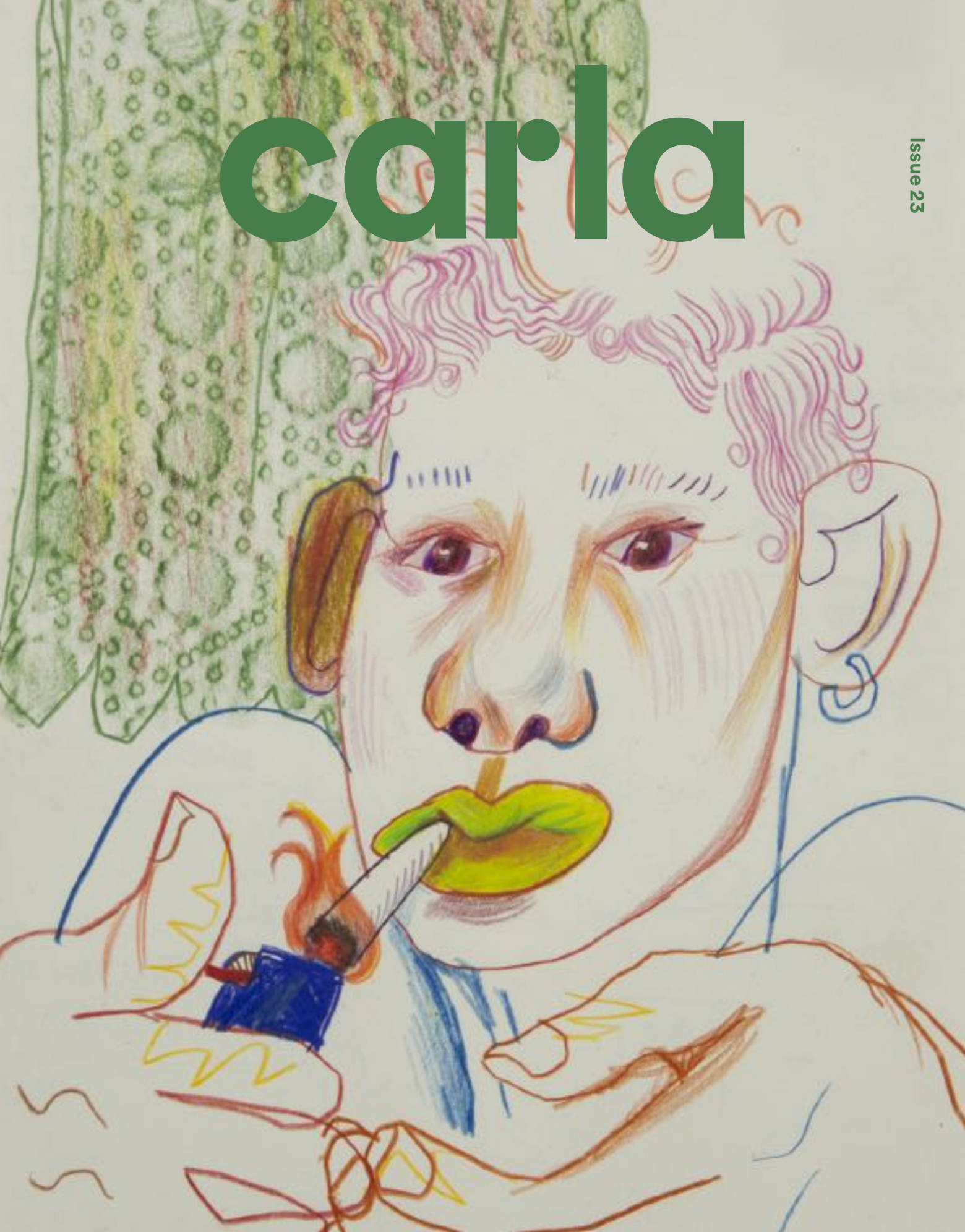


carla

Issue 23



Letter From the Editor

🔊
I've been thinking about dreams a lot—about how they allow us to mine through recent memories and dig up old ones, stirring them together into a strange fantasy world. In a recent episode of *The Carla Podcast*, I talked with the artist Simphiwe Ndzube, who describes the dream state as a way of working that allows him to let go of his own expectations of what his painting should be, and instead rely on instinct to propel his making.¹

In this issue, Neyat Yohannes interviews artist Brianna Rose Brooks, who describes daydreaming as a way to “[work] through emotions that we don’t have a language to articulate yet.” In a sense, dreams allow us to get out of our own way. Of course, basking in any kind of in-between space is at odds with our efficiency- and product-driven culture, making dreamy wanderings hard for many of us to attain.

In her book *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*, Jenny Odell argues for what she calls “resistance in place”—a radical kind of doing nothing wherein “a single moment might open almost to infinity.”² She describes her vision of doing nothing as one in which our stopping becomes its own refusal against the larger systems that demand our attention. Still, attempting to do more of nothing while battling a mounting list of various somethings can be difficult. Even our down time can become its own regimented to-do list: steps we must take in order for our bodies to again reenter the grind.

In Catherine Wagley’s essay on movement, she describes a process

of letting go as she participates in experimental movement workshops from the vantage point of her living room. Like daydreaming, many of the classes she describes lean into process more than final product, carving out space for fluid movements with no prescribed goal or fixed choreography.

The constraints of modern life (paying the bills, hectic work schedules, constant demands for efficiency, etc.) often restrict how and when we let ourselves drift into daydreams. It’s easy to believe that a dream-state is only possible to achieve in a new landscape, somewhere *out there*, away from the day-to-day—a reality that has been particularly difficult to realize in this year of being in our homes. Yet Odell talks about the importance of doing nothing in the very place that one is—she calls it “standing apart,” and explains that it “represents the moment in which the desperate desire to leave (forever!) matures into a commitment to live in permanent refusal, *where one already is*, and to meet others in the common space of that refusal.”³

The movement workshops that Wagley participates in model this idea of “standing apart.” Participating in something non-efficient, non-goal-oriented, but doing so for the experience of intentionally stepping out. Daydreams have this potential too: they provide an opportunity to rework our own experiences and tap into the collectivity of the common space—where we might come up with new realities together.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Lindsay Preston Zappas, “Episode 22: Interview with Simphiwe Ndzube,” in *The Carla Podcast*, February 5, 2021, contemporaryartreview.la/interview-with-simphiwe-ndzube/.

2. Jenny Odell, *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy* (Brooklyn: Melville House, 2019), 29.

3. *Ibid.*, 62.

6

Your Turn, My Turn, Our Turn

How Christine Sun Kim
Reimagines Sound

Allison Noelle Conner

14

Bodies that Move

On Process Over Product

Catherine Wagley

20

Interview with Brianna Rose Brooks

Neyat Yohannes

28

Made in L.A. 2020: a version

Crosstown Traffic

Matt Stromberg

Kahlil Joseph's *BLKNWS*®

Nahui Garcia

42–51

Reviews

Ben Sanders
at Ochi Projects
–Aaron Horst

Sean Townley
at Kristina Kite Gallery
–Travis Diehl

Carrie Cook
at Tyler Park Presents
–Lauren Moya Ford

(L.A. in S.F.)
Candice Lin
at Friends Indeed
–stephanie mei huang

53–76

Carla en Español



Simphiwe Ndzube

Los Angeles-based artist Simphiwe Ndzube discusses his childhood in South Africa, using his magical realist style to blend past experiences with fantasy, and following his inner child as an intuitive guide in his multidisciplinary practice.

**Available wherever you get your podcasts.
New episodes monthly.**

contemporaryartreview.la/podcast

A PERFECT RHYTHM

Landscapes and Still Lives

Feb. 9, 2021 - April 10th, 2021



ARTIST TALK

Visit our website to register for an exclusive Zoom conversation with the artists.

Feb. 18th 6pm MST



Dan McCleary



Christie Nguyen



Lucas Reiner



Andy Wolf

TELLURIDE GALLERY OF FINE ART

info@telluridegallery.com www.telluridegallery.com 970.728.3300
PO Box 1990 / 130 E. Colorado Ave. Telluride, CO 81435

Contemporary Art Review Los Angeles

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

Founder and Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Contributing Editor

Catherine Wagley

Editorial and Operations Assistant

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Translator

Edita.us

Submissions

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

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

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

Social Media

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

Cover Image

Brianna Rose Brooks, *Untitled (detail)* (2020). Colored pencil on paper, 11.5 × 9 inches. Image courtesy of the artist, Deli Gallery, New York, and Nino Mier Gallery, Los Angeles.

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

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

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

Satoru Nihei is a graphic designer.

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

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
Ann Weber
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 Handler
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Christopher d'Avignon
Edward Cella
Viveca Paulin-Ferrell

Presenting *Carla* Audio Books



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



Listen to the full issue on *Carla* Audio Books



contemporaryartreview.la/jobs

Search the *Carla* job board for L.A. art jobs and opportunities.

Employers, use the offer code **ISSUE23** to get **50% off** your next job listing!

Post a job.
Find a job.
Connect.

carla

Your Turn, My Turn, Our Turn

How Christine Sun Kim Reimagines Sound

6

Wearing a periwinkle Opening Ceremony dress and her signature dark lipstick, multidisciplinary artist Christine Sun Kim captivated millions of viewers with her evocative performance of the national anthem and “America the Beautiful” at the 2020 Super Bowl.¹ The California-born, Berlin-based artist had been invited by the National Association of the Deaf to sign both songs alongside singers Demi Lovato and Yolanda Adams. Instead of signing the English versions of the songs, a word-for-word translation that leaves Deaf viewers alienated and confused, Kim chose to translate the lyrics into American Sign Language (ASL), which, as she explained to *ArtNet*, has an “entirely different syntax and grammar compared to English.”² Signed renditions that follow the English text end up warping ASL, making it seem as if the signs are an exact reproduction of English words. However, ASL, like Haitian Creole or African-American Vernacular English, is a distinct language with its own unique rules. ASL is a physical expression, one that turns the body into a visual palette. Ideas are conveyed through handshape, facial expression, speed, and posture. For example, English requires three different words to express “I ask her,” while one sign is used for the same phrase in ASL. Kim’s rendition signaled her intention to center ASL, a language unfairly maligned and misunderstood by the hearing world. (As with most cultures and languages

that threaten the status quo, the United States has a shameful history of suppressing ASL in a bid to assimilate Deaf children and adults into a hearing frame of mind. For example, during the Progressive Era, schools were forbidden to teach sign language. Some organizations continue to falsely argue that ASL negatively impacts the acquisition of spoken language).³

What should have been a triumphant moment for the Deaf community and ASL was spoiled by Fox Sports’ decision to interrupt Kim’s performance with video footage of players on the sidelines. Even the “bonus” online feed on the Fox Sports website, which was supposed to be dedicated entirely to Kim, repeatedly cut away from her spirited signing. In an op-ed published the following day, Kim wrote that the broadcast was “a missed opportunity in the struggle for media inclusiveness on a large scale.”⁴ This incident succinctly distills neoliberal solutions to inclusion and difference—often symbolic olive branches that ultimately reify the supremacy of the status quo. Accordingly, Kim’s art practice seeks out these inflections of power and ambiguity, examining how they materialize across social settings and interactions by bending our conception of voice and collectivity.

In her work, which incorporates drawings, participatory performances, installation, text, and video, Kim often explores her expansive relationship to sound and spoken word. Unsatisfied with our perfunctory approach to communication, Kim urges viewers to recognize the fluidity of language, wherein meanings can shift and reorient depending on a rush of variables, from personal intention to physical space to historical legacy. Her charcoal drawings, in particular, have garnered breathless praise for their punkish observations inspired by her experiences as a Deaf woman navigating an audio-centric world. These drawings have addressed Deaf rage, personal decisions around lip reading and speech therapy, and the way sound infuses quotidian tasks (waiting at the doctor’s

1. NADvlogs, “Christine Sun Kim Performs the National Anthem / Super Bowl LIV,” *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=c2TCT5HYIHQ>.



Photo: AJ Mast/The New York Times/Redux.



Top: Christine Sun Kim, *Turning Clock* (2020).
Mural, 136 × 40 inches (dimensions adaptable).
Image courtesy of the artist and François Ghebaly,
Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

Bottom: Christine Sun Kim, *Trauma, LOL*
(installation view) (2020). Image courtesy of
the artist and François Ghebaly, Los Angeles.
Photo: Paul Salvesson.

office, grocery shopping). One characteristic work, entitled *Shit Hearing People Say to Me* (2019), depicts a simple pie chart divided into 14 slices, each labeled with an offensive comment made to the artist by a hearing person. In other works, Kim has imagined the sounds emitted by nontraditional sources like obsession and climate change. While Kim provides meaningful insight into the nuances of her experience as a Deaf person, we would be mistaken to approach her practice as a one-way, voyeuristic window into Deafness, for doing so flattens the blissful swirl of provocative ideas animating the work. By retooling complex thoughts and emotions into pithy, meme-like sketches, Kim opens up the possibilities of spoken language and sound, revealing them to be a “multi-sensory phenomenon, one whose properties are auditory, visual, and spatial, as well as socially determined.”⁵

Kim taps into the frustration spurred by the Super Bowl performance—and, obliquely, other major 2020 events (the lockdown caused by Covid-19, the uprisings against anti-Blackness)—in her recent solo exhibition, *Trauma, LOL*, at François Ghebaly in Los Angeles, the first to focus exclusively on her drawings.⁶ Upon entering the gallery, viewers were greeted by two works derived from her February 2020 Super Bowl performance, excerpts of the visual score based on her translation of the national anthem and “America the Beautiful” into ASL (*America the Beautiful* and *The Star-Spangled Banner [Third Verse]*, all works 2020). Immediately, you are brought into Kim’s experience of language as a porous zone composed of overlapping grammars and creative gaps. The exhibition showcases her idiosyncratic communication styles, where clocks track psychological triggers and musical bar lines represent virtuosic fingers. (In Kim’s works, she alters her visualization of a musical score from the standard five lines to four, signifying the ASL sign for musical score in which the thumb is tucked and four fingers move horizontally from left to right). She appropriates

symbols from various visual communication systems—Venn diagrams, the smiley faces from feeling charts, line graphs, musical notations—molding them into a score attuned to the multi-sensory properties of her perspective. Minimal and spiked with dry humor, the 22 drawings cover broad conceptual ground, from the meaning of United States patriotism for marginalized groups and the spatial dimensions of power to the influence of language on conceptions of self and belonging.

Kim began working with sound in 2008, shifting from a focus on painting to a liminal practice that joined all her interests. Though her mediums might change from project to project, her focus on aural environments remains a steadfast motif. Growing up, she had been taught to treat sound as separate from her, an out-of-reach quality that belonged only to hearing people. This false separation led her to “constantly [question] the ownership of sound.”⁷ She realized that her own visceral connection to sound had been severed by the limitations of the spoken world, and she sought to unlearn everything she was taught. When her artistic pivot led to more and more institutional support, she began thinking about the social dimensions of sound. “Sound is like money, power, control—a social currency,” she outlined during her 2015 TED Talk.⁸ Her work investigates this quality, attuned to the ways our society grossly underestimates the meanings of sound and silence, while implicitly guarding who has access to it.

