaje, de forma inadvertida mostramos nuestras propias vulnerabilidades: cada intervención realizada sobre el paisaje se convierte en una señal física de un peligro al que estamos intentando burlar. Nuestras intervenciones han de ser atendidas, y el precio de su constante mantenimiento es alto. Laboriosamente, vertimos una enorme cantidad de tiempo, dinero y energía en mantener una opulenta apariencia de cómoda habitabilidad. Resulta fácil olvidar que lo que queremos —una ciudad de millones, un oasis urbano— entra en conflicto

con lo que la tierra puede mantener de forma realista y segura, y que nuestras intervenciones pueden, y de hecho lo hacen, fallar. El empedrado lecho del río aún puede secarse, al tiempo que los acantilados y cañones —sobre los que cuelgan muchas de las casas más deseadas de la ciudad— necesitan ser apuntalados, cubiertos y asegurados, y aun así todavía pueden derrumbarse.

Mientras intentamos anticipar y negociar con la imprevisibilidad primaria de la tierra sobre la que hemos escogido erigir esta ciudad, algunas fuerzas consiguen evadir nuestras oberturas en busca de confort y seguridad. Las aceras se rompen, el cemento se dobla y la tierra sigue deslizándose. Puede que nuestros esfuerzos no logren evitar la devastación causada por un terremoto o un incendio. En cualquier caso, los brotes surgirán de la tierra agrietada y chamuscada en algún momento.

Para ver más imágenes del proyecto vea la página 36.



Películas para la evasión en el Women's Center for Creative Work

11 de junio–9 de julio de 2020

76

Esto es lo que me viene a la cabeza cuando escucho la palabra “evasión”: novelas románticonas, sobreactuaciones dramáticas, comedias de enredo, vacaciones paradisíacas, fugitivos. Etiquetar un producto como “de evasión” es catalogarlo como un entretenimiento y acusarlo de dejar de lado el mundo real a favor de lo banal de la fantasía. Estoy hablando de las películas de la Gran Depresión, los estudios de cine producían comedias sobre la alta burguesía y ostentosos musicales dirigidos a aplacar a una audiencia que se enfrentaba a las consecuencias devastadoras de la crisis financiera. En lugar de encontrarse con una narrativa que reflejara su situación de desempleo y pobreza, los espectadores eran transportados a través de bellezones en traje de baño y apuestos galanes.

Gracias a la desastrosa gestión que la administración Trump ha realizado de la pandemia del coronavirus, se han disparado la tasa de desempleo y la precariedad financiera. En el momento de escribir estas líneas, más de 150.000 personas han muerto a causa del coronavirus en Estados Unidos, con un número de hospitalizaciones desproporcionado entre las poblaciones negra, indígena, latina y las comunidades más desfavorecidas. La Covid-19 ha expuesto una disparidad racial que señala los fallos sistémicos de industrias aseguradoras como la sanitaria, la educativa y la de la vivienda. Este fracaso se ha hecho patente

en los movimientos de masas que se han producido contra las prácticas policiales abusivas en contra de la población negra a raíz de los asesinatos de George Floyd, Breonna Taylor, Tony McDade y un gran número de olvidados. Ha sido confuso ser testigo de dos crisis entrelazadas (la de un virus hasta ahora desconocido y la de la supremacía blanca) desde la soledad de mi apartamento. He intentado estar conectada a través de las redes sociales, artículos y llamadas con amigos y familiares, pero siempre ha habido un momento en el que la continua lectura de desgracias e incertidumbres se hacía insostenible.

Últimamente, he estado repensado sobre mi acercamiento inflexible a las nociones de separación y comunidad gracias a la muestra online *Películas para la evasión*, un conjunto de películas seleccionadas por la cineasta y DJ Alima Lee en colaboración con el Women's Center for Creative Work (WCCW). En el transcurso de cuatro semanas, Lee ha presentado obras breves de cuatro cineastas negras y queer: Sarah Nicole François, Rhea Dillon, summer fucking mason y Jerome AB. Como conjunto, la muestra explora temas como el amor androide, la vigilancia, las miradas reconstituyentes y la cicatrización de heridas por parte de una comunidad. *Películas para el aislamiento* siguió a esta primera muestra de Lee y se proyectó en la página web de WCCW en abril y mayo. Mientras que *Películas para el aislamiento* reflejaba el impacto generado por un mundo patas arribas, *Películas para la evasión* señalaba el espíritu revolucionario generado por el movimiento Black Lives Matter.

Estas cuatro películas tratan sobre la problemática de la que se han hecho eco los

manifestantes, incluyendo el cómo alimentar una comunidad que se enraíza en el amor transformativo y el cuidado mutuo. También exploran el vínculo voluble que tenemos con internet —un elemento vital de conexión entre todo este distanciamiento social— y es una mezcla de juego, radicalismo, apoyo, miedo, anarquía y surrealismo. Summer fucking mason describe su trabajo *Velvet Rain (Lluvia de terciopelo)* (2019) como un collage conceptual zombi que medita sobre la mirada vigilante del hombre blanco. El metraje de un acróbata negro con unos helados ojos azules se superpone con las imágenes de gente blanca besándose o corriendo. Un clip de *Family Feud* se muestra de fondo mientras el presentador Steve Harvey espeta: “Di algo que sepas sobre zombis”. Un concursante responde alegremente: “Son negros”. El largometraje de mason se pregunta acerca de cómo escapar de una mirada que proyecta su propia monstruosidad.

Rhea Dillon se desplaza de esa mirada del hombre blanco por completo en *The Name I Call Myself (El nombre con el que me llamo)* (2019), una tierna instantánea sobre las comunidades queer, trans y de género no binario en la Inglaterra negra. Su trabajo captura el sentimiento de afirmación que se da cuando se pertenece a una familia de propia elección a la vez que explora los efectos alienantes con los que lidian los individuos que sufren discriminación por el color de su piel o su orientación sexual. De igual manera que Dillon y mason, Jerome AB utiliza numerosas pantallas en su trabajo *Masculine Ken on the Secret We Share (Ken masculino en el secreto que compartimos)* (2018), donde replica las espirales digitales que

se dan cuando se busca cicatrizar unas heridas que no se basan en los sistemas de supremacía blanca, una masculinidad tóxica o los estigmas culturales. El video imita la experiencia de caer en una madriguera virtual empalmando clips de una variedad de fuentes, entre ellas Dr. Phil, la TED Talk de Sangu Delle sobre desestigmatizar la ansiedad y la depresión, la serie de la cadena Fox *Empire* y unas grabaciones tomadas con un móvil del colapso que tuvo Kanye West durante un concierto en 2016. Masculine Ken, un alias que usa Jerome AB en sus actuaciones de manera recurrente, interrumpe el flujo de estos clips con imágenes de él mismo, en los que se encuentra de pie o bailando tranquilamente, algo que contrasta con el metraje. Estas películas me han impactado enormemente. No podemos considerar que evadirse sea sinónimo de huir de la realidad: puede crear un puente de unión. Yo me sentí menos sola cuando estaba viendo estos largometrajes, me mantuve a flote por su resistencia y su empeño en mostrar los matices de una narrativa de cuidados y responsabilidad.

Mientras que las películas que han sido mencionadas anteriormente señalan el apoyo mutuo que se puede recibir por las comunidades en medio de una pandemia global, *Soft*

(*Suave*) (2019), de Sarah Nicole François, se centra en la necesidad de que haya más juegos orgiásticos de evasión. Esta animación digital, que, en un primer momento, fue encargada por la plataforma alternativa 4:3 para una serie de películas de temática erótica femenina, muestra las intimidades metálicas de un trío sexual transformativo. La cámara gira en espirales, revelando a dos mujeres fundidas en un exquisito abrazo. Las amantes son dos mujeres de color, de grandes pechos y caderas anchas. Sus ornamentos son futuristas: marcas jeroglíficas, uñas acrílicas excesivamente largas, alas de ángeles. Una tercera mujer, con el cabello plateado y flexible, se les une y los tres cuerpos se convierten en un charco de éxtasis y transcendencia.