Kim has compared signing to music in the past, noting how both depend on space and inflection.⁹ Meaning can be altered by delicate tweaks in pitch, tone, and volume. Using the piano as a metaphor to better visualize the textures of signing, Kim contrasts the “linearity” of English, where one key is played at a time, to the chord progressions of ASL: “All 10 fingers need to come down simultaneously to express a clear concept or idea.”¹⁰ If one key changes, the whole is affected. I’m reminded of a painting by Deaf artist Susan Dupor, *Stream of*

2. Zachary Small, “Christine Sun Kim, the Transgressive Deaf Artist, Will Sign the National Anthem Alongside Demi Lovato During the Super Bowl,” *Artnet News*, December 21, 2020, <https://news.artnet.com/art-world/christine-sun-kim-national-anthem-super-bowl-1763775>.

3. Sara Nović, “The Hearing World Must Stop Forcing Deaf Culture to Assimilate,” NBC News, January 10, 2020, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/hearing-world-must-stop-forcing-deaf-culture-assimilate-ncna812461>.



Christine Sun Kim and Thomas Mader,
Tables and Windows (video still) (2016). Two-channel
HD video, *Tables*: 9 minutes, 14 seconds, *Windows*:
10 minutes, 16 seconds. Image courtesy of the artists,
Carroll / Fletcher, London, and François Ghebaly,
Los Angeles. Photo: Katherine Du Tiel.

Consciousness (2003). In it, a swimmer drifts serenely down a river, floating on a bed of disembodied hands. The work illustrates Dupor's unending flow of thoughts, a literal and metaphorical translation of her relationship to language, a melding of body and mind that disrupts our conceptions of normative ability. Like Dupor, Kim has created a vocabulary that hews closer to her own process, rather than forcing it into preconceived notions of "proper" communication. Both artists' renderings of thought as an embodied practice reveal the elasticity of sign language, and how its range can reinvigorate the audio-centric perspective for the better. Kim attempts to capture this dexterity. Poet M. NourbeSe Philip wrote that to speak another language is to "enter another consciousness,"¹¹ and Kim delights in these overlaps between language and perception.

Several works in the exhibition wrestle with years of oppression and trauma caused by ableist norms, as in *Three Tables III (AGB, HPA, DTS)*, which reimagines various social obstacles familiar to Deaf folks as a set of large wobbly tables stacked on top of each other at varying heights. The tables, which also resemble elongated musical staves or unstable track and field hurdles, are each labeled with a trauma. The bottom two read "dinner table syndrome" and "hearing people anxiety" in reference to specific instances of exclusion: being in a space where the conversation is not signed and being expected to manage the outsized expectations of an audio-centric world. The top table in the drawing, rising above the others, is labeled "Alexander Graham Bell," who is frequently celebrated as the inventor of the telephone at the expense of remembering his eugenics-informed crusade against sign language. Pairing Bell with the other two phrases provides a deft glimpse at a knotted web of disenfranchisement, from intimate to institutional (Bell played a major role in the banning of ASL in schools across the country.)¹² The works *Trauma as a Baby*—which charts traumas across different stages of life on a graph of time

versus impact—and *Deaf Traumas*—a circular arrangement of smiley faces that range from happy to sad based on Kim's reaction to each situation notated—grapple with rage and personal boundaries in ways that are not new to Kim. She has used charts to express these realities before but in these drawings she excavates a history of exclusion that touches most environments and relationships. What is the best way to express an unimaginable situation or feeling? Similar to ASL or musical notes, Kim reminds us how difficult it is to capture on paper the essence of words, emotions, and memories. Slippages and misunderstandings will abound.

In "Critical Care," an *Artforum* essay on artist Park McArthur, Colby Chamberlain cites Kim alongside Carolyn Lazard, Jesse Darling, and McArthur as examples of artists whose work takes "disability as *praxis*—as modes of thought, embodied knowledges, affective alliances."¹³ Although the intentions behind their efforts shouldn't be entirely yoked to academic theories, Chamberlain contends that the parallels between their practices and disability studies provide an extra layer of context for their destabilization of ability and identity. Moreover, their work enacts a reconsideration of the avant-garde in their commitment to "dispelling the myth of autonomy."¹⁴ Disability studies trouble the "naturalness" of concepts of independence and normality, exposing them instead as strategies of social control and dispossession akin to race, gender, sexuality, and class. As scholar and professor Rosemarie Garland Thomson writes in her 1996 book *Extraordinary Bodies*, "stairs, for example, create a functional 'impairment' for wheelchair users that ramps do not. Printed information accommodates the sighted but 'limits' blind persons. Deafness is not a disabling condition in a community that communicates by signing as well as speaking."¹⁵ Like the avant-garde, disability studies distrust the borders of normality, stretching them beyond recognition.

4. Christine Sun Kim, "I Performed at the Super Bowl. You Might Have Missed Me," *The New York Times*, December 21, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/03/opinion/national-anthem-sign-language.html>.

5. "Christine Sun Kim: Off the Charts," MIT List Visual Art Center, December 21, 2020, <https://listart.mit.edu/exhibitions/christine-sun-kim-charts-0>.



Christine Sun Kim, *Deaf Traumas* (2020).
Charcoal on paper, 49.25 x 49.25 inches.
Image courtesy of the artist and François Ghebaly,
Los Angeles. Photo: Paul Salvesson.

Kim continues this defiance of the status quo, disrupting the myth of ability with drawings that simultaneously poke fun while recoiling in horror at America's authoritarian approach to difference. *When Grammar Mood* uses a Venn diagram to depict the slippery movement between ASL, Deaf English, and written English. While alluding to gaps of relations, the drawing signals the friction between languages—how the attempt to join two or more perspectives can lead to questions of power and agency. As someone fluent in a language that is deprioritized in the United States and who must forge an affirming bond with interpreters to translate her speaking voice, Kim is intimate with the fraught negotiations that mark Deafness in an audio-centric world. Rather than describe her experience as a narrative of deprivation, hers is a world of radical collaboration, one that stands in stark contrast to the superficial self-sufficiency hawked by mainstream society.

Turning Clock reflects upon this potential for partnership. The largest drawing in the show, rendered directly on the gallery wall, the mural borrows the repeating clock symbol, replacing the numbers with hands suspended in a familiar phrase: an L-shape created by extending the middle finger and thumb while tucking in the remaining fingers. Depending on the direction of the hand, the sign can either mean “your turn” or “my turn.” The sign rotates around in a sun-like arc, each sign gesturing toward a different viewer in the gallery's imagined audience until eventually the circle is complete and all have been acknowledged. Like most of Kim's work, the drawing doubles as a subtle call to action that, while rooted in her personal experience, presses for a broad language of collective reciprocity.

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

6. Kate Brown, “I Want to Be Able to Maintain My Clear Voice: Artist Christine Sun Kim on Translating Her 2020 into Trenchant New Drawings,” *Artnet*, January 13, 2021, <https://news.artnet.com/art-world/christine-sun-kim-profile-1931118>.

7. NOWNESS, “Christine Sun Kim” by Todd Selby, *YouTube*, December 21, 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=mqJA0SZm9zI&t=334s>.

8. “Christine Sun Kim: The enchanting music of sign language,” TED Fellows Retreat 2015, December 21, 2020, https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language?language=en#t-69288.

9. “Christine Sun Kim: The enchanting music of sign language,” TedTalk Retreat 2015, January 10, 2020, https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language?language=en#t-69288.

10. Ibid.

11. Marlene Nourbese Philip, “Managing the Unmanageable,” *Caribbean Women Writers*, S. R. Cudjoe (ed.), Wellesley, Callaloo, 1990, p 296.

12. Allegra Ringo, “Understanding Deafness: Not Everyone Wants to be ‘Fixed,’” *The Atlantic*, January 10, 2020, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/understanding-deafness-not-everyone-wants-to-be-fixed/278527>.

13. Colby Chamberlain, “Critical Care,” *Artforum*, December 21, 2020, <https://www.artforum.com/print/202008/colby-chamberlain-on-the-art-of-park-mcarthur-83947>.

14. Ibid.

15. Rosemarie Garland Thomson. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. (New York: Columbia University Press), 7.

Bodies that Move

On Process Over Product

14



Beyond the devastation of the illness itself, the coronavirus has disrupted routines that previously kept us healthy and sane. It turns out that isolation, ubiquitous uncertainty, and sadness exacerbate everyday maladies—backaches, migraines, stiff limbs—and that taking care of our own bodies proves difficult while we're watching the world fall apart. I wasn't that interested in celebrity fitness fads before Los Angeles County temporarily prohibited hiking, around the same time freelance work began to dry up. And while it is uncomfortable to be seduced by a trend, to watch yourself pulled in hook, line, and sinker, I—like so many—began auditioning different, virtually-available exercise methods with an alarming urgency.

The most hyped methods are often named after their founders, and court cult-leader status almost blatantly: chipper but zealous Body By Simone; less-chipper, more-zealous Tracy Anderson Method; though The Class by Taryn Toomey (the one that ultimately got me) dropped Toomey's name from the official branding in January 2021.¹ The Class is highly aestheticized and impressively produced. In their headshots, the teachers wear white, gray, or beige, and hover mid-air, mid-motion, or with hands on or near their hearts (the workouts involve much jumping and heart holding, always performed elegantly by lithe onscreen bodies). The photos appear to have been taken in big-windowed lofts, awash in intense afternoon sunlight. The instructors glow in a sexily monastic way.

During the virtual classes, the sound quality is immaculate—the

soundtrack ranging from Rihanna to Sylvan Esso—and the instructors move along to the beat alone, in nearly bare rooms, with just a neutral colored mat on the floor and a large white candle positioned near the mat's crown. The instructors typically dress to match the room, usually in neutral, well-fitted workout wear, the pristine optics contrasting with the makeshift quality of my own space (a rug kicked clumsily out of the way, mat angled between dresser and hastily-made bed). They share choice platitudes about digging deeper into yourself, periodically inviting students to make guttural noises as a kind of release. A *New Yorker* article pegged to the 2017 grand opening of The Class' Tribeca studio was cheekily titled "Taryn Toomey Will Make You Scream."

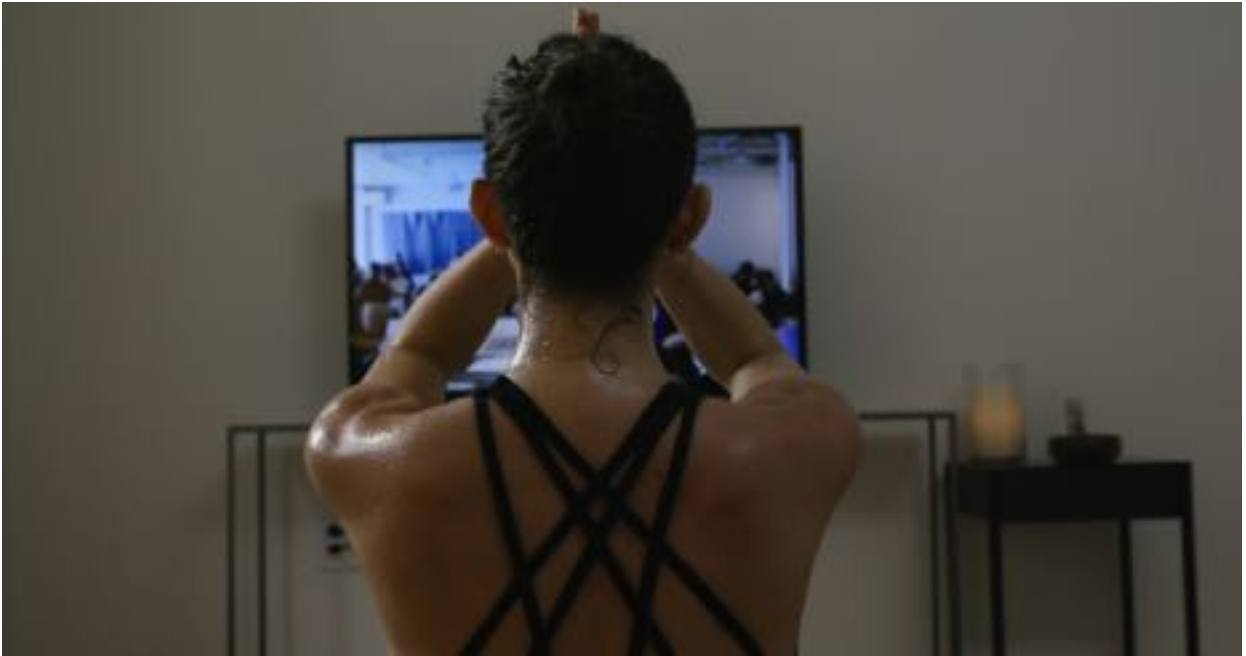
Something about this combination of the minimal, controlled aesthetic, the pop-and-indie soundtracks, and the self-realization bromides tricks me into doing an hour of mixed cardio almost daily. I've become strangely grateful to this limber group of instructors, who are often the only people, beyond my partner, who speak to me during the day—encouraging me, and an unknown number of others, to move when we are mostly stationary and solitary.

I have come to rely on them, and start to understand the unnerving way in which fitness becomes something spiritual.² (After taking a class with Toomey at a conference, *Business Insider* columnist Adam Lashinsky called the experience "part *Fight Club* part religious [experience].")³ Separation from other bodies and an increasing need to escape my anxious thoughts made me susceptible to The Class, with its calculated balance between free expression and controlled movement. But the way its strikingly well-crafted vibe so fully infiltrated my life got me thinking about the space that pandemic-living opens up for different aesthetic experiences—and eventually pushed me to seek out artists who use movement and participation as their mediums, treating movement as more of a tool for excavation than as a product.

A few months after I started doing The Class, I joined the Facebook group

Catherine Wagley

1. Until early 2021, her name was still there, in slightly smaller all-caps print, beneath The Class—though Toomey has said in interviews that she wanted to remove her name from the title, to free it from its tight association with her persona, and ensure it can continue without her.



in search of a playlist a Class instructor promised to post. On Facebook, I encountered mostly-female-identified The Class aficionados asking each other questions about footwear, diet, and their postnatal pelvic floors, some offering tips for participating when unable to move fully, or at all. Discussion threads were filled with so much more desire for validation and community than any fitness regimen could meet, no matter how spiritualized or holistic. One woman wished classes were more intellectually stimulating; another that instructors would talk less so she could lose herself in the experience more. A thread about how other workouts were cribbing The Class' methodologies reminded me how central appropriation is to popular workout culture. Barre spinoffs proliferate, and Simone De La Rue started Body By Simone after working for fitness guru Tracy Anderson; Anderson's repetition-heavy moves crossover to The Class too, as do some Kundalini yoga methods, which Toomey has said was unintentional.⁴ Even the language used by fitness gurus conjures somatic theory and the process- and feeling-oriented vocabulary of forms like the intuitive, expressive Authentic Movement. Tracy Anderson recently called working out "a miraculous and magical time to process,"⁵ while Taryn Toomey told Gwyneth Paltrow that The Class is "a practice where we are using intensity in the physical body to acknowledge when you are in thought, when you are thinking, and when you are in your body."⁶ Yet, by never explicitly tracing where such language comes from, they make their methodologies feel blissfully self-contained and uncomplicated, ensuring that each new spinoff can peddle itself as innovative. Exclusivity sells, even though mind-body-earth connections are ancient forms of knowledge (which Western trendsetters have spent the last century "rediscovering"). Nothing is as ahistorical or apolitical as it might seem when a beautifully toned human on your laptop screen is exhorting you to "stay in your body and breathe" while doing endless leg lifts.

2. There have reportedly been an increasing number of CrossFit studio weddings. See, for instance, "Our CrossFit Wedding," <https://crossfitwedding.wordpress.com/>, retrieved Jan. 18, 2021.

Unsurprisingly, artists, dancers, and performers whose interest in the somatic is grounded in research and experiment—and perhaps too idiosyncratic to ever quite trend—tend to give history and legacy deliberate, unhurried space in their work. In the past, I periodically attended movement workshops run by artists or dancers, but it only occurred to me to attend virtual movement workshops when I noticed one on a list of upcoming local art events, and wondered if these more studied, less goal-oriented formats would offer a chance to feel physically connected with myself and others outside of the conforming aesthetic of workout culture. Movement, more so than other mediums, has a long history of using the participatory, collaborative workshop format. Artists like Anna Halprin, Simone Forti, and Pauline Oliveros⁷ made participation central to their work and have influenced younger artists like Marbles Jumbo Radio, Hana van der Kolk, Elana Mann, and Emily Mast, many of whom I have moved with over the years.

I often came away from these experiences just happy to have overcome my own social anxiety for a little while, although that sometimes proved challenging. I remember one 2016 workshop with Forti during which I did a series of exercises beside a man in his early 20s, who kept correcting me—albeit sincerely—and these corrections still dominate my memories of the experience; at a 2014 event with van der Kolk, I remember nervously adjusting my skirt as I rolled around the floor. Now, in the era of endless Zooms, I can just turn off my device's video if I feel self-conscious while trying to transform myself into a pebble (as in a recent workshop with artist Marbles Jumbo Radio organized by Pieter Performance Space in Los Angeles) or crawl around my room (as during a BodyMind Dancing workshop with somatic movement therapist Martha Eddy). While it was the toll of isolation that led me to these workshops in the first place, the opportunity to make myself temporarily, virtually invisible while still participating allowed

3. Adam Lashinsky, "Fitness class by @taryntoomey is part Fight Club part religious experience. Thank you @lululemon #TED2014 and Taryn!" March 19, 2014, 7:59am, <https://twitter.com/adamlashinsky/status/446299902478651394>.



Anna Halprin Studio (Dancers' Workshop of Marin),
Branch Dance (c. 1955). Marin County, California.
Image courtesy of the Estate of Warner Jepson.
Photo: Warner Jepson.

me to more fully engage in the uncertainty and communal messiness of these experiences. From home, embracing movement in this way felt useful—kind of like journaling before breakfast—a way of prioritizing a certain scriptlessness that starkly contrasted with The Class’ predictable moves and energy.

Typically, Movement Research, a dance and movement laboratory, hosts MELT workshops each summer and winter in person in New York City, but the pandemic forced programming online, making it accessible to those of us located elsewhere. Early on in her MELT class, which she titled Home Launch, artist, disability culture activist, and scholar Petra Kupperts asked us to make a “nest” as a launch pad for the dream journeys, trances, and intuitive collaborative dances we’d undertake throughout our time together—a week of one-hour-a-day meetings. My nest was a yoga mat on a carpet, but others appeared to curl up on beds or couches. Kupperts has a calm, comfortable moderating style, the result of years of practice. The Olimpias, the performance group she cofounded in Wales in 1996, often invites the public into their performances (“there isn’t really an audience position,” Kupperts has said of The Olimpias’ actions; “you kind of step into it and you do it”⁸). The group calls itself a “disability performance artist collective”—Kupperts dances from a wheelchair—and creates workshops and opportunities for those with cognitive, physical, or emotional differences to move together. In leading Home Launch, Kupperts made no assumptions about what a body could or should be able to do, an approach that invited all of us in attendance to similarly toss off expectations of ourselves and others. She also made sure to let us know that she had borrowed certain exercises and terms from others—friends, past collaborators, and influences, including performer and choreographer Ishmael Houston-Jones and scholar Donna J. Haraway. Such acknowledgment grounded our time together in something bigger, communal, and complex; threads of connection ran off-screen,

beyond the virtual space we temporarily shared, weaving an amorphous web pregnant with information that we, the participants, could plot our way through at our own speed.

In fact, much movement work is defined by the absence of set, pre-orchestrated outcome. Former members of the Judson Dance Theater, some of whom went on to found Movement Research in 1978, were united by an interest in process over product, and by a distaste for hierarchy—which led them to privilege workshopping as a method for choreographing and collaborating. Multiple participants, including Simone Forti, Anna Halprin, Yvonne Rainer, and Steve Paxton, had studied and then rejected tenets of modern dance—Halprin disapproved of the way “a choreographer takes an authoritarian position,”⁹ while Forti disliked how icons like Martha Graham dictated how performers’ bodies should look (“I would not hold my stomach in,” Forti wrote after studying at the Graham School¹⁰). They instead embraced a kind of anti-performative spontaneity that can leave participants feeling unsure of what they’ve just experienced. When Halprin, then in her late 80s, taught a seven-hour-long workshop at Judson Memorial Church in 2010, critic Claudia La Rocco described participants as awed by Halprin’s energy, yet disappointed by how unsophisticated the improvised activities felt. Near the end, dancer/writer Wendy Perron asked if the question posed at the start of the workshop—“Does dance make a difference?”—had been answered. “Well, that’s up to you,” Halprin responded. She wasn’t there to tell the group what to think, just to share exercises and strategies.¹¹

I have found it helpful over the years to think of art as something that is *for* rather than *about* life, a tool for living, though not in a self-improvement way. While highly-stylized self-care products have to provide feel good solutions, however short-lived, art needn’t improve anything in any quantifiable way. Instead, art can help to pick

4. “Taryn Toomey – Founder of the class,” *The New Jock*, retrieved Jan. 18, 2021, <http://thenewjock.com/taryn-toomey>.

5. “Watch Tracy Anderson’s Full Body Workout Routine | Vogue Beauty Festival 2020,” *Vogue India*, Aug. 30, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Ou4hhzbG0f8>.

6. “Gwyneth Paltrow & Taryn Toomey: The Class | In goop Health Sessions,” *goop*, May 20, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fBl5nfU0kTY>.

7. While Oliveros is primarily known as a composer, her workshops often involved breath and movement exercises alongside listening.

aspects of life apart, or make us feel differently. This can be hard to remember at times, given its status as a constructed, exclusive commercial object—though easier to conjure while lying on the floor in your own living room with your eyes closed. During one of the dream journeys Kuppers led, she invited us to imagine our blood flowing. Imaginary blood didn't have to be red, she pointed out, and I imagined my blood the exact color of my nearby yellowish-gold couch, picturing liquid pumping through its worn cushions, and delighted at how in touch I felt with my home, in an irreverent, unstructured sort of way. More delightful still was the fact that others had also sought out this amorphous, weird kind of togetherness—here we all were, “in our bodies,” and in our nests, mostly just to explore what it meant to be here.

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

8. DJ Oliver, “Petra Kuppers | Detroit Performs,” Detroit Public TV, May 3, 2016, Youtube video, https://www.youtube.com/watch?v=FkfC7y681fQ&feature=emb_logo.
9. Ilene A. Serlin, “Interview with Anna Halprin,” *American Journal of Dance Therapy* 18 (1996): 115-123, http://union-street-health-associates.com/articles/Interview_with_Anna_Halprin.pdf.
10. Simone Forti, *Handbook in Motion* (Halifax, CA: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974), 34.
11. Claudia La Rocco, “Lunch Break,” *Artforum*, August 18, 2014, <https://www.artforum.com/diary/claudia-la-rocco-at-an-anna-halprin-workshop-25125>.



Simone Forti, *Huddle* (April 24, 1978).
Performed at Modern Art Galerie, Internationales
Performance Festival, Vienna, Austria.
Image courtesy of the artist. Photo: Robert Fleck.

Interview with Brianna Rose Brooks

20

« Brianna “Bri” Rose Brooks is enamored with the mundane. The Providence, Rhode Island, artist’s second-ever solo show, *The way things go*, debuted in November at Nino Mier Gallery (presented by Deli Gallery, New York) and showcased the uneventful, quotidian details of life. The works—oil paintings and colored pencil and graphite drawings—generally depict Black domesticity. Scenes include a neighborhood skunk puckered for a malodorous attack, a figure crouching down to play dominos, and figures in various states of repose. Canvas and paper are filled with cozy, interior colors: hazy browns, blues, pinks, and greens. The subjects appear lost in thought or in the midst of a household activity. The settings are impressionistic and elicit placid dreamscapes—evocative of the contemporary tradition of art that portrays interior life as a means for reflecting on exterior happenings.

Brooks’ work has always made a case for daydreaming and self-reflection, but this show arrived during a period when the whole world suddenly had time to reflect, whether it wanted to or not. The personal confinement stemming from the pandemic and the recent cultural confrontation with racism have ushered in jarring ruminations, both collective and individual. Brooks relies on these pensive moments as valuable opportunities for growth. Their steady relationship to daydreaming is what gave them the

space to commit to being an artist in the first place, and it is in these revelatory instances that serious introspection feels worthwhile. The space of visionary daydreaming can be particularly encouraging now, with so many of our imagined futures placed on hold. Hopeful reveries are Brooks’ port in the storm.

Over the winter holidays, I spoke with Brooks, who is currently pursuing an MFA in Painting from the Yale School of Art in New Haven, Connecticut, about the mundane musings that inspired *The way things go*.

Neyat Yohannes: A lot of the subjects in your work appear to be caught in a moment of reflection or stillness. How does idle time or introspection fit into your own life?

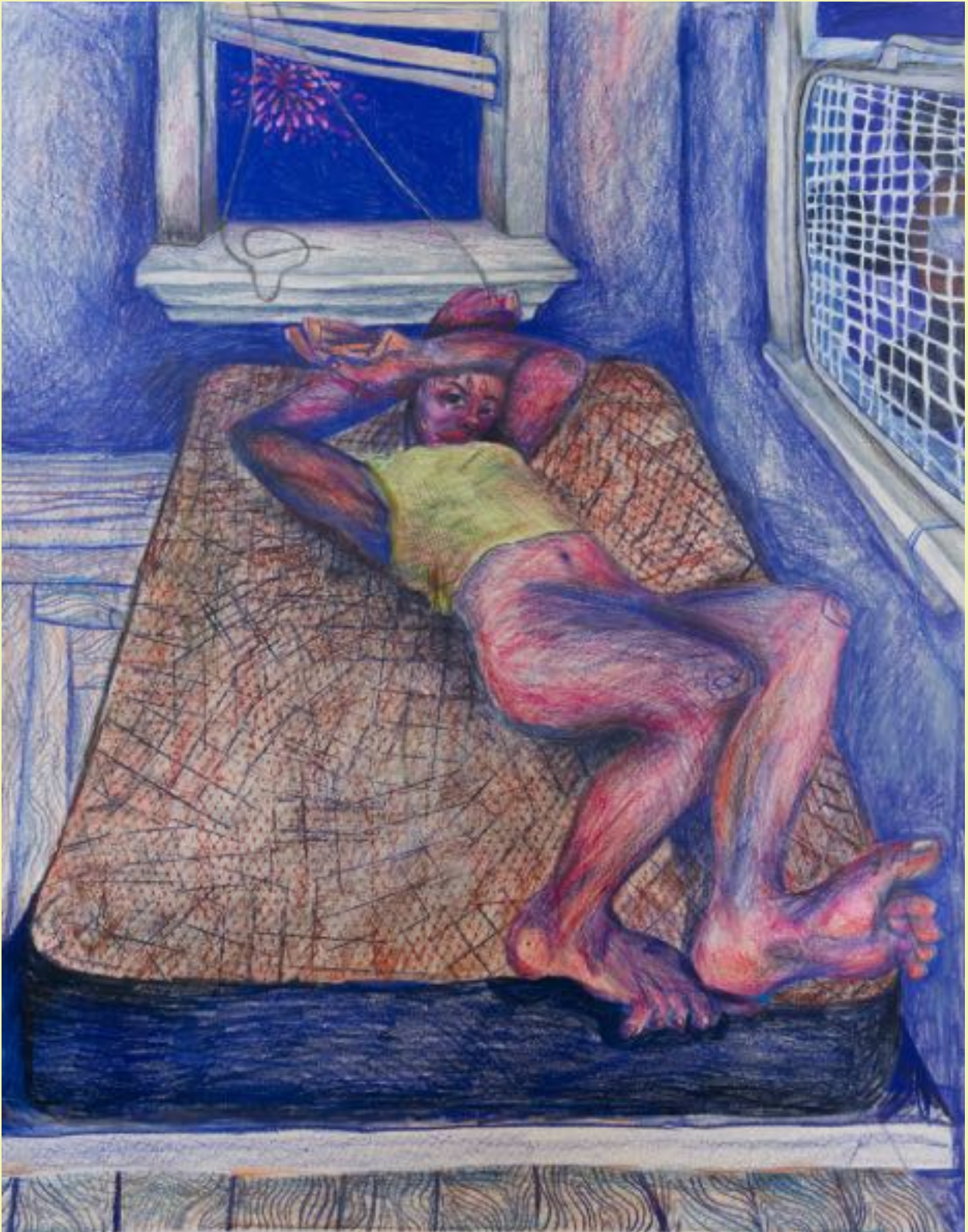
Brianna Rose Brooks: I’ve been thinking about this a lot lately, especially during the holidays. It really ends up being an introspective time. But I’ve always engaged art as a way to move through emotion and process my relationship to the world—and trauma, too. I think those moments of reflection in the work point to a way of working through emotions that we don’t have a language to articulate yet [since we’re still very much experiencing them].

NY: Daydreaming feels like a recurring theme in your work. I’m personally excited by it because it’s so rare to see imagery of Black people—particularly, Black femmes—in a state of ease. What inspired this subject matter?

BRB: I’m a really spacey person. I’m always thinking about my daily life and my daydreaminess. [Mundane is a] word I’ve been thinking about a lot lately. Mundane moments, where nothing’s happening, [except for] feeling, maybe. Those moments seem important to put somewhere. I’ve always been interested in these private and candid spaces. Diary spaces. I think daydreams operate in the same way—sort of like a train of thought floating by.



Brianna Rose Brooks, *All Falls Down* (detail) (2020).
Oil on canvas 72 x 60 inches.
Image courtesy of the artist, Deli Gallery, New York,
and Nino Mier Gallery, Los Angeles.



Brianna Rose Brooks, *The 4th 5th 6th 7th 8th 9th & 10th of July* (2020). Colored pencil on paper, 50 × 40 inches. Image courtesy of the artist, Deli Gallery, New York, and Nino Mier Gallery, Los Angeles.

NY: Oh! “Diary spaces”—that phrase perfectly describes the private time we spend with ourselves. How does the moment we’re in—our collective reckoning with racism—complicate the act of daydreaming? Or do you think daydreaming can work as an essential component within this movement?

BRB: It’s tough because objectively, this whole time period just sucks for a lot of people. But to try and find a silver lining, I feel—at least for myself—I’ve had a lot of downtime to reflect. Everything takes two to three business days now, so I’ve just slowed down, and it’s pushed me to be more introspective and to even deal with a lot of emotional material within my own life that I’ve just been way too distracted to interpret. I think the slowing down of things and, hopefully, this time people have to be at home offers that sort of introspection. Also, I’ve been hearing a lot about manifesting and how now is a really good time for it. I feel like daydreaming is a good place to start thinking about what you want and what you’re looking forward to. That’s a good tool to have right now.

NY: Do you think of daydreaming as a form of escapism or as a process that can help us imagine futures? Both? Is daydreaming political?

BRB: I think that Black people deserve some downtime, and I think that it’s valid to want to escape. Especially now, when there’s this focus on productivity, the downtime is so important.

NY: I think daydreaming is productive. We need that time to process stuff and take stock, but it can also inspire.