Psicodélico y sexy por igual, los explícitos actos de *Soft* aparecen como restaurativos, una visión de intimidad que está ausente en la mirada blanca heteronormativa. François celebra la sexualidad femenina como expansiva y temperamental, algo que la académica y escritora Saidiya Hartman describe como “una evasión o escape de los límites del sujeto”¹. En sus libros *Wayward Lives, Beautiful Experiments* (*Vidas rebeldes, preciosos experimentos*) (2019) y *Scenes of Subjection* (*Escenas de subordinación*) (1997),

Hartman traza las consecuencias de la esclavitud en los Estados Unidos, centrándose en la vida de las mujeres negras que ha sido borrada o vilipendiada por los archivos históricos. Argumenta que, después de las plantaciones, las comunidades negras se encontraron cercadas en ciudades que tenían sus propias regulaciones crueles. Para Hartman, la evasión no es una distracción, sino una cuestión de supervivencia, un deseo de liberación, un modo de rebelión.

Así, “escapar al confinamiento global, a los espacios asfixiantes y claustrofóbicos”², escribe Hartman, es (literal o simbólicamente) un rechazo a la lógica y a las condiciones del terror sistémico y de la represión. En este sentido, *Películas para la evasión* es una conversación con otras imágenes de evasión de artistas negros, incluyendo las fábulas especulativas de Octavia Butler, las espiritualidades intergalácticas de Sun Ra y los cursos acrobáticos libidinosos del documental de Leilah Weinraub *Shakedown* (*Chantaje*) (2018). La selección que lleva a cabo Lee para su serie *Evasión* recupera las posibilidades revolucionarias de esta misma palabra, invocando las huidas improvisadas representadas por artistas negros como un modo de trascender la opresión, la violencia y la muerte.

La evasión se cimenta en la imaginación. Debemos despegarnos de lo que creemos que sabemos para poder soñar con mundos liberados, donde el poder de las estructuras autoritarias quede desmantelado, ausente. Las películas a las que me he referido no niegan la realidad, sino que promulgan una posibilidad subversiva, trazando puentes hacia la propia determinación y la rebeldía. *Películas para la evasión* busca y concibe



Sarah Nicole François, *Soft* (*Suave*) (imagen del video) (2019). Video, 3 minutos, 17 segundos. Imagen cortesía del artista y del Women's Center for Creative Work.

las zonas de placer que existen más allá de la objetivación y la vergüenza. Cada metraje contiene momentos de un movimiento salvaje, de rechazo a un confinamiento que insiste en que permanezcamos dóciles y sumisos. Aunque la serie haya terminado, sigo teniendo recuerdos agradables de *Soft*, en la que modelos en 3D empujan, eyaculan y chupan con alegre desenfreno. Entre el goteo constante de noticias violentas que confirma la continua indiferencia con que la sociedad trata a las mujeres negras —sobre todo a las mujeres negras trans—, la película de François genera un espacio de vulnerabilidad radical y amor, donde la fantasía es, al mismo tiempo, una rebelión, un espacio de escape y una visión de un matriarcado utópico. La evasión nos recuerda que un lugar cerrado puede ser variopinto —existiendo en nuestras mentes, deseos, comunidades y en la cicatrización de nuestras heridas—, pero evadirnos nos puede enseñar a cada uno nuestro propio sentido de la libertad y nuestros límites.

Consulte la página 88 para ver las notas a pie de página.

Guadalupe Rosales en Los Angeles Nomadic Division

21 de junio de 2020

Cuando la pandemia provocó los grandes encierros en marzo, Guadalupe Rosales tuvo que cambiar sus planes para la inminente performance comisio-
nada por Los Angeles Nomadic Division (LAND). Concebido inicialmente como un evento presencial, Rosales hizo girar la obra, *Channel Flip, Meet Me at the Edge of the Sun* (*Cambio de canal, encuéntrate conmigo*

en el borde del sol, curado por Matthew Schum), hacia la realidad de un proyecto exclusivamente online. La nueva iteración de *Channel Flip* se creó para ser experimentada online —con cascos puestos, en modo pantalla completa—. Huyendo de la dinámica de visionado en grupo, propia del teatro o las galerías, construye una intimidad directa entre el intérprete y el espectador. La experiencia de visionar la película se asemeja a la manera en la que nos conectamos online —especialmente ahora— estando cada uno de nosotros físicamente aislados, pero encontrando una comunidad a través de la pantalla.

Channel Flip es un trabajo colaborativo, para el cual Rosales invitó a sus compañeros artistas Zackary Drucker, Nao Bustamante, MPA y rafa esparza a que contribuyesen pequeñas piezas que ella luego ensambló junto al artista Vishal Jugdeo y la editora Chelsea Knight. En este sentido, *Channel Flip* se asemeja a los proyectos archivísticos colaborativos en curso de Rosales, *Veteranas and Rucas* (*Veteranas y Rucas*) y *Map Pointz* (*Mapa Pointz*) (ambas obras de 2015 hasta el presente). Cada una de ellas es un archivo inacabado de fotografías y ephimera que documentan a grupos poco representados, como latinas en el sur de California o el panorama Latinx de la década de los noventa, en la cual Rosales participó. En ambos proyectos, permite a los participantes que le hagan llegar sus propias fotografías e historias, dándoles, de esa manera, autonomía para que le den forma a sus propias narrativas.

Rosales escoge a sus colaboradores para *Channel Flip* basándose en el uso directo que hacen de sus cuerpos en sus respectivas prácticas artísti-

cas, ya que cada uno de ellos suele empujar las fronteras de su propia fisicidad. En su performance anterior, *Indigurrito* (1992), Bustamante invitó a los hombres blancos entre el público a que comiesen un burrito atado fálidamente a su entrepierna como penitencia por siglos de opresión. Mientras tanto, las obras de duración extenuante de esparza incluyen la performance, que se desarrolla desde el amanecer hasta el atardecer, *RED SUMMER* (*VERANO ROJO*) (2016), en la cual se derrumbaba cada vez que se oían los disparos del campo de tiro LAPD colindante.

Para *Channel Flip*, cada artista trabajó de forma independiente (y se mantuvo socialmente distante) para crear un video que reflejase el inquietante tiempo en el que vivimos, cada uno de ellos enmarcado inevitablemente por el aislamiento de la pandemia y la rabia y solidaridad colectivas de los levantamientos por la justicia racial. En medio de estas experiencias duales, todos nos vemos divididos entre los extremos del trauma corporal y la conexión, vulnerabilidad y resiliencia corporal —nuestros cuerpos han llegado a representar agentes de infección y contagio, mejor estar aislados, enmascarados y limpiados con ahínco por seguridad. Pero juntos, en grupos ansiosamente unidos, nuestra presencia física tiene el poder de volcar el *statu quo* y promover un cambio radical.

La edición íntegra de *Channel Flip* construye la consecución de una línea de forma poética y evocativa más que cualquier tipo de estructura narrativa coherente. *Breadphones* (todas obras del 2020) de Nao Bustamante consiste en un tutorial ASMR medio irónico, medio sincero

sobre la forma de hacer pan de masa madre, la actividad casera a la que tantos de nosotros hemos recurrido en los primeros días de la pandemia. Con un susurro juguetonamente burlón, amasa, abofetea y araña la masa, mientras su micrófono amplifica cada estrujamiento y reventón. Hay un elemento reverencial en su juego, ya que correlaciona la transformación lupulada del pan con una forma de alquimia, haciendo referencia al mito nativo americano sobre una mujer sollozando que crea vida a partir de sus abundantes mocos. Hace crujir ruidosamente una bandeja de hielos dejando caer los hielos en un horno que expulsa nubes de vapor que se espesan enseguida creando una máquina de niebla de fantasía en la cocina. El amable tutorial deja paso a una fiesta disco, cuando Bustamante se ajusta las dos mitades del pan recién horneado a las orejas a modo de auriculares maseados. Un remix del himno disco de Sylvester *Make Me Feel (Mighty Real)* ofrece la motivadora banda sonora a su fiesta de baile para uno.