BRB: Exactly. I think if I hadn’t daydreamed so much about being an artist, I probably wouldn’t be [one] right now. I just feel like the idea of a dream means something different for different bodies. To open up and push more on what a Black dream can be—especially from a femme perspective—is really significant and something that I’ve just felt compelled to do a lot.

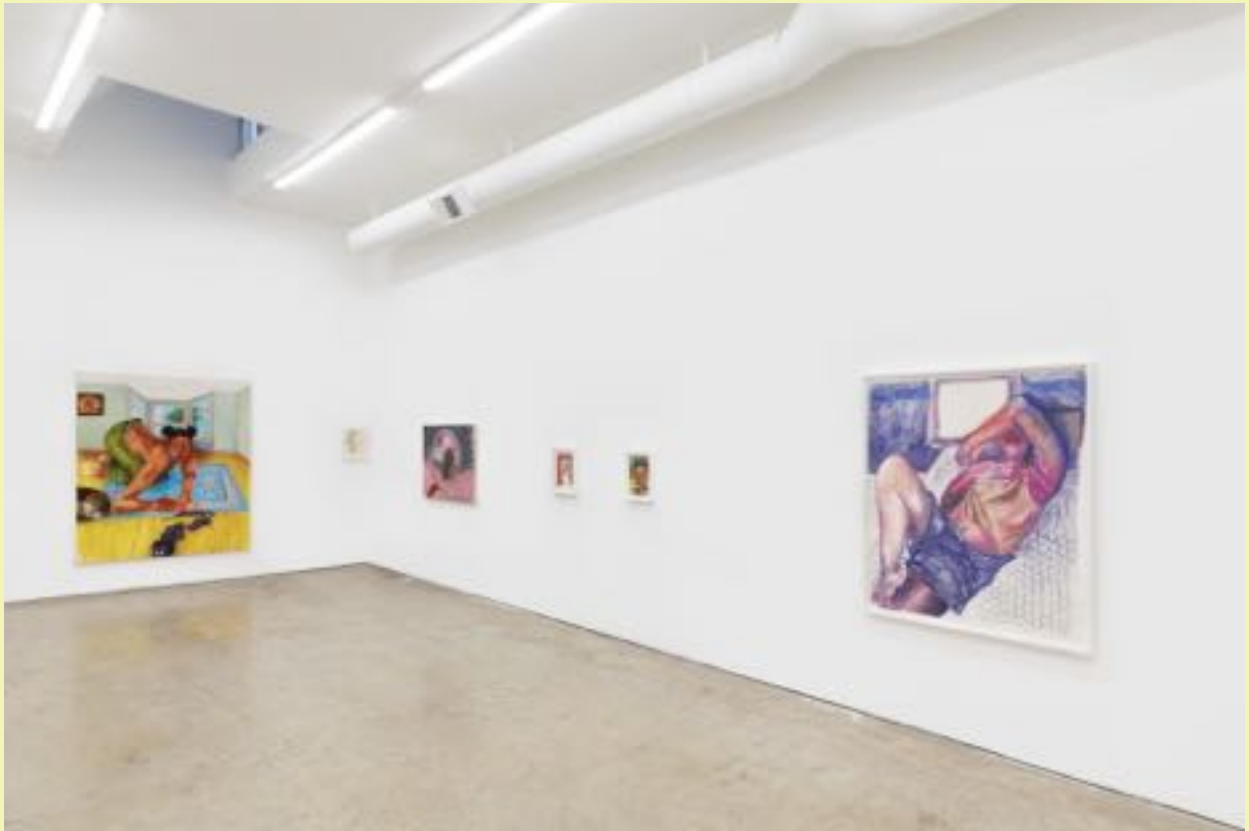
NY: What is it about the home that becomes political or rooted in expressing identity?

BRB: For me, it goes back to [the idea of] a daydream and how it’s a different thing for [everybody]. A daydream for one person is a reality for another. I can only think about it in an extremely personal way, because there’s just so much about us and our identities that are rooted in our experiences as children, in our living places, and in our families. It affects how you move about the world and I see [home] as a sacred space.

NY: In the exhibition press release for *The way things go*, you include a poem in which you refer to a “them.” You write, “There is something the matter with them / Because they think / There must be something the matter with us.” Who is this them?

BRB: [The poem is] an adaptation of a poem by a psychologist named R.D. Laing. It’s from a book of his called *Knots*. He describes these knots, these psychological kinds of twists, and I was inspired by that in terms of working through emotional space, especially nuanced emotions that come up in mundane life. I basically just queered the text: as in, it started with a “he” pronoun because it was referring to a parent and son relationship, and I changed all of the “he’s” to “them.” I’m interested in a group dynamic, and I’m also interested in pushing on the pronouns and kind of opening up the narrative to more people who might find themselves in similar psychological knots. I’ve always been interested in language and wordplay. I identify as nonbinary, and I’ve been trying to introduce my pronouns to family recently and trying to navigate my school and some outdated thoughts about the gender binary. I wanted the boundaries between the collective and the self to be blurred a little.

NY: You’ve managed to put up an entire show while quarantining. How has working from home affected your creative process, specifically thinking



Brianna Rose Brooks, *The way things go* (installation view) (2020). Image courtesy of the artist, Deli Gallery, New York, and Nino Mier Gallery, Los Angeles.

about the idea of daydreaming while confined at home?

BRB: My process became me reflecting on my home space and what was immediately around me: my new neighborhood, my feelings about it, and [random details like] the number of skunks in it. I would just become obsessed with super mundane parts of my daily life and that would be reflected in the work. I would try and unpack why I was obsessed with [this or] that, and how an image might point to some larger system in a micro-cosm sort of way. I'm not gonna lie, I'm really excited about the work but I'm more excited that I worked on a lot of it slowly at home. It took me back to being in high school or being a kid and being like, "Okay, these are the supplies I have, make it work. This is what we're doing." That's how a lot of the work came about.

NY: The skunk in your piece, *Gatekeepers*, is hard to miss.

BRB: I've generally been thinking about scent narratives in my work. Maybe this is a silly story, but my upstairs neighbors were smoking weed in the house and the downstairs neighbors were complaining about the smell. I don't smoke weed in the house, but the upstairs neighbors said it wasn't them and it got blamed on me. I thought, "This sucks," because, of course, I'm the only Black person in the apartment complex. So I was like, "I bet if I got sprayed by a skunk, I could just smoke in the house," and tell them that I got sprayed by a skunk and they wouldn't [know] the difference. So I had this ridiculous daydream, really cartoony. I was watching *Pepé Le Pew* a lot. I was thinking about binaries too; like the binary relationship between the smell of roses and, like, a skunk's ass. Also, experiences of microaggression are so mundane and small, but they play a role in establishing binaries between Black and white bodies. A scent narrative is a micro thing, but [it's] part of the experience, part of the narrative.

NY: You've mentioned language a few times, which also feeds into this idea of narrative. Where does your interest in linguistics stem from?

BRB: Growing up, my mom worked in early childcare, and so I've always been drawn to learning motifs. Those are such formative years. There are so many symbols in the world for young Black kids to look at that tell them so much about how the world feels about them, without explicitly saying so. I've also been screen-printing for a long time, and it, of course, has a history [associated with] propaganda and the spread of information. My ideas about language are all tied up in print media and propaganda. Also, as much time as I have spent in institutions adopting this art language—this theoretical language and these frameworks from which to see the world—none of those institutional languages actually do anything to help heal me. I'm interested in how language can [heal].

NY: Like semiotics on a personal level for healing.

BRB: Definitely!

NY: Your work contributes to a tradition of artists who depict their subjects in states of intimacy or domesticity to speak to larger conversations of personal or historical reflection. Kerry James Marshall, Carrie Mae Weems, and Jordan Casteel come to mind. Who—either in the art world or outside of it—are some of your influences?

BRB: When I was an undergrad, the Kerry James Marshall show *Mastry* was up [at MCA Chicago] and that show made me go, "Okay, painting. I'm going to paint what I want to paint," and that was powerful. I'm definitely thinking about Deana Lawson, Carrie Mae Weems, and Lorna Simpson. A lot of photographers, like Roy DeCarava and Tod Papageorge, have been really influential. They're the same photographers Carrie Mae Weems was referencing in her work. My largest painting influence



Brianna Rose Brooks, *Gatekeepers* (detail) (2020).
Oil on canvas, 46 x 36 inches.
Image courtesy of the artist, Deli Gallery, New York,
and Nino Mier Gallery, Los Angeles.

would actually be Yoshitomo Nara, the Japanese artist. I think that has to do with the emotional content, and maybe that's why the domestic is always showing up within my work—because that's a space where people feel the comfort to be emotionally candid and just like really human. I think I'm interested in empathy, and I feel a lot of empathy when I look at Yoshitomo Nara's work. That's the beauty of it. [His work] makes me feel sad and happy at the same time.

NY: How does being an artist play into your identity? Is it something separate or is it more so ingrained in how you move about the world?

BRB: I won't say that I don't think I can do anything else, but no matter what, art is something that I would do. As a healing practice, as a method of trying to find language where there is no language, and in trying to process memories—your imagination has to fill in the blanks. I think it's just who I am. I've been able to create a visual language that allows me to communicate with the world in a way that I rarely feel like I have the chops to do anywhere else. I'm passionate about it and it brings me a lot of joy. And even just imagining that it can bring someone else joy—that's meaningful. It really, truly helps me get through the day.



Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artists
and The Huntington Library, Art Museum,
and Botanical Gardens, San Marino.
Photo: Joshua White. © The Huntington.





Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artists
and the Hammer Museum, Los Angeles.
Photo: Joshua White.

Crosstown Traffic



As implied by its name, *Made in L.A. 2020: a version*, the Hammer's fifth biennial of Los Angeles artists traffics in duality, multiplicity, doppelgangers, and fracturing. Organized by independent curators Myriam Ben Salah and Lauren Mackler, with Ikechukwu Onyewuenyi, assistant curator of performance at the Hammer, the biennial is split between two venues—the Hammer in Westwood and The Huntington in San Marino—with each setting displaying work by all 30 artists in somewhat mirrored exhibitions. The exhibition catalog, which resembles more of a hip fashion magazine, is billed as yet another “version” of the show. Specific artworks make the most of this conceptual framework, but the choice of venues—the wide physical chasm between them—and the museums’ unsatisfying response to the reality of the pandemic make for an ultimately frustrating duo of exhibitions. Originally slated to open last June, it is still largely unviewable, museums in Los Angeles largely shuttered since the start of the Covid-19 pandemic almost a year ago. For the time being, it exists as a specter, a haunted house frozen in time and off limits to all but a select few members of the media.

The bifurcation of the show has been described as linking the East and West sides of the city, however, it is a purely geographic conceit connecting upscale Westwood to stately San Marino. The Huntington, which comprises a museum, library, and sprawling gardens, is truly one of greater Los Angeles’ cultural and botanical treasures, but it still represents an old-world style of museum. Founded by a wealthy industrialist, it is located in the ZIP code with the third-highest median income in the county.¹ A more meaningful choice to bridge the city’s broad

demographic sweep might have been the Eastside’s Vincent Price Art Museum, a free museum located at East Los Angeles College in Monterey Park, an eight-mile drive almost due south of The Huntington. Given the current conversation around classism and white supremacy in the art world, this location would have been a more concrete gesture of inclusion and equity, giving the goal to unite east and west more teeth and purpose.

Providing, at least in part, valuable bridges for the public to engage the exhibition, two artists have their work installed in multiple locations outside the two institutional settings. Kahlil Joseph’s project *BLKNWS@*, a two-channel film presenting footage culled from current news broadcasts, pop culture, and social media, and focused on realities and representation of Black life, is primarily screening in Black-owned markets, barbershops, and cafés in South L.A. and Echo Park. Larry Johnson’s billboard interventions, enigmatic juxtapositions of text and image, are placed around MacArthur Park. Sadly, these are the only two works currently on public view, but they offer a blueprint for how other works in the show could have migrated beyond museum walls, and how they might in the future. The exhibits at the two main venues may not be viewable in person for some time (if ever), so it would have made sense for alternatives, either safely staged in public or built out online, to have been further developed as part of the exhibition.

While still unseen by the public, dividing the main exhibition across two museum venues does produce some moments of serendipity, where different contexts offer new perspectives on the participating artists. For instance, at the Hammer, Monica Majoli’s woodcut prints depicting male centerfolds from the 1974 gay magazine *Blueboy*—delicate, ghostly images of desire—are placed alongside Reynaldo Rivera’s wallpapered photographs documenting queer, Latinx nightlife in the Echo Park of the 1980s and ’90s. This proximity enhances Majoli’s melancholy remembrance of underground, queer

1. Elijah Chiland and Bianca Barragan, “The richest neighborhoods in Los Angeles,” *Curbed L.A.*, updated May 30, 2017, <https://la.curbed.com/2017/5/30/15716230/la-richest-neighborhoods-wealthy-expensive-incomes>.



Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artists
and The Huntington Library, Art Museum,
and Botanical Gardens, San Marino.
Photo: Joshua White. © The Huntington.

subcultures. At The Huntington, however, Majoli's works share space with Aria Dean's *Ironic Ionic Replica* (2020), a reproduction of Robert Venturi's 1977 *Ironic Column*, playing up the appropriate, referential nature of both works. Some solutions to spreading an artist's work across two venues are puzzling: Mario Ayala's gorgeous acrylic and airbrushed canvases, which draw on car culture, tattoo graphics, vernacular signage, and homegrown SoCal Latinx aesthetics are on view at the Hammer, while his collection of underground Chicano magazines, like *Teen Angels* and *Mi Vida Loca*—seminal documents of Chicano/a life in the '80s and '90s and a major influence on Ayala—are on display at The Huntington, completely isolated from the paintings they informed. This division misses a major opportunity to unify archive and artwork, a move that would have grounded Ayala's graphic style and iconography in a larger cultural history, itself often overlooked by major art museums.

Although the conceptual mirroring of the show is awkward at times, individual works employ mirrors, fractures, and ghosts to greater success. At the Hammer, Kandis Williams' vinyl collages on Plexiglas and mirrors feature imagery culled from historical and pop-cultural sources, such as in *Cave Before Cocytus* (2018). The work references the river of wailing in Greek mythology, pairing ancient Greek statuary with archival photographs of acclaimed Black women. The viewer is reflected in the background, making it hard to view these juxtapositions passively. Aria Dean's installation *King of the Loop* (2020) features a substantial, reflective black cube-shaped structure affixed with monitors that playback a performance that took place inside. Like many of the performance works in the show, Dean had to adapt what was supposed to be a multi-person, live show into this single-actor video due to the Covid-19 restrictions.

These two artists, and others in the show, foreground marginalized histories and voices. Umar Rashid's vibrant faux-historical tableaux

reimagine scenes in which Indigenous peoples confront their colonial oppressors. In *The Battle of Malibu* (2020) triptych, Rashid depicts the maritime exploits of the Tongva and Chumash. Given the richness of the Hammer's collection of European and American painting, it would have been fruitful to show Rashid's work alongside examples of Eurocentric hegemony. At The Huntington, however, his two paintings frame a window opening onto the institution's permanent collection, bringing into question the unitary view of history it proposes.

Figurative works by Brandon D. Landers and Fulton Leroy Washington (MR. WASH) offer further alternatives to historic white subjectivity. Landers' palette-knife paintings depict expressionistic memories of his childhood in South Central Los Angeles, while Washington's realistic teardrop-filled portraits convey a pathos that cuts across class and race, featuring figures from politics and entertainment, alongside individuals the artist met while he was incarcerated. Washington began painting in prison after receiving a life sentence for a nonviolent drug offense. Having served 21 years, he was granted clemency by then-President Barack Obama.