Para la contribución rafa esparza, *baboso*, lleva el maquillaje de un payaso triste al tiempo que hace malabares con bolas de hielo hechas con su propia saliva congelada. El título original de la obra se traduciría del español como “slobbery” aunque la palabra baboso en ocasiones tenga connotaciones negativas y sexuales. Mientras introduce las bolas de hielo en su boca, dejando que la saliva congelada se derrita y gotee sobre sus manos, languidece por un amante del que ha debido aislarse en una voz sobrepuesta cargada sexualmente. La saliva es descrita como un fluido cargado, íntimo (por ejemplo, intercambiar saliva) y como un vector de enfermedades.



El video de MPA, *bang. empire*, explora el medio del video en sí mismo, desnudándolo a sus básicos audiovisuales. El encuadre, enfocado en su rostro, parpadea entre fondos rojos, negros y verdes mientras se cuele una banda sonora de ruidos de la calle. Se alcanza el clímax cuando una imagen de medio segundo de un culo desnudo explota y se hace añicos, seguida del sonido de la alarma de un coche a todo volumen. Mientras las imágenes cambian de un campo de color a nalgas reventando, la artista organiza un inquietante montaje que culmina, de forma bastante literal, con un absurdo bang.

Los videos en *Channel Flip* están unidos de forma holgada, cada uno intercalado con escenas nocturnas de la zona este de Los Angeles, grabadas por Rosales, y un coro de palabra hablada quemado por el sol, grabado por Zackary Drucker. En la contribución de Drucker, *Everything We Love is Fleeting (Todo lo que amamos es transitorio)*, el artista dirige a un grupo de mujeres trans que recitan de forma colectiva un llamamiento poético a la perseverancia y la resistencia. Hablando de forma individual o en parejas, cada miembro del coro recita líneas que pronto

se convierten en una declaración sincronizada de liberación dirigida al espectador. “Reparar la masculinidad es un trabajo a tiempo completo para millones de personas y los siglos venideros”, dicen Drucker y Mz Neon al unísono. “¿Estás cumpliendo con tu parte?”, pregunta Rain Valdez.

En las escenas de Rosales conduciendo por la noche —una extensión de sus recientes series de fotografías nocturnas— le narra el tour a un pasajero sin nombre. Comparten historias al recordar hitos personales: el callejón donde uno vio por primera vez una revista porno, el momento en el que el duelo por ver a un ser querido morir llevó al otro a una borrachera. Cuando Rosales y su acompañante cruzan First Street Bridge desde Boyle Heights hacia el centro de Los Angeles, les corta el paso abruptamente una línea de oficiales de policía reunidos en respuesta a las protestas de esta verano. Esta inclusión trae rápidamente de vuelta al espectador desde las historias personales de Rosales, pertenientes al pasado, hacia las duras realidades del presente.

Channel Flip no es una respuesta coherente a la pandemia ni tampoco al actual levantamiento en busca de justicia social. Al igual que en

su trabajo archivístico, Rosales no trata de encajar las colaboraciones de sus colaboradores en una estructura general o adaptar sus narrativas para que se ajusten a la suya propia. En cambio, les permite que hablen por sí mismos, proporcionándoles una visión fracturada que salta entre el anhelo, la memoria, el trauma, la violencia, la solidaridad y la resistencia. Durante meses, hemos estado encerrados en cuarentena, anhelando la comunidad, al tiempo que intentando encontrar maneras de poner nuestros cuerpos a disposición de un uso colectivo y significativo. Al igual que cada uno de estos artistas, todos estamos buscando una manera para sobrellevar estos tiempos inciertos, y cada uno de los videos ofrece una ventana personal, muy diferente a nuestra lucha colectiva. Concebida para un consumo de aislamiento virtual, *Channel Flip* ofrece una representación íntima del sentimiento de conexión que anhelamos.

Paul Mpagi Sepuya en el Vielmetter Los Angeles

14 de marzo–25 de julio de 2020

En dirección opuesta a la buena suerte, la exhibición en solitario de Paul Mpagi Sepuya en el Vielmetter de Los Angeles, *A conversation about around pictures* (Una conversación sobre alrededor de fotografías) se inauguró en el preciso momento en el que entró en vigor la orden estatal para permanecer resguardados en los hogares. Permaneció abierta, pero sin ser vista, durante 18 semanas; yo la fui a visitar en marzo, cuando ir de galerías, en los momentos

iniciales de la pandemia, todavía parecía ser una actividad apropiada. En el mostrador de la entrada, un estilizado frasco de desinfectante para manos, que se activaba con el movimiento, me dio la bienvenida expulsando su contenido cuasilíquido con demasiada fuerza y salpicando los ordenados montones de notas de prensa y tarjetas del programa que se encontraban al lado.

Al ver las fotografías en directo y en la escala para la que fueron concebidas, me chocó la sensación de proximidad hacia sus sujetos que me provocaron, la sentí más intensamente debido a la nueva distancia que existía entre yo y, virtualmente, el resto de la gente. Aunque todas ellas fueron creadas antes de la pandemia, las fotografías de Sepuya dan la sensación de haber podido ser tomadas estando en una cuarentena: todas tienen lugar entre las cuatro paredes de su estudio, el mismo material colocado y vuelto a disponer. A veces, las imágenes hacen señas al mundo que hay más allá de sus encuadres, incluyendo cosas que las fotografías de estudio convencionales dejarían fuera: un montón de ropa, las patas del equipo, el espacio fuera del rectangular telón de fondo. Pero lo más notable es la inclusión de los iPhones de los sujetos, ya que es su presencia la que abre el espacio de la fotografía —no tanto visualmente, sino simbólicamente— al señalar hacia fuera, hacia la ingente circulación de imágenes a través de las redes sociales, el mundo de fotografías más allá de esta fotografía.

De forma característica, la obra de Sepuya juega con la cuestión de la autoría como medio nivelador en la dinámica de poder que se crea entre el fotógrafo y el sujeto. En trabajos

anteriores, esto se conseguía a través de la presencia de dos cámaras “activas” en la escena, cada una empuñada por los sujetos/creadores respectivamente, haciendo que el origen de la fotografía resultase ambiguo. Aquí, en cambio, los sujetos de Sepuya reciben autoría a través del uso del iPhone, cuyo poder reside no en su capacidad para tomar imágenes, sino en su capacidad para compartirlas —y en su democratización de la fotografía a un nivel más amplio—. De hecho, al tiempo que la facultad de tomar fotografías se vuelve prácticamente universal, puede que el poder de la fotografía descanse menos en su producción que en su circulación. Sepuya otorga a sus sujetos autoría mediante su acceso simbólico a este poder, que se extiende más allá de las fotografías del mundo público de las redes sociales basadas en imágenes, en el que las fotografías tienen valor por su diseminación.

Al permitir la presencia de iPhones dentro del espacio de la fotografía, Sepuya comparte el poderoso acto de mirar hacia uno mismo con sus sujetos mientras ellos representan actuaciones tiernas, privadas, ante la(s) cámara(s). En el homónimo *A conversation around pictures* (1090454) (2019), Sepuya se sienta tras la cámara al tiempo que una figura secundaria se asoma desde detrás de su hombro, con la mayor parte de su cara tapada por su iPhone. En su pantalla hay una segunda escena: un panorama-en-proceso ha unido una vista de 360 grados del estudio circundante, convirtiendo los rostros y cuerpos de los dos hombres en partes imperfectas, fragmentadas. En *Model Study* (Estudio modelo) (0X5A4029) (2017), una figura sentada vestida con un



chulo suspensorio blanco posa para el retrato, pero se ha girado para mirar hacia otro lado. Aunque no se presenta a la cámara, si la perspectiva es voyerista, es algo recíproco. Sostiene en alto un iPhone en el que se refleja su rostro en miniatura —visible tan solo porque él mismo lo ha fotografiado—. No solo es visto, sino que está involucrado en el propio acto de ver.

A menudo, Sepuya hace referencia al bucle infinito, o

al “circuito cerrado entre espejo y cámara”, en sus fotografías¹: todas las fotografías son disparadas a través de un espejo, de manera que la escena ya está “cerrada” a los espectadores, los cuales no se reflejan en ese espejo. La inclusión de los iPhones comienza a abrir este circuito porque las fotografías del teléfono pertenecen a los sujetos, tienen vidas propias más allá de la sesión de fotos, pues, presumiblemente, son compartidas, colgadas y circulan.

Dada la omnipresencia, a menudo tóxica, del uso del iPhone, resulta fácil percibir a la figura de *Model Study* como distraída o ensimismada. Sin duda, la prevalencia de las cámaras telefónicas y las redes sociales en la vida contemporánea ha tenido efectos tanto personales como globales (siendo el ensimismamiento el menor de ellos): efectos dañinos para la salud mental, la degradación de la privacidad, la vigilancia estatal autorizada. Pero las fotografías de Sepuya no critican la cultura del *selfie* por vanidosa: el autorretrato es, necesariamente, el idioma de los que no son vistos. Y, a pesar de las predisposiciones codificadas en sus algoritmos (que hacen que algo se vuelva viral en la red sea un mito parecido al del sueño americano), las redes sociales poseen un poder igualador similar.

En medio de los levantamientos de junio, Sepuya puso en marcha una recaudación de fondos a través de Instagram, ofreciendo una impresión “solidaria” de edición ilimitada a todo aquel que donase un mínimo de 250 dólares a alguna de las numerosas organizaciones en defensa del BLM que aparecían a continuación². Aunque, técnicamente, no formaba parte de la exhibición del Vielmetter, la fotografía solidaria, *Studio* (OX5A4983), es, presumiblemente, una toma de *Studio* (OX5A5051) (ambas obras del año 2020). (Sepuya titula sus obras con la numeración de archivos RAW asignada por su cámara, creando una línea temporal rastreable). La fotografía solidaria es más simple que su equivalente exhibida, descarnadamente exenta de las usuales capas de espejos, cuerpos y cámaras de Sepuya. En cambio, una única

cámara, sin operador, se posa sobre un trípode en el centro de la fotografía contra dos telones de fondo negros. En el margen derecho del encuadre, una impresión fotográfica parcialmente oculta cuelga de la pared del estudio. En ella, dos cuerpos negros enredados sostienen sus propias cámaras, que apuntan hacia delante. Aunque el circuito aún está técnicamente cerrado, sin un operador/creador visible, el espectador queda implicado por la cámara —especialmente dentro del contexto de llamada a la acción de Sepuya—. Mirar la fotografía de solidaridad te provoca, profundamente, la sensación, de estar siendo mirado —o, más precisamente, quizás, como si estuvieses siendo incitado a mirarte a ti mismo—. Es una fotografía que trata sobre el autorretrato tanto como sobre todo lo demás.

En el momento de este texto, la iniciativa ha recaudado más de 215.000 dólares, y mientras la exhibición del Vielmetter permanece, mayoritariamente, sin ser vista durante la pandemia, una fotografía, por lo menos, no será solo muy vista sino muy *poseída*. A través de la extensa circulación y posesión colectiva de esta impresión solidaria, Sepuya activó el poder de compartir imágenes como una demostración a tiempo real del poder que los sujetos en la exhibición del Vielmetter interpretan de forma simbólica. La inmensa distribución de la impresión refleja el modelo para la toma de fotografías de Sepuya con el sujeto-como-colaborador, en la que la posesión colectiva se convierte en una estrategia significativa para ayudarse mutuamente. La difusión viral de *Studio (OX5A4983)* generó dinero de verdad, una herramienta para avanzar con las actuaciones

dentro de las comunidades reales a las que pertenecen muchos de los sujetos de Sepuya, un recordatorio de que colgar de una pared no es el fin último del arte.

Tanto la cámara como el espacio institucionalizado de galerías/museos son mecanismos de mantenimiento de registros que, histórica y continuamente, han excluido cuerpos negros, marrones y homosexuales. El movimiento actual por la vida negra ha sido propulsado por la difusión online de imágenes de muerte negra. Aun así, merece la pena considerar quién tiene el derecho de compartir estas imágenes y lo que significa que una rabia generalizada se haya, aparentemente, apoyado en ellas. El lenguaje mismo empleado para realizar fotografías (“disparar”, “tomar”) revela la relación inherente con la violencia y la posesión del medio. Si esperamos un futuro para la fotografía que sea diferente al de su pasado colonial³, sus sujetos deben ser —al igual que los de Sepuya— colaboradores involucrados en una fotografía que es colectiva en vez de jerárquica.

Consulte la página 88 para ver las notas a pie de página.

Simone Leigh en la Galería David Kordansky

26 de mayo–
11 de julio de 2020

Lo primero que inmediatamente llamó mi atención desde el otro lado de la habitación fue un busto de cerámica con una tonalidad verde amarillenta de Simone Leigh. En equilibrio sobre un pedestal cilíndrico, en la Galería David Kordansky, la *Figura (135Y-2)* (todas las obras son de 2020) representa

el pecho, el cuello y la cara de una mujer negra desconocida. Un suave arco de pelo forma una corona (o el aura de una deidad) sobre su cabeza. Una nariz y unos labios definidos descansan sobre un espacio de piel liso en el lugar donde deberían estar sus ojos. Los esbeltos brazos de la figura terminan abruptamente a la altura de sus codos, con un lado más truncado que el otro —esta fisura sugiere una ruptura temporal, como si fuera un vestigio arqueológico de otra época—. Las esculturas fragmentarias de Leigh de mujeres negras anónimas (de las que se ha dicho que al mismo tiempo reflejan y hablan directamente a las mujeres negras) señalan múltiples referencias desde una arquitectura funcional y de cerámicas vernáculos (en concreto, las jarras cerámicas con forma de rostros humanos, una tradición asociada con el esclavismo de afroamericanos en el siglo XIX) al minimalismo del siglo XX y la abstracción contemporánea. Al invocar sutilmente también a la escultura clásica —el falso parangón de una historia del arte centrada en la cultura blanca— al mismo tiempo que a todos estos marcos históricos, Leigh promueve una práctica crítica del arte que une diversas referencias culturales al mismo tiempo que favorece la representación de las mujeres negras. En este sentido, sus figuras con forma humana funcionan como vasijas sagradas y vivas: lugares activos de agencia y resistencia que reestructuran la vulnerabilidad como forma de poder.

La *Figura (135Y-2)* mira de frente a la imagen de otra mujer, esta sin cabeza, situada en el extremo opuesto de la galería. Esta figura, titulada *Martinique*, es un busto esculpido de una manera similar, con

dos brazos acortados y un torso desnudo, de cuya superficie resbala un esmalte blanco de textura lechosa. En el lugar del pedestal, la mitad inferior del cuerpo de *Martinique* se precipita hacia fuera a la altura de la cadera para formar un cinturón de cerámica que también parece una vasija o un miriñaque, objetos duales que señalan el cuerpo como contenedor y como el objeto que contienen. En la tradición del siglo XIX de las vasijas con forma de rostro, estos recipientes, tallados a mano, funcionaban como espacios cruciales de autoría en los que la superficie del objeto se convertía en un receptáculo maleable para inscribir gestos, palabras y marcas, actos de ingenuidad creativa que resonaban como formas de resistencia. (Un ejemplo notable de este género son las obras del artista y poeta David Drake, que mientras se encontraba esclavizado en Carolina del Sur confeccionó gruesas cisternas esmaltadas que firmó con un simple “Dave” —el primer esclavo alfarero que se conoce que dejara tales inscripciones). Escultóricamente, la superficie de alabastro de *Martinique* refleja, desde el principio, la casi sagrada naturaleza de estas vasijas, algo que refleja las extensas investigaciones que ha llevado a cabo Leigh de esas historias. La destreza artesanal de *Martinique* —que tiene unos exquisitos charcos de esmalte y visibles huellas de dedos— revela una tecnología que se basa en lo manual y en las marcas de los utensilios que se han utilizado en su construcción. De manera similar, en las formas de la cerámica y en nuestra corporeidad mortal, la escultura funciona como una vasija para la historia física que está inscrita en su

superficie, conjurando una agencia corpórea y una vulnerabilidad a través del lenguaje tangible de su creación.