Considering that the two halves of the exhibition are staged at museums founded by kings of industry around their personal collections of American and European art, The Huntington does a better job of engaging with the museum's permanent collection, drawing sometimes uncomfortable, but thoughtful comparisons with the contemporary works. In a gallery alongside *Zenobia in Chains*, an 1859 sculpture by Harriet Goodhue Hosmer, Patrick Jackson's two male sculptural figures lie on their backs (*Head, Hands and Feet*, 2011). Bearded and barefoot, clad in denim with hands folded over their chests as if in death, they stand in stark contrast to the proud, third-century Palmyrene queen who challenged Rome, and whose chains appear more as decoration than bondage.

Inserted into one of the actual galleries of The Huntington Collection is



Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artist
and The Huntington Library, Art Museum,
and Botanical Gardens, San Marino.
Photo: Joshua White. © The Huntington.



Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artist
and the Hammer Museum, Los Angeles.
Photo: Joshua White.

Buck Ellison's photographic *Untitled (Cufflinks)* (2020), depicting mundane symbols of high society: fresh tennis balls, prep school gym shorts, and an art book opened to a painting of two fancy lads. Just feet from this work hangs a similar image of charmed youth, John Singleton Copley's 1783 portrait *The Western Brothers*, the proximity providing an aesthetic link and a critical bent.

Aside from the choice to divide the show, which at times frustrates a coherent viewing, the pandemic has limited our ability to experience it at all. In many ways, this is disappointing but unavoidable. Many works by the late Moroccan-born artist, Nicola L. were intended to be interactive, encouraging corporeal playfulness. A reconstruction of *La Chambre en Furrure* (1969)—a large, plush, purple room with cavities through which viewers can insert body parts—now sits vacant at the Hammer, a reminder of forbidden touch.

Another work that emphasizes just how much we are missing by not being able to see these works in person is a literal haunted house created by Sabrina Tarasoff with Twisted Minds Production. Based around the Venice alt-poetry hangout *Beyond Baroque*, this mini-maze offers a window into a transgressive milieu active from 1976 to 1986 that included writer Dennis Cooper, artists Sheree Rose and Bob Flanagan, musicians John Doe and Exene Cervenka, and writer/artist Benjamin Weissman. A corridor of Cooper's GIF art, Rose and Flanagan's BDSM installation (including a robotic phallus emerging from a glory hole), theatrical lighting, and ephemera from the venue swirl together in a phantasmagoric and haunted blur—more experiential trip than local history lesson.

Performance has largely been relegated to a limbo, neither viewable in person nor, in most cases, online. Ligia Lewis' *deader than dead* (2020) was originally intended as a live performance and is now represented at the Hammer with a simple placeholder—a yellow mat in a corner and a QR code that brings up a spellbinding video

online. In it, Lewis and her fellow masked dancers and singers ricochet between tragedy and comedy, death and deadpan, recalling the violence that has been enacted upon Black and brown bodies, as well as the embodiments of jubilation and resistance. The Hammer plans to stage a live performance at the end of the show's run, and hopefully that will be possible, as it is one of the freshest, most vital works included. Curiously, it is the only performance or video work currently represented on the museums' websites.

Given the reality of the pandemic, and the six months that have elapsed since the intended opening, it is unfortunate that the Hammer has not developed a more robust online experience of the exhibition accessible by the broader public. By contrast, galleries have been quick to adapt, throwing up online viewing rooms days after shutting their doors and adopting virtual walkthrough technologies. While an exhibition of this scope calls for a more nuanced and sophisticated digital presence, it is frustrating, but not surprising, that commerce is often a more effective agent of progress than community engagement.

Los Angeles is an unwieldy city that defies easy definition, and *Made in L.A. 2020: a version* sets out to capture some of that heterogeneity by disrupting the singular exhibition model. There are certainly thoughtful connections teased out between artists in each version—however, overall, the separation creates more disjuncture than connection, offering versions that feel both incomplete and unnecessarily contrived. The pandemic has put up challenges to be sure, but the virtual space presents an opportunity to create another Covid-safe version of the show. In the wake of the pandemic, alternative forms of display, both online and beyond institutional confines, could go a long way toward capturing contemporary Angeleno multiplicity.

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*.

in L.A.



Made in L.A. 2020: a version (installation view)
(2020–21). Image courtesy of the artists
and the Hammer Museum, Los Angeles.
Photo: Joshua White.

Kahlil Joseph's *BLKNWS*®

38

▶ Kahlil Joseph's *BLKNWS*®, included in the Hammer's *Made in L.A. 2020: a version* biennial, started as a pitch for an ongoing news program to air on national cable television. After several networks declined his initial proposal, Joseph's project took the form of a two-channel installation, first installed as a permanent work in The Underground Museum's bookstore. On the occasion of the Hammer's fifth biennial, Joseph has collaborated with Los Angeles Nomadic Division to present his installation at 13 satellite venues that expand across the city's southbound neighborhoods—one of the only works in the exhibition currently accessible due to the county mandates on museum closures. *BLKNWS*® plays primarily in Black- and brown-owned businesses, including Hank's Mini Market, Bloom & Plume Coffee, Natraliart Jamaican Restaurant, Patria Coffee Roasters, Touched By An Angel, Sole Folks, and Hilltop Coffee + Kitchen.

At each venue, two television monitors, set side by side, recontextualize the representation of the Black experience across media at large, with footage pulled from news media, music videos, and TikTok. The work reclaims and collages instances of Black assembly and Black joy as they beam in a rapid but steady tempo: an interview with comedian Richard Pryor on *The Dick Cavett Show* (1985); a clip from Anita Hill's Senate testimony, featuring now-President Joe Biden (1991); and a clip from RMR's music video "Rascal" (2020). Playing in spaces of local commerce, while customers order a cup of coffee or cross groceries off

their checklist, *BLKNWS*® evokes an incidental provocation, communicating the hopeful assertion that a new way to engage with mass media is possible.

At Bloom & Plume Coffee, residents of Filipinotown can catch glimpses of *BLKNWS*® while passing by the Temple Street storefront. When I visited, the voices emitted by the installation blended with, and were obscured by, the music of the coffee shop. Perhaps Joseph, anticipating this conglomeration of sounds, purposefully included written words across the video stream—large, uppercase phrases like "a spiritual commitment," "we see you," or "emancipated spaces" are occasionally animated on top of the sourced footage. Taken alone, these axioms prophesize a call to action without uttering any additional words. They summon a subtle but unavoidable lineage of resistance.

Each iteration of *BLKNWS*® is adapted according to its location. Such is the case with the version playing at Hank's Mini Market, for which Joseph consulted the archive of *The Liberator*, a Los Angeles-based newspaper founded by political activist J. L. Edmonds in 1900. Published until 1914, the news periodical promoted Black-owned businesses and espoused the importance of homeownership and education. The video monitors are installed on top of a large-scale, wall-papered photograph of the Edmonds family at the dinner table, taken in 1919. The black-and-white portrait, depicting 16 family members looking toward the camera, illustrates the continuation of community support and entrepreneurship that characterizes Black journalism: empowerment through knowledge.

With the advent of television, print newspapers were superseded by broadcast networks. They served as the primary source of information, selling airtime for advertisements and entertaining audiences in exchange for their attention. Critical theorist McKenzie Wark has argued that today, advertisers no longer have to amuse their audiences; instead, they craft personalized algorithms by collecting data from users, free of cost.¹ In the

1. McKenzie Wark, *Capital is Dead: Is This Something Worse?* (New York: Verso Books, 2019).



Top: Kahlil Joseph, *BLKNWS*® (2018–ongoing).
Two-channel fugitive newscast. Installation view,
Made in L.A. 2020: a version, Hank's Mini Market,
Los Angeles. Image courtesy of the artist.
Photo: Jeff McLane.

Bottom: Kahlil Joseph, *BLKNWS*® (2018–ongoing).
Two-channel fugitive newscast. Installation view,
Made in L.A. 2020: a version, Sole Folks, Los Angeles.
Image courtesy of the artist. Photo: Jeff McLane.

excruciating exchange of roles, it would seem that the discriminatory portrayals that were first confabulated on television have now transferred to the digital realm, continuing to stereotype and criminalize the Black body. Thus, the exchange of information that occurs online generates capital for media platforms while normalizing the commodification of Blackness for viewers.

BLKNWS® disrupts this transaction. In one pre-recorded clip, actress Amandla Stenberg, VICE News correspondent Alzo Slade, and independent curator Helen Molesworth appear as guest *BLKNWS®* editors in a segment about domestic terrorism and gun violence. While the inclusion of these fictional characters within a stream of real events and video footage could appear deceiving, it also heightens the status of truth and fiction within contemporary news media. On the walls of Natraliart Jamaican Restaurant, Joseph's project coexists with a separate television set displaying news coverage that clashes with the alternate version offered by *BLKNWS®*. The fundamental problem with the capitalization of information is that it is prone to false narratives and, when offered no other alternative, conjures up the illusion of truth.

Driving home after visiting four of the satellite locations, I noticed two colossal billboards flanking either side of the 110 Freeway. They advertised luxury cars and cellphones—the fantasy of mass consumerism a contrast to the reality of almost 11 million Americans currently unemployed. Stuck in traffic, I thought about the way Joseph's video monitors expose the capitalization of information and, like these two billboards, imposes itself on communal spaces; except his work contests the current inflow of information rather than conform to its nature. Thus, each satellite venue anticipates an emerging transformation in media engagement—one that centers the untold stories of Black communities otherwise marginalized by media and consumer structure. This is *BLKNWS®*'s incidental provocation.

Nahui Garcia is an art historian and curator currently living in Los Angeles. She has worked as the Program Coordinator at the Museo Nacional de Arte (MUNAL) in Mexico City as well as at Venice Arts and the Getty Center in Los Angeles. She is an MA candidate in the Roski School of Art and Design Curatorial Practices and the Public Sphere Program at USC.



Dignity House

Kahlil Joseph, *BLKNWS*® (detail) (2018–ongoing).
Two-channel fugitive newscast. Installation view,
Made in L.A. 2020: a version, Touched By An Angel /
SON. Studio, Los Angeles. Image courtesy
of the artist. Photo: Jeff McLane.

Ben Sanders at Ochi Projects

December 5, 2020—
January 30, 2021

◀

In an early scene in *Suddenly, Last Summer* (1959), a gregarious Violet Venable (Katharine Hepburn) inventories her deceased son's garden for the visiting Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), eventually landing on a prized Venus flytrap known as Lady. Hepburn's Venable explains of the unwitting flies in Lady's orbit: "The Lady exudes this marvelous perfume which attracts them. They plunge into her chalice, and they never come out." As it is here, the flytrap is often contextualized as a devouring or threatening force, much like kudzu (i.e. "the vine that ate the South"), foxglove, or poison ivy. But it is the particular potential of the opium poppy to be both seductive and deadly that preoccupies Ben Sanders in *Poppies*, his recent exhibition at Ochi Projects.

Sanders' previous exhibition with the gallery, titled *I Come to the Garden Alone* (2018), flirted with botanical imagery as well, and featured paintings of various cut stems placed in anthropomorphized vases with coy, nervous, or irritated faces. Butterflies, ants, a picnic table, and a thorny vine all appeared throughout the work, suggesting the tensions between the wildness of nature and the controlled growth of a garden. The isolated blooms in Sanders' 2018 paintings tended to appear in later, wilted stages, while the vases'

faces suggested animism, if not an active inner life. Overall, the exhibition portrayed a kind of creeping psychology within things, nodding toward nature—bounded, yet still troublingly independent.

In *Poppies*, Sanders has moved thematically from probing the psychology of plants to, in some sense, the sociology of them. *Poppies* focused squarely on the titular bloom, often arranged within no specific spatial environments or containers, except for the odd human skull. Sanders' particular poppy is the *Papaver somniferum* variety. Its unripe seed pods secrete a latex containing the opium for which it is known.

The paintings are sometimes cartoonish, nearly always brightly colored, and consistently graphic. The glaucous surface of the poppy lends itself to Sanders' characteristic airbrushing, creating vividly toned finishes that glow with turgid radiance, as in *Opium Poppy with Fresh Milk* (2020). *Red Flower* (2020) shows a poppy bursting into ragged bloom, white secretions dripping from either end of its meandering stalk. Forms that may be the anthers, but resemble pills, fly out in the painting's uppermost section.

As with *Red Flower*, Sanders portrays latex secreting from the cut opium seed pod or stem in many of his works. This latex alternates in color—black, occasionally white, and in a few instances red. The black secretion from the poppy in *Opium Poppy with Toyota* (2020) paired with the auto manufacturer's name suggests an unclear but nefarious parallel between oil, corporations, and/or car manufacturing, and opiates. The delicate, seamy curl of

the green poppy seed pod and stalk beneath the text lingers like a snake on a dirt road. The eerie *Opium Poppies with Razor Blades* (2020), on the other hand, has great, graphic fun with its constituent parts: lurid orange poppies lead curling, purple stems with wrinkling leaves that weave around and through four crisply arranged razor blades. No latex secretes from the uncut pods, leavening the composition with threat.

The appearance of a misemployed razor blade invokes drug-related vice, or even suicide; here Sanders provides an oblique entry point into the poppy's malicious sociological effects. The opiates derived from the opium poppy are used for medicinal purposes (morphine, codeine), but more often for heroin. By some estimates, around 90% of the world's illicit opium production originates in Afghanistan, where opium farming accounts for a considerable portion of the national economy. Opium is, in short, a substance linking together myriad effects and forces in contemporary society: drug trafficking, palliative care, the opioid addiction crisis, economic and trade interests. While Sanders' explorations of the opium poppy's form and figure do not directly acknowledge any of these particular realities, the flower's grim allure is the crux of *Poppies*, alongside the narcoleptic haze into death that its byproducts represent, and, in their ecstasy, obscure.

Death is ubiquitous throughout the exhibition: skulls appear in three of the large paintings and several more of the sketches displayed in the gallery's back room. The skull represented—in painting,

effect was swallowed up in the immensity of those positive effects which had opened before me—in the abyss of divine enjoyment thus suddenly revealed."

1. In *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Thomas De Quincey describes the pleasures of opium as definitively out of scale with the pain assuaged: "That my pains had vanished was now a trifle in my eyes: this negative



Ben Sanders, *Opium Poppy with Supplicants* (2020).
Acrylic on panel, 84 × 72 inches.
Image courtesy of the artist and Ochi Projects.

anatomy, or simply in the mind—occupies a peculiar anonymity: strange when inert, supernatural and terrifying when moving. While skulls are typically evacuated of all identifying flesh and cartilage, Sanders' skulls in *Opium Poppy with Supplicants* (2020) have regained some of their fleshly parts; their tongues reach out for the poppy's oozing liquid, while eyeballs roll up nearly out of their sockets in bliss. The animated, exaggerated features of each skull float against a gradated nowhere into which the ecstatic feeling is either distilled or obliterates anything outside of itself. Sanders' accessible, appealing style is a wholesome, even slick veil over the darker themes he explores. As such, his *Poppies* paintings continuously obscure the tensions at their heart, generating a curiously comfortable discomfort.