Las jarras con forma de rostro tienen unos enigmáticos matices espirituales y, así, podemos interpretar *Martinique* también como una reliquia. Su torso de marfil sin cabeza presenta una arrogante postura que la asemeja a una antigua deidad —lo que señala la presencia de un ideal de culto— mientras que sus miembros rotos implican la fragilidad inmóvil de una reliquia. La quimera de su mitad inferior amplía, al mismo tiempo que complica, estas dicotomías. La estructura de cerámica de su falda funciona como protección, como si fuera una fortaleza diseñada para mantener la santidad de su cuerpo y también, paradójicamente, como imposición, como un corsé que constriñe su forma. La obra *Martinique* conceptualmente apuntala esta dialéctica de la contención: la isla caribeña de Martinica fue cuna del comercio trasatlántico de esclavos por parte

de los colonizadores franceses, que saquearon sus recursos y la forzaron a una dependencia económica; la isla sigue siendo hoy en día territorio francés. Martinica también fue el hogar del poeta Aimé Césaire, fundador del movimiento intelectual y anticolonial Negritud, que abrazaba la identidad negra como un antídoto ante el intento colonial de borrar su cultura. Volviendo a la obra, *Martinique* puede funcionar como un monumento a los numerosos individuos negros que han sufrido el impacto de la violencia del colonialismo, a la vez que ofrece un espacio físico simbólico que protege de cualquier intrusión violenta.

Las restantes esculturas de la primera galería, que incluyen dos objetos parecidos a vasijas con forma de cabeza de cuellos elongados (*Stretch [GREEN]* y *Stretch [BLACK]*) (*Estira [VERDE]* y *Estira [NEGRO]*) y una imponente y totémica figura de bronce que se adentra en las aguas de la abstracción futurística (*Sentinel IV [Centinela IV]*),



Simone Leigh, *Cupboard XI (Titi)* (*Alacena XI [Titi]*) (2020). Vasija esmaltada, acero y rafia, 69 x 93 x 72 pulgadas. Imagen cortesía del artista y de la Galería David Kordansky, Los Angeles. Foto: Elon Schoenholz.

reiteran esta noción del cuerpo como un espacio de vulnerabilidad, agencia y resistencia. En conjunto, las esculturas muestran cuerpos sin cabeza, cabezas sin cuerpo y cuerpos desmembrados, siendo cada uno una colección de formas que, sin embargo, da la impresión de algo sagrado, dignificado y limpiamente minimalista. Instaladas de forma dispersa pero colocadas de tal manera que forman un espacio abierto y diáfano en medio de la galería, estos objetos en su mayoría señalan hacia dentro —una configuración que alimenta el sentido de que, entre estas obras, un invisible acto colectivo de comunión se despliega silenciosamente—. Al mismo tiempo que estas esculturas ocupan merecidamente un espacio, la atracción magnética que suscitan está, en última instancia (y paradójicamente), en las partes que no son visibles.

El gesto de Leigh de esculpir rostros con jirones de piel en la zona en la que deberían estar presentes los ojos (una cualidad que comparten muchas de las obras de la muestra) funciona como un potente ejemplo de esta idea central. Mientras que, por un lado, un rostro sin ojos puede ser asociado de manera inmediata con la represión —la omisión de los ojos representa una forma de exclusión del mundo visual—, también representa una recuperación de la autonomía perceptiva de cada uno. Evoca tanto un poder premonitorio como una visión pasiva, la negación de Leigh de la facultad de visión puede ser leída como una forma de protección frente a un daño exterior o un estímulo traumático, como el miriñaque defensor de *Martinique*. Si el ojo es un orificio hacia la mente, estas obras retienen también

el acto de elevar la soberanía que han conseguido los intelectuales negros, un gesto que se reclama por la vía de su omisión. Aquí, el poder de la mirada, que señala introspectivamente como una manera de generar creatividad y resistencia, resulta tan sagrada como el mismo cuerpo.

Al fondo de la galería principal, una pila inmensa de rafia surge de la pared, una construcción que hace referencia a las viviendas originales del África Subsahariana. Un angosto espacio vacío en el lugar donde la estructura y el muro se encuentran sugiere la presencia de un santuario oculto inalcanzable para el espectador, una revelación que conceptualmente reorienta las esculturas que la rodean. Este recinto críptico reevalúa la galería misma como un espacio activo e interconectado —un recipiente venerable de arquitectura designada para mantener y sostener cuerpos en el tiempo y en el espacio—. Una puerta adyacente a la estructura de rafia nos conduce a una galería más pequeña ocupada únicamente por *Cupboard XI (Alacena XI) (Titi)*, un busto de cerámica de un color irisado entre negro y verde, desnudo y desmembrado, con una amplia falda de rafia y una majestuosa corona en el pelo. Perfectamente esculpida y bañada por un halo de luz natural (gracias a un tragaluz del techo), *Cupboard XI (Alacena XI)* es una visión actual de una divinidad negra. Es el homólogo a *Martinique* —ha recuperado su cabeza y su postura resulta más resolutiva— que ancla, conceptualmente, la exhibición como un todo. A diferencia del cinturón de cerámica, la rafia —que es un material que hace referencia a la artesanía precolombina— se dobla y se rompe como un

cuerpo, alineándose con la idea de la vulnerabilidad. Mientras que muchos de los materiales que usa Leigh hacen referencia a objetos del pasado, *Cupboard XI (Alacena XI)* sugiere las potencialidades artísticas, filosóficas y espirituales de un presente y un pasado radicalmente inclusivos. Aquí, esta figura de culto actúa como un dios o un santo, moviéndose entre ser un común mortal o una divinidad esotérica.

Consulte la página 88 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en S.F) *Stimulus* en la Galería Guerrero

30 de mayo de 2020

Si para muchas galerías y espacios dedicados al arte en San Francisco ya era difícil mantenerse abiertos dados los altos precios del alquiler en la ciudad, la clausura indefinida de los servicios no esenciales por Covid asegura cierto nivel de catástrofe. Tras 150 años funcionando, el San Francisco Art Institute anunció que no aceptaría nuevas matriculaciones para el curso del otoño (más tarde revocaron el plan tras recaudar 4 millones de dólares en donaciones, pero advirtieron que deberían conseguir 4 millones y medio más para poder aguantar hasta el final del año fiscal¹), y el Workshop Residence, una galería y espacio de tiendas gestionada y diseñada por artistas, comunicó en un reciente boletín informativo que cerrarían sus puertas en agosto. Como los demás, la Galería Guerrero, que lleva abierta desde 2010, ha debido adaptarse a estas circunstancias adversas. Tan solo tres años después de iniciar actividades en su edificio original del barrio Mission

District, la Galería Guerrero cerró en 2013. El propietario, Andrés Guerrero, pasó a organizar exposiciones en su casa² hasta que se reubicó en 2016 en un almacén del cada vez más gentrificado barrio de Bayview.

Pese al cierre, la galería abrió una exposición virtual tan solo un mes más tarde. Del título del show, *Stimulus*, se desprende una descarada y avergonzada confesión tanto de la apatía de las exposiciones virtuales dentro del marco de fragilidad cultural en el que vivimos como del fracaso y la debilidad de las medidas del gobierno para reactivar una economía congelada. La exposición fue escenificada en espacio real durante un tiempo limitado, personificando la tensión creada por el alquiler de lugares físicos que hasta no se sabe cuándo mantendrá a los pequeños negocios en un acto de equilibrio insostenible. La obra de 16 artistas se montó esparcida en un almacén cavernoso y abandonado en las afueras de la ciudad, aunque solo se puede ver a través de

fotografías de la instalación que están disponibles online.

Dentro del gran edificio de cemento, cada obra en su forma original destacaba entre filas y filas de columnas idénticas que se alejaban en la oscuridad, un contexto que reforzaba y corrompía de manera simultánea la desvinculación de la audiencia virtual. La intervención del a veces cómico pero también crítico arte se sentía adecuado y, por raro que parezca, reconfortante con tal espacio de industria abandonada de fondo. El estandarte de aplique de Cheryl Pope, *I'm Not Good at Being Vulnerable* (2016) (*No se me da bien ser vulnerable*), colgaba de una tubería industrial suspendida con un texto que concordaba perfectamente con el entorno dado lo arriesgado de la instalación. Se proyectaba un video sobre la puerta enrollada de un garaje de carga y descarga (Jaime Muñoz, *Untitled*, 2015) (*Sin título*), pinturas al óleo enmarcadas con pintura de spray se fusionaban con antiguos grafitis (Alfonso Gonzalez Jr., *March 2020*, 2020) (*marzo de 2020*), una limusina

de tamaño real inflable tomaba forma (Stephen Powers, *No One Rides for Free*, 2006) (*Nadie viaja gratis*) y otras obras menores se montaron en las columnas de cemento (de Matthew Craven y Tosha Stimage).