The references across the exhibition to opium blooms, death, and ecstasy mirror the jagged figure opiates cut in contemporary American life—a palliative substance mis- or over-used, and part of a cycle of ailment, shame, pleasure, prescription, indulgence, disruption, death. As such, and as a viewer, one comes away from Sanders' exhibition caught in a cross-current of graphic beauty and fraught meaning. The pleasure of opium's is of course its ultimate threat. In *Poppies*, implied dangers are so often overtaken by confectionary colors and playful tone that the coherence of Sanders' theme comes and goes, oscillating against a bleak reality that perhaps can never be wholly approached. Owing to this, *Poppies* is both substantive and insubstantial at

once, beautiful and impossible to resolve.

Sean Townley at Kristina Kite Gallery

October 27–
December 19, 2020



The thickly embellished, medium-brown furniture of *Gassing the Imperial Throne* (2020), the centerpiece of Sean Townley's *Bad News from the Colonies* at Kristina Kite Gallery (co-presented by Night Gallery), has its back to the gallery doors. It is also, strikingly, ensconced in a pillow of clear vinyl, wrapped in metal bands and flanked by two tanks of argon gas: an inflated version of a common conservation technique used to kill mold and pests. The throne was salvaged, perhaps once located in an Orthodox church; so was the pair of carved wooden angel wings that, fixed to posts on either side of the room, echo the twin tanks (*Remnants from the Fire*, 2020). Consigned to an ornate sanctuary or museum storage, these objects might blend in. Here, the wings' beefy armatures and the argon bulging around the throne are too corporeal for the pert practices of conservators or priests. Puffed up and exposed, Townley's dramatized display leaves space for open, even volatile analysis.

Townley's exhibition melds quite well with the gallery's chessboard tiles and high ceilinged, former bank aura. This light site-specificity frames fragments of "old institutions" from Byzantium, Rome, and

humanist Europe in a way that amplifies their mutual themes. *The Imperial Mace (Retired)* (2019), located in the back gallery, forms an axis with the throne and doors. The piece is a replica of the Mace of the United States House of Representatives, a scepter based on the Roman fasces (a bundle of rods) and topped by an Aquila (martial eagle), that is still carried into the chamber by the Sergeant at Arms whenever the legislature meets. Townley's version swaps carbon and steel for the original's ebony and silver—and also decapitates the eagle. This bit of iconoclasm is a literal version of the downgrading Townley performs throughout the show by extracting such remarkable imperialist hold-overs from the rituals of contemporary democracy. Nearby is *JUDGE JUDGE JUDGE* (2019), a larger-than-life knockoff of a United States Supreme Court justice's robe (complete with proprietary pleats), that Townley has solidified with epoxy and placed on a wanly molded mahogany slab. The robe is deflated, crumpled, and matte—as if the judge who wore it, like something undead, has melted into the dark, stately wood. On the wall, a cast of a wheeled codex, *Untitled (XSLOTHXCLAWX)* (2019), mixes arcane references to Illuminati-style conspiracy, Thomas Jefferson, and prehistoric megafauna. Within the show's physical sense of "order," Townley's curation of the trappings of U.S. soft power suggest the mystical, moralistic cross-contamination between the beliefs that ground and surround each sculpture.

Of course, the United States are no longer colonies



45



Sean Townley, *Bad News from the Colonies*
(installation view) (2020). Image courtesy
of the artist and Kristina Kite Gallery, Los Angeles.
Photo: Brica Wilcox.

—we have colonies—and the affectations of state are not news. Still, in a country that deifies liberal barristers as much as demonizes septuagenarian capitalists—in a world where one of the most articulate advocates for climate justice is the Pope—it’s worth repeating that the absurd dramas of power have always been effective distractions. The world is strange already. Townley’s best sculptures appear in the gallery like pointed excerpts of an oft-misquoted text. Like the salvaged throne in its bubble, he sets ceremonial and superstitious objects into the anoxic material stasis of art. The context of government and god stripped away, the growth of insects and spores suppressed, these objects remain meaningfully reactive.

46

Carrie Cook at Tyler Park Presents

November 14, 2020–
January 23, 2021

◀▶

In the tarot, the water bearer is represented by the star card. In it, a nude woman pours water onto the grassy earth from a jug in one hand, and into a pool of water from a jug in the other. She kneels on the living, solid ground with her left leg, stepping into the whirlpool before her with her right, moving toward the swirling symbol of intuition, memory, and imagination. Carrie Cook echoes the water bearer’s absorbing in-betweenness in her solo show, *Tears for Years*, at Tyler Park Presents. Ten years after the untimely

death of her father, and through the disappointment of lost romances, the artist conveys the disorienting, oneiric effects of lingering grief by employing imagery related to water: rain, waterfalls, ponds, pools, the ocean. Tears flow across her paintings, which range from a wall-sized diptych to canvasses as small as a diary. The water helps to illustrate the space between flashbacks and reverie, and feels especially relevant in this unprecedented time of quarantine, where isolation and uncertainty increasingly erode the separation between daily life and darker dreams.

Cook’s imagery pulls from an archive of personal photographs taken with her phone, digital cameras, and—much less frequently—screenshots of pictures online she has kept and curated since 2015. I have known Cook for nearly a decade, during which time this archive has taken on more and more importance in her work—she has referred to her photo archive as her “dictionary” or “Bible.” Photos from the archive appear in *Sunny Beach Fountain* (2020), an installation in a smaller room off the gallery’s main space. In the piece, three slim, collaged paper columns hang from the ceiling to a fountain on the floor, each one a chain-like patchwork of photos that are encrusted with coins, pebbles, and small mirrors. In one, a photo of Cook’s father at a NASCAR race joins a small painting of a botanical form and an aerial shot of a desert. The columns’ jumbled, clipped imagery and bumpy, reflective surfaces recall the daily visual detritus that eventually form our memories, and evoke the sorts of unexpected

associations that can emerge when trying to recall an especially far off person, place, or event. A document containing text and collaged photos by the artist describes a memorializing ritual that Cook enacted for her father on the Texas beach where they last met, a reminder that even unassuming throwaways can trigger a descent into deep grief or memory. On the floor, a fourth strip of photographs—of crashing waves and a Los Angeles sunset—lays beneath a clear rectangular tray of water. A fountain at the center of the pool softly spouts water from the top of a Styrofoam cooler that is surrounded by sand and a set of ceramic frogs, snakes, and alligators—creatures that live between land and water, natural navigators of the in-between.

Cook’s installation injects an unexpected element of feeling into something as quotidian as a Styrofoam cooler: its white, streamlined form and proximity to the ground make it resemble a gravestone. The fountain presents the thematic and visual source material of her paintings as a single, sculpted manifestation of her artistic mythology. However, the fountain’s trickling sounds and lightweight components serve as a serene, mobile counterpoint to the works in the next room, where Cook’s murky, nocturnal palette and thickly-applied paint convey a kind of emotional sedimentation.

In *Pond in a Pond* (2019), thick flecks of soupy, unmixed colors churn into and around one another, recalling unresolved sentiments that refuse to settle in the mind. The inky pools in *Pond in a Pond*, *Bad Weather* (2019), and *Waterfall*



Top: Carrie Cook, *Bad Weather* (2019).
Oil on canvas, 36 x 48 inches. Image courtesy
of the artist and Tyler Park Presents,
Los Angeles. Photo: Elon Schoenholz.

Bottom: Carrie Cook, *Romeo 3* (2020).
Oil on board, 9 x 12 inches. Image courtesy
of the artist and Tyler Park Presents,
Los Angeles. Photo: Elon Schoenholz.

diptych (2020) evoke the stymied saturation of a hard Houston rain—Cook lived there for a time during grad school—where one must wait for the water to seep down. More feeling comes from Cook’s portrayal of human bodies. *Romeo 3* (2020) shows a TV screen on the back of an airplane seat playing the 1996 film *Romeo + Juliet*. Cook’s version of the iconic water scene is layered with agitated, heavy strokes that obscure the details of each face, making it unclear whether there is tenderness or tension between the two figures. The movie was popular when Cook was a preteen, and her ambivalent, painterly treatment of the scene seems to reflect the experience of revisiting the film’s message of timeless, pure, romance as an adult who has weathered failed relationships and lost loves.

For Cook, past events remain vividly relevant as elements to mull over in her present-day artistic practice. But though her works are based in real-world events, they remain tantalizingly dream-like and open to interpretation. Cook’s paintings are dark without falling into darkness. Like the water bearer, she moves toward intuitions and dreams, though she keeps one foot on solid ground. In this way, Cook does something we all do, especially in this uncertain time: revisit the past from the present moment. The star card is seen as a symbol of hope and forward movement after a period of turmoil. *Tears for Years* opens a space to process and rework fleeting memories, a gesture toward healing.

(L.A. in S.F.) Candice Lin at Friends Indeed

November 12, 2020–
January 6, 2021

» *Roger and friends*, Candice Lin’s recent exhibition at Friends Indeed, included seven oil paintings depicting her eponymous cat Roger that were never intended to be seen by the public. However, just as the exchange between the private and public has become increasingly muddled under the parameters of a smothering, pandemic-imposed domestic life, so, too, has an artist’s relationship to the work she makes privately, and what she offers for public viewing. As far as quarantine-specific pastimes go, Lin took up the appeasing act of painting her cat, each portrait painted at home with leftover oil paint from more “serious” paintings.¹

For Lin, these intimate paintings mark a significant departure—not in subject matter (as cats have featured frequently), nor in their representational nature, but rather, in medium and materiality, as well as in interiority. Until recently, Lin’s practice—nebulous, rigorous-in-research, and strategically diverse—has not publicly included a medium as canonically Eurocentric as a stretched oil painting on canvas. Likewise, her body of work has seldom included such an intimate, even autobiographical, glimpse into her interior life. Much of Lin’s previous endeavors have

delved into destabilizing legacies of colonialism, slavery, and migration, often focusing specifically on colonial flora (such as fungi).

In light of Lin’s research-based and outward-looking praxis, this shift towards interiority is a new lens for the artist. When I reached out to Lin to fact check some of my assumptions about the work, she told me that the paintings were a pleasurable activity, made under the veiled belief that they would not be seen. As such, they are objects plucked from Lin’s private (interior) world. The pieces are distinctly modernist in their depiction of interiors: chunky impasto application, cross-hatched wallpaper, a plethora of bedspreads. Yet unlike the modernists, for whom the domestic interior became a pivotal repeated signifier of modern urbanity, Lin depicts her cat not as a sidekick to another eroticized protagonist (e.g., Balthus), nor as a decorative wallflower of interior life (e.g., Vuillard), nor as a stand-in for the entrapped woman (e.g., *A Room of One’s Own*). Instead, Lin’s cat is a cat—the protagonist of his own contemporary quarantine melodrama.

Across the paintings, Roger deftly slips through various social interactions, his life punctuated by idiosyncratic mobility during a time when many of us are afflicted by limited social opportunities and an enduring sense of claustrophobia. In each, Roger appears in a seemingly different home, traversing easily through the quarantine as a sort of vicarious fantasy. In *Can You See Me* (2020), Roger scampers up the chest of Lin’s father, mid-meow, demanding to be seen by

1. Lin embarked on the endeavor of making “serious” paintings last fall, using lard and wax as a conceptual medium in a series of paintings exploring pathogen and anti-Chinese racism for *Pigs and Poison*, her 2020 show



49



Top: Candice Lin, *He's so handsome, what's his name?* (2020). Oil and encaustic on wood panel, 18.5 x 24 x 1.5 inches. Image courtesy of the artist and Friends Indeed.

Bottom: Candice Lin, *Bedroom Licks* (2020). Oil pastel, oil, and encaustic on linen, 14 x 18 inches. Image courtesy of the artist and Friends Indeed.

an eyepatch that resembles a saltshaker. Meanwhile, in *Dance With Me* (2020), he stands on his hind legs, buoyant, one paw clasping his dance partner's outstretched finger. Omitted from the paintings is any indication of how he gets from interior to interior—Roger's many voyeuristic tête-à-têtes ask viewers to consider the domesticated cat as, arguably, one of the best-suited commuters to navigate rules of confinement with adaptability, pandemic or not.

In place of a press release, Lin's longtime friend, curator Michael Ned Holte, included a letter he wrote to Lin—a choice that strives to nurture the intimacy of the work. In it, we discover that the friends that fill Roger's dance card are fictive surrogates for the loved ones Lin cannot spend time inside with. Yet, these friends being fictional (all but Lin's father), raises a question: Is Roger's mobility rooted in his physicality or the imaginary? Perhaps, both.

Lin suggests that in addition to his dexterity within the domestic and imaginary, Roger and other cats alike navigate death with grace, too. In a private letter Lin shared with me responding to Holte's press release letter, Lin writes that cats "are guardians... to scenes of tenderness and death."² The correspondence between Holte and Lin is tender, too. As Lin's letter suggests, Roger intently observes a couple who appear to await their imminent separation, one passing into death in *At the Death Bed* (2020). Roger lounges just as comfortably in the center of a bed while cat-demons of other worlds (underworlds?) congregate as if around a dinner table in

He's so handsome, what's his name? (2020).

In the same letter written to Holte, Lin likens cats to what she thinks of as cat-demons: Chinese tomb guardians and earth-spirit demons who often wear large headdresses and horns that look like oversized cat ears. The ceramic sculpture *Gonads Vessel (Striped Cat Demon)* (2020), positioned all by itself at one end of the gallery, is a ceramic vessel that features a yellow imp perched atop a pair of spiked testicles. Lin explained that in Chinese mythology, demon cats, like Roger and his wanderings about, protect earthbound souls and lovingly accompany them to the underworld. In sitting directly across from the entrance of *Friends* Indeed, the striped spirit appears to guard the gallery, fortifying the interior space and its earthbound visitors.

While the house pet has been lauded as a crucial quarantine companion (easing the day-to-day of indoor spaces), Lin's paintings remind us that cats can take on roles with a more spiritual resonance—muse-cats, cat-demons—that provide further behavioral lessons for humans. Amidst rising death tolls in the U.S. and a global reckoning with mortality, the converging interiorities of *Roger and friends* point to coping strategies for how one might live life (mostly) indoors with no shortage of grief (but perhaps, with grace). The softness of Roger's transitory voyeurism parallels the ways in which the pandemic has softened certain boundaries, as indicated by Lin's sharing of private work in such a public way. In doing so, she also complicates the exceptionalizing of "good" versus

"bad" paintings, "serious" subject matters versus "trivial" ones. Lin portrays an interior life that places the domestic quotidian and paranormal side-by-side—obscuring distinctions between public and private, real and fictive, work and leisure—suggesting that perhaps the most appropriate coping strategy for pandemic living is to surrender to dwelling in the intermediary space between false binaries.

P.S. I write this from bed as my cat Fern (who, like Roger, is black and white) vies for attention on my chest.

at Govett-Brewster Art Gallery in New Zealand.

2. Candice Lin, e-mail message to Michael Ned Holte, October 4, 2020.

Interview

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

Brianna Rose Brooks (b. 1997) is a nonbinary Black artist originally from Providence, Rhode Island. Brooks lived in Chicago for four years where they received a Bachelor's degree in Fine Arts at the School of the Art Institute of Chicago. They are currently pursuing an MFA in Painting from the Yale School of Art in New Haven, Connecticut.

Review Contributors

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

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 Arts Journalism (2018).

Lauren Moya Ford is a writer and artist based in Austin, Texas. Her writing has appeared in *Apollo*, *Art Papers*, *Artsy*, *BOMB*, *Frieze*, *Glasstire*, *Hyperallergic*, and *Mousse Magazine*, among others.

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

Subscribe and let *Carla* come to you.

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



shop.contemporaryartreview.la

carla en español

Carta de la editora

He estado pensando mucho en los sueños —en cómo nos permiten extraer recuerdos recientes y desenterrar otros antiguos, revolviéndolos en un extraño mundo de fantasía—. En un episodio reciente de *The Carla Podcast*, hablé con el artista Simphiwe Ndzube, que describe el estado de sueño como una forma de trabajar que le permite dejar de lado sus propias expectativas sobre lo que *debería* ser su pintura, y en su lugar confiar en el instinto para impulsar su creación¹.

En este número, Neyat Yohannes entrevista a la artista Brianna Rose Brooks, que describe la ensoñación como una forma de “[trabajar] con las emociones que aún no tenemos un lenguaje para articular”. En cierto sentido, los sueños nos permiten salir de nuestro propio camino. Por supuesto, disfrutar de cualquier tipo de espacio intermedio está en desacuerdo con nuestra cultura impulsada por la eficiencia y el producto, lo que hace que los paseos oníricos sean difíciles de alcanzar para muchos de nosotros.

En su libro *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*, Jenny Odell defiende lo que denomina “resistencia en el lugar” —un tipo radical de no hacer nada en el que “un solo momento puede abrirse casi al infinito”²—. Describe su visión de no hacer nada como algo que

convierte nuestra detención en su propio rechazo contra los sistemas más grandes que exigen nuestra atención. Sin embargo, intentar no hacer nada mientras se lucha contra una lista creciente de cosas puede ser difícil. Incluso el tiempo de inactividad puede convertirse en su propia lista de tareas: los pasos que debemos dar para que nuestros cuerpos vuelvan a entrar en la rutina.

En el ensayo de Catherine Wagley sobre el movimiento, describe un proceso de dejarse llevar mientras participa en talleres de movimiento experimental desde la perspectiva privilegiada de su salón. Al igual que la ensoñación, muchas de las clases que describe se inclinan más por el proceso que por el producto final, dejando espacio para movimientos fluidos sin un objetivo prescrito o una coreografía fija.

Las limitaciones de la vida moderna (el pago de las facturas, los agitados horarios de trabajo, las constantes exigencias de eficiencia, etc.) a menudo restringen cómo y cuándo nos dejamos llevar por las ensoñaciones. Es fácil creer que un estado de ensueño solo es posible alcanzarlo en un paisaje nuevo, en algún lugar *ahí fuera*, lejos del día a día —una realidad que ha sido particularmente difícil de realizar en este año de estar en nuestras casas—. Sin embargo, Odell habla de la importancia de no hacer nada en el mismo lugar en el que uno se encuentra —ella lo llama “estar al margen” y explica que “representa el momento en el que el deseo desesperado de irse (¡para siempre!) madura en un compromiso de vivir en un rechazo permanente, *donde uno ya está*, y de encontrarse con otros en el espacio común de ese rechazo”³.

Los talleres de movimiento en los que participa Wagley modelan esta idea de “estar al margen”. Participar en algo no eficiente, no orientado a objetivos, pero hacerlo por la experiencia de salirse intencionadamente. Las ensoñaciones también tienen este potencial: ofrecen la oportunidad de reelaborar nuestras propias experiencias y aprovechar la colectividad del espacio común —donde podemos idear nuevas realidades juntos.

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

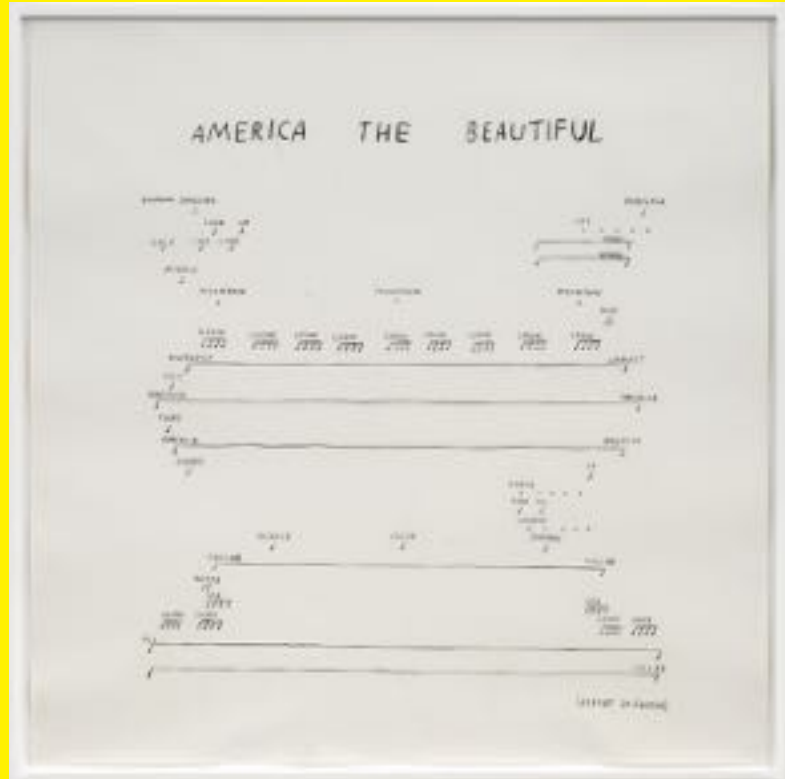
Tu turno, mi turno, nuestro turno

Cómo Christine Sun Kim reimagina el sonido

Con un vestido de gala azulado y su característico pintalabios oscuro, la artista multidisciplinar Christine Sun Kim cautivó a millones de espectadores con su evocadora representación del himno nacional y “America the Beautiful” en la Super Bowl de 2020¹. La artista californiana, asentada en Berlín, había sido invitada por la National Association of the Deaf (Asociación Nacional de Sordos) para interpretar ambas canciones junto con las cantantes Demi Lovato y Yolanda Adams. En vez de cantar la versión inglesa de las canciones, una traducción palabra por palabra que deja a los espectadores sordos alienados y confusos, Kim decidió traducir las letras a la American Sign Language (Lengua de signos americana, ASL por sus siglas en inglés), la cual, tal y como ella misma explicó a *ArtNet*, tiene una “sintaxis y una gramática completamente diferente de

la inglesa”². Las interpretaciones de signos que siguen el texto inglés terminan deformando la ASL, haciendo creer que los signos son una reproducción exacta de las palabras inglesas. Sin embargo, la ASL, al igual que el criollo haitiano o el inglés afroamericano vernáculo, es una lengua diferente que cuenta con sus propias reglas. La ASL es una expresión física que convierte el cuerpo en una paleta visual. Las ideas se transmiten a través de las formas que adoptan las manos, las expresiones faciales, la velocidad y la postura. Por ejemplo, el inglés requiere tres palabras diferentes para expresar “se lo pregunté”, mientras que solo un signo es necesario para esa misma frase en ASL. La interpretación de Kim expresó su intención de centrar la posición de la ASL, una lengua injustamente difamada y poco valorada por el mundo oyente. (Al igual que con la mayoría de las culturas e idiomas que amenazan el *statu quo*, los Estados Unidos cuentan con una historia vergonzosa de supresión de la ASL en su apuesta por integrar a los niños y adultos sordos dentro de un mismo marco mental auditivo. Por ejemplo, durante la Era Progresista, se prohibió a las escuelas que enseñasen lengua de signos. Algunas organizaciones continúan argumentando falsamente que la ASL tiene un impacto negativo sobre la adquisición de lenguaje hablado)³.

El que debió haber sido un momento triunfal para la comunidad sorda y la ASL se vio arruinado por la decisión de Fox Sports de interrumpir la interpretación de Kim para mostrar imágenes de los jugadores que se encontraban en las líneas de banda. Incluso el “bonus” de la fuente de contenidos online de la web de Fox



Sports, que supuestamente iba a haber sido dedicado a Kim en exclusiva, interrumpió repetidamente su enérgica interpretación. En un artículo de opinión publicado al día siguiente, Kim escribió que la retransmisión fue “una oportunidad perdida en la lucha por la inclusión a gran escala en los medios de comunicación”⁴. Este incidente sintetiza de forma sucinta las soluciones neoliberales para la inclusión y la diferencia —ofrecer ramas de olivo simbólicas que, en definitiva, materializan la supremacía del *statu quo*—. De la misma manera, la expresión artística de Kim busca estas inflexiones de poder y ambigüedad, examinando su materialización a lo largo y ancho de los ámbitos sociales y las interacciones al desviar nuestra concepción de lo que es la voz y la colectividad.

En su obra, que incorpora dibujos, espectáculos partici-

pativos, instalaciones, texto y video, Kim suele explorar su expansiva relación con el sonido y la palabra hablada. Insatisfecha con nuestro enfoque superficial hacia la comunicación, Kim urge a los espectadores a que reconozcan la fluidez del lenguaje, en el que los significados pueden cambiar y reorientarse dependiendo de una avalancha de variables, desde la intención personal hasta el espacio físico o el legado histórico. En particular, sus dibujos al carboncillo han cosechado grandes alabanzas por sus observaciones, en la línea de lo punk, que se han visto inspiradas por sus propias experiencias como mujer sorda moviéndose en un mundo audiocéntrico. Estos dibujos han plasmado la ira de la sordera, decisiones personales sobre la lectura de labios y la terapia del lenguaje, y la manera en que los actos cotidianos se ven

Christine Sun Kim, *America the Beautiful* [*América la bella*] (2020). Carboncillo sobre papel, 58.25 x 58.25 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y François Ghebaly, Los Angeles. Foto: Paul Salvesson.

infundidos por el sonido (esperar en la consulta del médico, hacer la compra). Una obra muy característica, titulada *Shit Hearing People Say to Me [Mierdas que me dice la gente que oye]* (2019), ilustra un gráfico circular dividido en 14 porciones, cada una de las cuales contiene un comentario ofensivo que le ha sido dirigido a la artista por una persona con audición normal. En otras obras, Kim ha imaginado los sonidos emitidos por fuentes no tradicionales como pueden ser las obsesiones o el cambio climático. Aunque Kim ofrezca una visión valiosa sobre los matices de su experiencia como persona sorda, estaríamos equivocados si enfocáramos sus expresiones artísticas como una ventana voyeurística de una sola dirección hacia la sordera, porque al hacerlo aplanaríamos el gozoso torbellino de provocativas ideas que animan su obra. Al convertir pensamientos complejos y emociones en breves esbozos a modo de memes, Kim aumenta las posibilidades del lenguaje hablado y el sonido, mostrándolas como un “fenómeno multisensorial, uno cuyas propiedades son auditivas, visuales y espaciales, así como determinadas socialmente”⁵.

Kim saca partido de la frustración propiciada por la interpretación de la Super Bowl —e, indirectamente, otros eventos importantes de 2020 (el confinamiento provocado por la Covid-19, los levantamientos contra el racismo hacia los negros)— en su última exhibición en solitario, *Trauma, LOL*, en la François Ghebaly de Los Angeles, la primera que se centra exclusivamente en sus dibujos⁶. Al entrar en la galería, el público es recibido por dos obras que derivan de su espectáculo en la Super Bowl de febrero de 2020, fragmentos de la grabación visual basada en su traducción

del himno nacional y “America the Beautiful” a la ASL (*America the Beautiful* y *The Star-Spangled Banner [Third verse]*, todas obras de 2020). De forma inmediata, uno es transportado a la experiencia del lenguaje de Kim, en la que el lenguaje es una zona porosa compuesta por gramáticas superpuestas y lagunas creativas. La exhibición sirve de escaparate para sus estilos de comunicación ideosincráticos, donde los relojes rastrean detonantes psicológicos y los pentagramas representan dedos virtuosos. (En las obras de Kim, la artista altera su visualización del pentagrama musical pasando de las típicas cinco líneas a cuatro, representando el signo de ASL para las partituras en el que se esconde el pulgar y los cuatro dedos restantes se mueven horizontalmente de izquierda a derecha). Se apropia de símbolos provenientes de diversos sistemas de comunicación —diagramas de Venn, las caras sonrientes de las tablas de emociones, diagramas de líneas, escritura musical— amoldándolos a una partitura en sintonía con las propiedades multisensoriales de su perspectiva. Minimalistas y sazonados de un humor mordaz, los 22 dibujos cubren un amplio terreno conceptual, desde el significado del patriotismo estadounidense entre los grupos marginados y las dimensiones espaciales del poder, hasta la influencia del lenguaje en la percepción de uno mismo y el sentimiento de pertenencia.

Kim empezó a trabajar con el sonido en 2008, pasando de estar enfocada en el dibujo a realizar una práctica liminal que unía todos sus intereses. Aunque puede que sus medios cambien de proyecto en proyecto, su foco en los entornos del sonido se mantiene como un motivo inmutable. Cuando

estaba creciendo, se le enseñó a tratar el sonido como algo separado de sí misma, una cualidad fuera de su alcance que solo pertenecía a la gente oyente. Esta falsa separación la llevó a “[cuestionar] constantemente la posesión del sonido”⁷. Se dio cuenta de que su propia relación con el sonido había sido seccionada por las limitaciones del mundo hablado, e intentó desaprender todo lo que se le había enseñado. Cuando su eje artístico le reportó más y más apoyo institucional, comenzó a pensar sobre las dimensiones sociales del sonido. Durante su TED Talk de 2015, subrayó que “el sonido es como el dinero, el poder, el control: una moneda de cambio social”⁸. Su obra investiga esta cualidad que va en sintonía con la forma en que nuestra sociedad infravalora escandalosamente el significado del sonido y el silencio, al tiempo que de forma implícita vigila quién tiene acceso a los mismos.

En el pasado, Kim ha comparado el signar con la música, apuntando cómo ambos dependen del espacio y la inflexión⁹. El significado se puede ver alterado por delicados ajustes en el planteamiento, el tono y el volumen. Haciendo uso del piano como metáfora para tener una mejor visualización de las texturas del canto, Kim contrasta la “linealidad” del inglés, donde solo se toca una nota cada vez, a la progresión de acordes de la ASL: “Los diez dedos han de trabajar simultáneamente para expresar un concepto claro o una idea”¹⁰. Si una sola nota cambia, el conjunto se ve afectado. Me recuerda a un cuadro de la artista sorda Susan Dupor, *Stream of Consciousness [Corriente de conciencia]* (2003). Ahí, una nadadora se deja llevar tranquilamente río abajo, flotando sobre una cama de

manos sin cuerpo. La obra ilustra el flujo de pensamientos infinito de Dupor, una traslación literal y metafórica de su relación con el lenguaje, una unión de cuerpo y mente que fractura nuestras concepciones sobre la habilidad normativa. Al igual que Dupor, Kim ha creado un vocabulario tallado acorde a su propio proceso, en vez de haberlo forzado para que se ajustase a las nociones de una comunicación “apropiada”. Las interpretaciones del pensamiento de ambas artistas, como una práctica que va unida al cuerpo, revelan la elasticidad de la lengua de signos, y cómo su alcance puede revigorizar, para mejor, la perspectiva audiocéntrica. Kim trata de captar esta destreza. La poeta M. NourbeSe Philip escribió que hablar otro idioma es “entrar en otra conciencia”¹¹, y Kim se deleita en estas superposiciones de lenguaje y percepción.