En una columna, tiras de pintura de color topo salían como peladuras en rizos endurecidos del cemento que las sostenían para formar bordes paralelos alrededor del collage de Craven *Struggle (Lucha)* (2020). En el collage, dos imágenes de la misma figura de la agonizante escultura de mármol helenística Laocoön (del siglo II a. C. al siglo I d. C) dislocadas hacia un paisaje forestal amarillento con un cielo de cuadrículas a lápiz instalado sobre el paisaje. El pilar degradado de cemento del montaje hacía eco del mármol cincelado retratado de la obra mientras que las cortezas o peladuras de pintura casualmente reflejaban las extremidades envueltas en serpientes de las estatuas de mármol del collage.

Cake Tester (Pastel de prueba) de Sofie Ramos (2020) ofrece una tarta con capas de flores de nylon, piedras de estrás de plástico y virutas de pintura de látex de colores de golosinas en un plato de cerámica semicurvo. Es una mezcla de texturas cursis y colores vivos gratificante que emana una nostalgia inerte por las fiestas de la infancia. Durante la exposición *Stimulus*, esta pieza fue montada sobre una pared de cemento. De manera conveniente, el rojo de la pared blanqueada por el sol se había convertido en rosa tiza, parecía un mantel de plástico reciclado. A pesar de que el trabajo de Ramos es inherentemente alegre, el montaje contra tal fondo desvanecedor y mugriento reclamaba una sombría pregunta: ¿cuándo volveremos a celebrar juntos de nuevo?



Alfonso Gonzalez Jr., *March 2020* (*Marzo de 2020*) (vista de la instalación) (2020). Óleo y spray en lienzo, 26 x 50 pulgadas. Imagen cortesía del artista y de la Galería Guerrero.

La falta de personas en las exposiciones virtuales genera habitualmente una cubierta embrujadora, lo cual es aún más sobresaliente en *Stimulus* debido a la enormidad del almacén vacío. La inclusión de *INSTALLATION (INSTALACIÓN)*, (2020) una actuación de Brontez Purnell, acentúa esta desolación. Una sola fotografía documenta la performance de Purnell en la que aparece sentado en cuclillas, demostrando vulnerabilidad, y húmedo en una piscina de agua derramada y apoyado en una pared con un choque de grafiti de color rosa intenso. La imagen insinúa la ocupación del espacio abandonado —desde los espacios que toman los manifestantes organizados hasta los almacenes cuasilegales de artistas. Sin embargo, ante la falta de un video que delimite los movimientos de Purnell dentro del espacio, la fotografía tan solo deja una suave marca de la dimensión física que Purnell pretendía encarnar. Siendo el único cuerpo vivo de la exhibición, el marco limitado de la fotografía deja que desear, exponiendo los límites de las experiencias de arte virtuales a la vez que se sugiere la necesidad colectiva por la conexión física.

Debido a su espacialidad las calles, los parkings y parques al aire libre se han convertido en los únicos lugares de colectividad pública. La recuperación de estos espacios públicos ha ofrecido un espacio para el luto, la protesta y la intervención con arte público. El uso de un edificio tan enorme en un momento en el que el acceso al espacio parece una especie de privilegio hizo que las obras esparcidas de *Stimulus* se percibieran particularmente desnudas. Esto puede resultar conveniente dado que la experiencia de navegar por espacios

virtuales de arte frecuentemente hace a uno sentirse “abandonado”³, un aislamiento visual que elimina lo material, lo social y los aspectos situacionales del acto de mirar arte. En el mejor de los casos, *Stimulus* transformó este fracaso en un principio organizativo —encarnando el aislador vacío del confinamiento—. Aun así, al desplazarse por la presentación online, parece que el almacén pasa a ser la imagen de fondo y por tanto recae formalmente en el patrón virtual que la exposición pretendía poner patas arriba.

Consulte la página 88 para ver las notas a pie de página.

Carta de la editora

1. Jessica Lynne, "Criticism is Not Static: A black feminist perspective", *In Other Words*, 29 de agosto de 2019, <https://www.artagencypartners.com/hidden-narratives/>.
2. Elizabeth Méndez Berry and Chi-hui Yang, "The Dominance of the White Male Critic", *The New York Times*, 5 de julio de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>.

Días de cobro

1. Brad Troemel, "The Kaws Report", video de YouTube, 27 de junio de 2019, 16:24, <https://www.youtube.com/watch?v=NkOj3IRSndA>.
2. 5Art Gallery, "Bastille Day Kickoff Celebration", comunicado de prensa, 12 de julio de 2018, 5Art Gallery, visto el 23 de julio de 2020, <https://www.5artgallery.com/5b746ade4ae2372e1eeb42b1/1534356191360/5-Art-Gallery--Bastille-Day-Release-v2.pdf>.
3. Margaret Carrigan, "The US has a big racism problem and the art world is not helping", *The Art Newspaper*, 1 de junio de 2020, <https://www.theartnewspaper.com/comment/the-us-has-a-problem-and-the-art-word-is-not-helping>.
4. Anthony McCann, "We Need a New Holiday Commemorating the 14th Amendment", *Literary Hub*, 19 de julio de 2019, <https://lithub.com/we-need-a-new-american-holiday-commemorating-the-14th-amendment/>.
5. Vicky Osterweil, "In Defense of Looting", *The New Inquiry*, 21 de agosto de 2014, <https://thenewinquiry.com/in-defense-of-looting/>.
6. Ibid.
7. Kibum Kim (@kibumk), "Perhaps too soon or maybe all the more relevant, Felix Gonzalez-Torres", Instagram, 27 de mayo de 2020, <https://www.instagram.com/p/CAtIOAIMN4/>.
8. Johanna Fateman, "Felix Gonzales-Torres", *4Columns*, 19 de junio de 2020, <https://4columns.org/fateman-johanna/felix-gonzalez-torres>.
9. Rahel Aima, "Depleting Felix Gonzalez-Torres", *Momus*, 6 de julio de 2020, <https://momus.ca/depleting-felix-gonzales-torres/>.
10. Art Institute of Chicago, "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)", visto por última vez el 23 de julio de 2020, <https://www.artic.edu/artworks/152961/untitled-portrait-of-ross-in-l-a>.
11. Josh Takano Chambers-Letson, "Contracting Justice: The Viral Strategies of Felix Gonzalez-Torres", *Criticism* 51, no. n.º 4 (2009): 559-87, visto el 24 de julio de 2020, <https://www.jstor.org/stable/23131532?seq=1>.
12. Keith Estiler, "KAWS to Release 'Take' Companion Figures in Support of Black Lives Matter", *Hypebeast*, 8 de junio de 2020, <https://hypebeast.com/2020/6/kaws-take-companion-bff-release-black-lives-matter-info>.

13. Dean Inkster, "Christopher D'Arcangelo (1955-1979)", *documenta* 14, 7 de julio de 2017, <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/23408/christopher-d-arcangelo-1955-1979->.

Un remedio chino

1. Katie Rogers, Lara Jakes y Ana Swanson, "Trump Defends Using 'Chinese Virus' Label, Ignoring Growing Criticism", *The New York Times*, 18 de marzo de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/18/us/politics/china-virus.html>.
2. Jose A. Del Real, "With 'Kung Flu,' 'Thugs,' and 'Our Heritage,' Trump Leans on Racial Grievance as He Reaches for a Campaign Reset", *The Washington Post*, 22 de junio de 2020, https://www.washingtonpost.com/politics/with-kung-flu-thugs-and-our-heritage-trump-leans-on-racial-grievance-as-he-reaches-for-a-campaign-reset/2020/06/21/945d7a1e-b3df-11ea-a510-55bf26485c93_story.html.
3. Larissa Heinrich, *The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West* (Durham: Duke University Press, 2008).
4. Anuradha Vikram, "Candice Lin's Garden of Earthly Delights", *KCET*, 25 de agosto de 2015, <https://www.kcet.org/shows/artbound/candice-lins-garden-of-earthly-delights>.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Mark Allan Goldberg, "Medicine and Spanish Conquest: Health and Healing in Late Colonial Texas", en *Conquering Sickness: Race, Health, and Colonization in the Texas Borderlands* (Lincoln: London: University of Nebraska Press, 2016), 16-39, visto el 30 de junio de 2020, 2020, www.jstor.org/stable/j.ctt1jd945v.
8. Volker Scheid, *Chinese Medicine in Contemporary China: Plurality and Synthesis* (Durham: Duke University Press, 2002).
9. Nan Z. Da, "Language After the Fact: Rey Chow's 'Not Like a Native Speaker'", *Los Angeles Review of Books*, 2 de junio de 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/language-fact-rey-chows-not-like-native-speaker/>.
10. Change The Museum (@changethemuseum), "Pressuring US museums to move beyond lip service proclamations by amplifying tales of unchecked racism...", Instagram biography, visto el 11 de julio de 2020, <https://www.instagram.com/changethemuseum/>.
11. Ibid, <https://www.instagram.com/p/CBynr3vD9WK/>.

¿Dónde está nuestro reconocimiento?

1. James Hansen, "Interview with Tammie Teclemariam", *Indigestion*, 24 de junio de 2020, <https://indigestion.substack.com/p/005-in-digestion-with-tammie-teclemariam>.
2. Tammie Teclemariam (@tammieetc), 8 de junio de 2020, <https://twitter.com/tammieetc/status/1269999555480821760>. La escritora gastronómica Ilyana Maisonet ya había publicado mensajes directos despectivos que había recibido de Rappaport, acerca de sus ideas sobre la comida portorriqueña.
3. Tammie Teclemariam (@tammieetc), 8 de julio de 2020, <https://twitter.com/tammieetc/status/1280950805567279104>.
4. Cara Buckley, "New York Review of Books Editor Is Out Amid Uphear Over #MeToo Essay", *The New York Times*, 19 de septiembre de 2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/19/arts/ian-buruma-out-jian-ghomeshi.html>.
5. Bari Weiss, "Resignation Letter", 14 de julio de 2020, <https://www.bariweiss.com/resignation-letter>.
6. "A Letter on Social Justice and Open Debate", *Harper's Magazine*, 7 de julio de 2020, <https://harpers.org/a-letter-on-justice-and-open-debate/>.
7. Jamal Jordan (@lostblackboy), "For many black journalists, the only real editorial power we have is potentially embarrassing our institutions on Twitter", Twitter, 6 de julio de 2020, 4:44 a.m., <https://twitter.com/lostblackboy/status/1280105345927516160>.
8. Jerry Saltz (@jerrysaltz), "The writers of the Egyptian Book of the Dead", Twitter, 3 de junio de 2020, 12:24 p.m., <https://twitter.com/jerrysaltz/status/1268262312315625476>.
9. Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection* (Nueva York: Oxford University Press, 1997).
10. Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me* (Nueva York: Spiegel & Grau, 2015).
11. Philip Kennicott, "What to do when the Confederate statues come down? Leave the pedestals empty", *The Washington Post*, 16 de junio de 2020, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/what-to-do-when-the-confederate-statues-come-down-leave-the-pedestals-empty/2020/06/15/2302a068-af3b-11ea-8f56-63f38c990077_story.html.
12. Sebastian Smee, "Mark Bradford's art sees all the broken places that led to this moment of protest", *The Washington Post*, 9 de junio de 2020, https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/mark-bradford-art-sees-all-the-broken-places-that-led-to-this-moment-of-protest/2020/06/08/28c88e2e-a6a6-11ea-bb20-ebf0921f3bbd_story.html.
13. Elizabeth Méndez Berry y Chi-hui Yang, "The Dominance of the White Male Critic", *The New York Times*, 5 de julio de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/07/05/opinion/we-need-more-critics-of-color.html>.
14. Ibid.

15. Deborah Solomon, "Review: The Whitey Biennial Cops Out", WNYC, 17 de mayo de 2019, <https://www.wnyc.org/story/review-whitney-biennial-cops-out>.
 16. Nicholas Galanin citado en "Sanctuary", For-Site Foundation, visto el 27 de julio de 2020, <https://www.for-site.org/project/nicholas-galanin/>.
 17. Nicholas Galanin (@nicholasgalanin), "Lazy assertion, all of this review is trash Deborah...", Instagram photo, 17 de mayo de 2019, https://www.instagram.com/p/BxkO8XFFQIB/?utm_source=ig_web_copy_link.
 18. Méndez Berry y Yang.
 19. Aria Dean, "On Progress, or the speed at which a square wheel turns", X-TRA Online, 8 de agosto de 2019, <https://www.x-traonline.org/online/on-progress-or-the-speed-at-which-a-square-wheel-turns>.
 20. Méndez Berry y Yang.
 21. Roberta Smith, "A Sea Change in the Art World, Made by Black Creators", *The New York Times*, 24 de noviembre de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/11/24/arts/design/black-artists.html>.
 22. Ibid.
 23. Kimberly Drew, *This is What I Know about Art* (Nueva York: Penguin Random House, 2020).
 24. Aruna D'Souza, *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts* (Nueva York: Badlands Unlimited, 2018).
 25. Tobi Haslett, *Artforum*, mayo de 2017, <https://www.artforum.com/print/201705/tobi-haslett-67935>.
 26. Kristina Kay Robinson, "Letter from New Orleans: Down River Road", *Burnaway*, 18 de febrero de 2020, <https://burnaway.org/letter-from-new-orleans-down-river-road/>.
 27. Jessica Lynne, "Criticism is Not Static: A black feminist perspective", *In Other Words*, 29 de agosto de 2019, <https://www.artagencypartners.com/hidden-narratives/>.
- Forjado a fuego:
Cómo un estudio sobre
cerámica ha creado
comunidad**
1. Tim McKeogh, "Why Handmade Ceramics Are White Hot", *New York Times*, 16 de diciembre de 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/17/fashion/why-handmade-ceramics-are-white-hot.html>.
 2. Leah Ollman, "Ceramic art, once written off as mere craft, wins a brighter spotlight in the L.A. scene", *Los Angeles Times*, 25 de abril de 2018, <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-ceramics-clay-art-20180425-htlstory.html>.
 3. POT (@pot.la), "Una foto que subí a mi IG en junio del 2017, un mes antes de que POT abriera sus puertas", Instagram, 14 de julio de 2020, <https://www.instagram.com/p/CCpc7EsA95P/>.

Películas para la evasión en el Women's Center for Creative Work

1. Rizvana Bradley, "Regard for One Another: A Conversation Between Rizvana Bradley and Saidiya Hartman", *Los Angeles Review of Books*, 8 de octubre de 2019, <https://www.lareviewofbooks.org/article/regard-for-one-another-a-conversation-between-rizvana-bradley-and-saidiya-hartman/>.
2. Keeanga-Yamahtta Taylor, "Saidiya Hartman's 'Beautiful Experiments'", *Los Angeles Review of Books*, 5 de mayo de 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/saidiya-hartmans-beautiful-experiments/>.

Paul Mpagi Sepuya en el Vielmetter Los Angeles

1. "Paul Mpagi Sepuya: A conversation about around pictures", Vielmetter Los Angeles, 2020, <https://vielmetter.com/exhibitions/paul-mpagi-sepuya-2020>.
2. P. M. Sepuya (@pagmi), "THOSE W THE RESOURCES, GIVE: this open edition print is yours for a minimum \$250 donation", Instagram, 2 de junio de 2020, <https://www.instagram.com/p/CA8UgiUFtZ6/>.
3. Teju Cole, "When the Camera Was a Weapon of Imperialism. (And When It Still Is.)", *The New York Times Magazine*, 6 de febrero de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>.

(L.A. en S.F) Stimulus en la Galería Guerrero

1. Taylor Dafoe, "The San Francisco Art Institute Has Reversed Its Plans to Wind Down Following \$4 Million Surge of Donations", *Artnet News*, 23 de julio de 2020, <https://news.artnet.com/art-world/san-francisco-art-institute-will-stay-open-2-1896813>.
2. Eva Recinos, "Feels Like Home: Andres Guerrero Opens His Home as Art Gallery", *ArtSlant*, 28 de julio de 2014, <https://www.artslant.com/ny/articles/show/40219-feels-like-home-andres-guerrero-opens-his-home-as-art-gallery/>.
3. Seph Rodney, "What It's Like to Visit Virtual Galleries as an Art Critic", *Hyperallergic*, 25 de marzo de 2020, <https://hyperallergic.com/548665/what-its-like-to-visit-virtual-galleries-as-an-art-critic/>.

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



**Compound Commission by artist Tavares Strachan.
“You Belong Here” (Blue #1), 2019. Photo by Laure Joilet.**

Compound

Shulamit Nazarian
Los Angeles

Amir H. Fallah
Remember My Child...
September 12 - October 31, 2020



Aaron Garber-Maikovska

4 from 3 dancers

September 2020



Sam Durant

Iconoclasm

October 2020



BLUM & POE
2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

GAVLAK

KIM DACRES | KATHRYN GARCIA

SEPTEMBER 12 – OCTOBER 31, 2020



Kim Dacres, *Peaceful Peach*, 2018-19. Auto resin, incense tree, iron tubes, wood, acrylic, spray enamel, 42 x 24 x 18 inches, Daniel Alexander Matthews (Base)



Kathryn Garcia, *Girl Goddess*, 2020. Image left courtesy of the artist.

frieze masters | VIOLA FREY

WORKS ON PAPER & CERAMICS, 1980-1989

1301PE

JAN ALBERS
FIONA BANNER
UTA BARTH
FIONA CONNOR
PETRA CORTRIGHT
KIRSTEN EVERBERG
JACK GOLDSTEIN
ANN VERONICA JANSSENS
JUDY LEDGERWOOD
LYALL/RAYNE
JORGE MENDEZ BLAKE
JORGE PARDO
PHILIPPE PARRENO
ANA PRVACKI
BLAKE RAYNE
JESSICA STOCKHOLDER
SUPERFLEX
DIANA THATER
RIRKRIT TIRAVANIJA
KERRY TRIBE
PAE WHITE
PAUL WINSTANLEY

6150 WILSHIRE BLVD.
LOS ANGELES CALIFORNIA 90048
TEL: 323.938.5822 FAX: 323.938.6106
WWW.1301PE.COM INFO@1301PE.COM



Ferrari Sheppard
Heroines of Innocence
September, 2020

WILDING CRAN GALLERY

1700 S. Santa Fe Ave #460, Los Angeles, CA 90021

LEFT FIELD

August

Zip City
curated by Emily Burns
of Maake Magazine

October

Ethan Gill

September

Matt Irie &
Daniel Cummings

November

Spencer Carmona
curatorial project

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

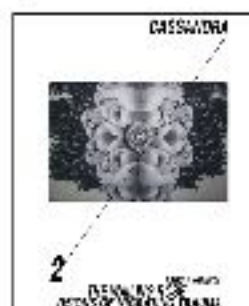
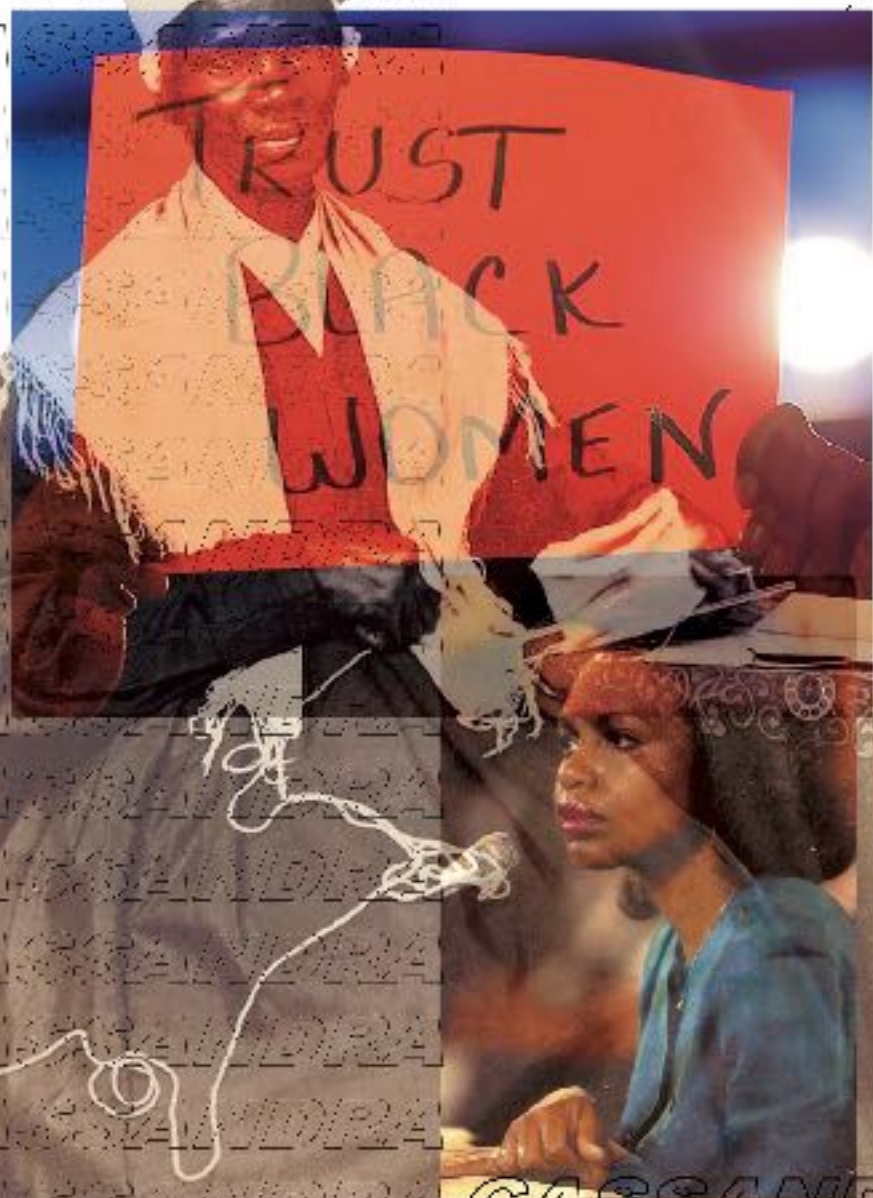


CASSANDRA CLASSROOMS



CASSANDRA CLASSROOMS is an amorphous pedagogical platform composed of Black instructors whose scholarly pursuits aim to foster a radical discursive space built around intentions of autonomy, respect, and freedom of engaging in educational space.

SUPPORT US
cassandrapress.org



CASSANDRA

I Sell the Shadow to Support the Substance. **CASSANDRA**



PARADISE FRAMING

LOS ANGELES, CA.

ARTIST OWNED, ARTIST RUN, ARTIST FOCUSED.

paradiseframingla.com



Join us at the Anteroom, presented by The Lodge gallery. With its sense of immediacy and jewel box charm, the experiment eschews the traditional calendar structure. Here, exhibitions evolve as art rotates in and out, one-of-a-kind furniture invites visitors to linger and curated films are projected daily in what's been dubbed Hollywood's "most exclusive screening room."

The LODGE | INFO@THELODGE.LA +1(323) 7450231 | [@thelodge.la](https://www.instagram.com/thelodge.la)



THE BOX
805 TRACTION AVE.
LOS ANGELES, CA 90013
www.theboxla.com



JULIEN BISMUTH
SCENE
AUGUST 2020

“Don’t dream it, be it.”*

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

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

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

PR
Shoebox

Founded and run by artists

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

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



CJ@CHARLIE JAMES GALLERY

HUNTER SHAW FINE ART

COLLEEN HARGADEN

STRATEGIES FOR INHABITING A DAMAGED PLANET

OPENING SEPTEMBER 12, 2020



raised as roosters: relief prints and drawings by Abel Alejandro and Guerra

September 19 – December 5



exhibition generously funded by



contemporaryartreview.la/jobs

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

carla

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



Subscribe to *frieze* magazine & save up to 30%

Discover today's most exciting artists, ideas and culture.
Plus receive a free special edition *frieze* tote bag when you subscribe.

Subscribe today at frieze.com/subscribe

frieze

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



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

Donate