Muchas de las obras en la exhibición lidian con años de opresión, y con el trauma causado por normas discriminatorias por cuestión de capacidad, como en *Three Tables III (AGB, HPA, DTS)* [*Tres mesas III (AGB, HPA, DTS)*], que reimagina diversos obstáculos sociales y familiares para la gente sorda, en la forma de grandes mesas tambaleantes apiladas unas encima de otras a diferentes alturas. Cada una de las mesas, que también se asemejan a pentagramas alargados o a una pista de obstáculos y sus inestables vallas, aparece etiquetada con un trauma. En las dos de abajo se puede leer “síndrome de la mesa de comer” y “ansiedad de la gente oyente” en referencia a momentos específicos de exclusión: encontrarse en un lugar donde la conversación no está siendo gesticulada y que se espere que uno maneje las despropor-

cionadas expectativas de un mundo audiocéntrico.

La mesa de arriba en el dibujo, elevándose por encima de las demás, aparece etiquetada como “Alexander Graham Bell”, a quien se celebra frecuentemente por la invención del teléfono a expensas de recordar su cruzada, con tintes eugenésicos, en contra de la lengua de signos. Conectar a Bell con las otras dos frases ofrece un hábil atisbo de la limitación de derechos, de lo íntimo a lo institucional (Bell jugó un papel principal en la prohibición de la enseñanza de la ASL en las escuelas del país)¹². Las obras *Trauma as a Baby* [*Trauma de bebé*] —que traza los traumas a lo largo de las distintas etapas de la vida en un gráfico que enfrenta el tiempo y el impacto— y *Deaf Traumas* [*Traumáticas sordas*] —un arreglo circular de caras sonrientes que expresan desde felicidad hasta tristeza en base a su reacción a cada una de las situaciones que Kim identifica— lidian con la ira y los límites personales de maneras que no son nuevas para Kim. Ya antes ha empleado tablas para expresar estas realidades, pero en estos dibujos desentierra una historia de exclusión que alcanza a la mayoría de entornos y relaciones. ¿Cuál es la mejor manera de expresar una situación o una sensación inimaginable? De forma similar a la ASL o a las notas musicales, Kim nos recuerda lo difícil que es captar en papel la esencia de las palabras, las emociones y los recuerdos. Abundarán los deslices y los malentendidos.

En “Critical Care” [“Cuidados críticos”], un ensayo de *Artforum* sobre el artista Park McArthur, Colby Chamberlain cita a Kim junto con Carolyn Lazard, Jesse Darling y McArthur como ejemplos de artistas cuyas obras toman “la discapacidad

como praxis —como modos de pensamiento, personificación de conocimientos, alianzas afectivas—”¹³. Aunque las intenciones que se encuentran tras sus esfuerzos no deberían ser enteramente ligadas a teorías académicas, Chamberlain sostiene que los paralelismos entre sus prácticas y sus estudios sobre discapacidad ofrecen una capa extra de contexto por su desestabilización de la habilidad y la identidad. Lo que es más, sus obras representan una reconsideración en su compromiso de vanguardia hacia “la disipación del mito de la autonomía”¹⁴. Los estudios sobre la discapacidad disturban la “naturalidad” de los conceptos de independencia y normalidad, exponiéndolos, en cambio, como estrategias de control social y desposesión similar al de la raza, el género, la sexualidad y la clase. Como la profesora y académica Rosemarie Garland Thomson escribe en su libro de 1996 *Extraordinary Bodies*, “las escaleras, por ejemplo, crean un ‘impedimento’ funcional que no crean las rampas. La información impresa se ajusta a los videntes, pero ‘limita’ a las personas ciegas. La sordera no es una condición discapacitante en una comunidad que se comunica tanto por gestos como hablando”¹⁵. Al igual que la vanguardia, los estudios sobre la discapacidad desconfían de las barreras de la normalidad, estiran hasta hacerlas irreconocibles.

Kim mantiene este desafío al *statu quo*, fracturando el mito de la capacidad con dibujos que al tiempo se burlan y retroceden horrorizados ante el enfoque autoritario de América hacia lo diferente. *When Grammar Mood* [*Cuando toca gramática*] emplea un diagrama de Venn para ilustrar el resbaladizo movimiento que se da entre

la ASL, el inglés para sordos y el inglés escrito. Al tiempo que alude a los desequilibrios entre sus relaciones, el dibujo señala la fricción que ocurre entre los lenguajes —cómo el intento por unir dos o más perspectivas puede llevar a cuestiones de poder y agencias—. Como alguien que habla bien en un idioma sin prioridad en los Estados Unidos y debe forjar un lazo afianzado con intérpretes que traduzcan su voz, Kim tiene un íntimo conocimiento de las tensas negociaciones que marcan la sordera en un mundo audiocéntrico. Más que describir su experiencia con una narrativa de privación, el suyo es un mundo de colaboración radical, uno que se erige en claro contraste ante la autosuficiencia superficial pregonada por la sociedad predominante.

Turning Clock [Reloj giratorio] reflexiona sobre este potencial para el compañerismo. El dibujo de mayor tamaño en la exposición, reproducido directamente en la pared de la galería, es un mural que toma prestado el repetitivo símbolo del reloj, reemplazando los números por manos suspendidas en una frase familiar: una forma en L creada por la extensión de los dedos índice y pulgar mientras que el resto de dedos quedan recogidos. Dependiendo de la dirección de la mano, el signo puede significar tanto “tu turno” como “mi turno”. El signo rota dando vueltas en un arco similar al del sol, cada signo apuntando hacia diferentes espectadores del público potencial de la galería hasta que, en algún momento, el círculo se ha completado y todos han sido saludados. Como la mayor parte de la obra de Kim, el dibujo se desdobra en una sutil llamada a la acción que, aunque enraizada en su experiencia personal, presiona en pos

de un lenguaje más amplio de reciprocidad colectiva.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

Cuerpos que se mueven por el proceso más que por el producto

Más allá de la devastación de la enfermedad en sí, el coronavirus ha alterado las rutinas que antes nos mantenían sanos y cuerdos. Resulta que el aislamiento, la incertidumbre omnipresente y la tristeza exacerban los males cotidianos —dolores de espalda, migrañas, rigidez en las extremidades— y que cuidar de nuestro propio cuerpo resulta difícil mientras vemos cómo se desmorona el mundo. No me interesaban tanto las modas pasajeras de los famosos sobre el estado físico hasta que el condado de Los Angeles prohibió temporalmente el senderismo, más o menos al mismo tiempo que el trabajo por cuenta propia empezó a agotarse. Y, aunque es incómodo dejarse seducir por una moda, verse arrastrado completamente, yo —como muchas— empecé a probar diferentes métodos de ejercicio disponibles virtualmente con una urgencia alarmante.

Los métodos más publicitados suelen llevar el nombre de sus fundadores y se convierten en líderes de culto de forma casi descarada: el animado pero fervoroso Body By Simone; el menos animado pero más fervoroso Tracy Anderson Method, aunque The Class [La clase] de Taryn Toomey (el que finalmente me convenció) eliminó el nombre de Toomey de la marca oficial en enero de 2021¹. The Class tiene una estética muy cuidada y una producción impresionante. En sus fotos, las profesoras van

vestidas de blanco, gris o beige y flotan en el aire, en medio del movimiento, o con las manos en el corazón o cerca de él (los entrenamientos implican muchos saltos y sujeción del corazón, siempre realizados con elegancia por cuerpos ágiles en la pantalla). Las fotos parecen haber sido tomadas en *lofts* con grandes ventanales, inundados por la intensa luz del sol de la tarde. Las instructoras brillan de forma sexy y monástica.

Durante las clases virtuales, la calidad del sonido es inmaculada —la banda sonora va de Rihanna a Sylvan Esso— y los instructores se mueven solos al ritmo, en salas casi desnudas, con solo una esterilla de color neutro en el suelo y una gran vela blanca colocada cerca de la parte superior de la esterilla. Los instructores suelen vestirse a juego con la habitación, normalmente con ropa de entrenamiento neutra y bien ajustada, con la óptica prístina contrastando con la calidad improvisada de mi propio espacio (una alfombra apartada torpemente y la esterilla colocada entre la cómoda y la cama hecha a toda prisa). Comparten tópicos sobre cómo profundizar en una misma, invitando periódicamente a las estudiantes a hacer ruidos guturales como una especie de liberación. Un artículo del *New Yorker*, que se publicó con motivo de la inauguración en 2017 del estudio de The Class en Tribeca, se titulaba descaradamente “Taryn Toomey te hará gritar”.

Algo tiene esta combinación de estética mínima y controlada, las bandas sonoras pop e indie y las trivialidades de autorrealización que me inducen a hacer una hora de cardio mixto casi a diario. Me he vuelto curiosamente agradecida a este grupo de instructores, que a menudo son las únicas personas,

además de mi pareja, que me hablan durante el día —animándome a mí y a un número desconocido de personas a movernos cuando estamos casi siempre inmóviles y solas—. He llegado a confiar en ellos y empiezo a entender la forma desconcertante en que el *fitness* se convierte en algo espiritual². (Después de asistir a una clase con Toomey en una conferencia, el columnista de *Business Insider* Adam Lashinsky calificó la experiencia de “parte *Club de la lucha*, parte [experiencia] religiosa”³). La separación de otros cuerpos y la creciente necesidad de escapar de mis ansiosos pensamientos me hicieron susceptible a The Class, con su calculado equilibrio entre la expresión libre y el movimiento controlado. Pero la forma en que su sorprendente y bien elaborada atmósfera se infiltró en mi vida me hizo pensar en el espacio que la vida pandémica abre para diferentes experiencias estéticas —y finalmente me empujó a buscar artistas que utilizan el movimiento y la participación como sus medios, tratando el movimiento más como una herramienta de excavación que como un producto.

Unos meses después de empezar a hacer The Class, me uní al grupo de Facebook en busca de una lista de reproducción que un instructor de The Class había prometido publicar. En Facebook, me encontré con aficionadas a The Class, en su mayoría mujeres, que se hacían preguntas sobre el calzado, la dieta y su suelo pélvico después del parto y algunas ofrecían consejos para participar cuando no podían moverse completamente, o en absoluto. Los hilos de discusión estaban llenos de un deseo de validación y de comunidad mucho mayor que el que podría satisfacer cualquier régimen de *fitness*, por muy

espiritualizado u holístico que fuera. Una mujer deseaba que las clases fueran más estimulantes desde el punto de vista intelectual; otra, que los instructores hablaran menos para poder perderse más en la experiencia. Un hilo de conversación sobre cómo otros entrenamientos estaban copiando las metodologías de The Class me recordó lo importante que es la apropiación en la cultura popular de los entrenamientos. Los derivados de Barre proliferan, y Simone De La Rue comenzó Body By Simone después de trabajar para la gurú del *fitness* Tracy Anderson; los movimientos de Anderson, muy repetitivos, también se trasladan a The Class, al igual que algunos métodos de yoga Kundalini, algo que Toomey ha dicho que no era intencionado⁴. Incluso el lenguaje utilizado por los gurús del *fitness* evoca la teoría somática y el vocabulario orientado al proceso y al sentimiento de formas como el intuitivo y expresivo Movimiento Auténtico. Tracy Anderson dijo recientemente que hacer ejercicio es “un milagroso y mágico tiempo para procesar”⁵, mientras que Taryn Toomey le dijo a Gwyneth Paltrow que The Class es “una práctica en la que utilizamos la intensidad en el cuerpo físico para reconocer cuándo estás en pensamiento, cuándo estás pensando y cuándo estás en tu cuerpo”⁶. Sin embargo, al no rastrear nunca explícitamente el origen de ese lenguaje, hacen que sus metodologías parezcan felizmente autocontenidas y sin complicaciones, asegurando que cada nuevo derivado pueda venderse como innovador. La exclusividad vende, a pesar de que las conexiones mente-cuerpo-tierra son formas antiguas de conocimiento (que los creadores de tendencias occidentales han pasado el último siglo “redescubriendo”).

Nada es tan ahistórico o apolítico como podría parecer cuando un humano bellamente tonificado en la pantalla de tu portátil te exhorta a “permanecer en tu cuerpo y respirar” mientras haces interminables elevaciones de piernas.

No es de extrañar que los artistas, bailarines e intérpretes cuyo interés por lo somático se basa en la investigación y la experimentación —y tal vez demasiado idiosincrásico como para estar de moda— tiendan a dar a la historia y al legado un espacio deliberado y sin prisas en su trabajo. En el pasado, asistí periódicamente a talleres de movimiento dirigidos por artistas o bailarines, pero solo se me ocurrió asistir a talleres de movimiento virtuales cuando vi uno en una lista de próximos eventos artísticos locales y me pregunté si estos formatos más estudiados y menos orientados a objetivos ofrecerían una oportunidad de sentirme físicamente conectada conmigo mismo y con los demás fuera de la estética conformista de la cultura del entrenamiento. El movimiento, más que otros medios, tiene una larga historia de uso del formato de taller participativo y colaborativo. Artistas como Anna Halprin, Simone Forti y Pauline Oliveros⁷ hicieron de la participación un elemento central de su trabajo y han influido en artistas más jóvenes como Marbles Jumbo Radio, Hana van der Kolk, Elana Mann y Emily Mast, con muchas de las cuales me he movido a lo largo de los años.

A menudo salí de estas experiencias contenta de haber superado mi propia ansiedad social por un rato, aunque a veces eso resultaba un reto. Recuerdo un taller de 2016 con Forti en el que hice una serie de ejercicios al lado de un hombre de unos 20 años, que no paraba

de corregirme —aunque sinceramente— y estas correcciones aún dominan mis recuerdos de la experiencia; en un taller de 2014 con van der Kolk, recuerdo que me ajusté nerviosamente la falda mientras rodaba por el suelo. Ahora, en la era de los zooms infinitos, puedo simplemente apagar el video de mi dispositivo si me siento cohibida mientras intento transformarme en un guijarro (como en un reciente taller con la artista Marbles Jumbo Radio organizado por Pieter Performance Space en Los Angeles) o arrastrarme por mi habitación (como durante un taller de BodyMind Dancing con la terapeuta de movimiento somático Martha Eddy). Aunque fue el peaje del aislamiento lo que me llevó a estos talleres en primer lugar, la oportunidad de hacerme temporalmente, virtualmente invisible mientras seguía participando me permitió involucrarme más plenamente en la incertidumbre y el desorden comunitario de estas experiencias. Desde casa, abrazar el movimiento de esta manera me pareció útil —como escribir un diario antes del desayuno—, una forma de dar prioridad a una cierta falta de guion que contrasta fuertemente con los movimientos

y la energía predecibles de The Class.

Normalmente, Movement Research, un laboratorio de danza y movimiento, organiza talleres MELT cada verano e invierno en persona en New York, pero la pandemia obligó a programar en línea, haciéndolo accesible a los que estamos ubicados en otros lugares. Al principio de su clase de MELT, que tituló Home Launch, la artista, activista de la cultura de la discapacidad y académica Petra Kuppers nos pidió que hiciéramos un “nido” como plataforma de lanzamiento para los viajes oníricos, los trances y las danzas colaborativas intuitivas que emprenderíamos a lo largo de nuestro tiempo juntos —una semana de reuniones de una hora al día—. Mi nido era una esterilla de yoga sobre una alfombra, pero otros parecían acurrucarse en camas o sofás. Kuppers tiene un estilo de moderación tranquilo y cómodo, fruto de años de práctica. The Olimpias, el grupo de actuación que cofundó en Gales en 1996, invita a menudo al público a participar en sus actuaciones (“no hay realmente una posición de público”, ha dicho Kuppers sobre las acciones de The Olimpias; “como que entras

y lo haces”⁸). El grupo se autodenomina “colectivo de artistas discapacitados” —Kuppers baila desde una silla de ruedas— y crea talleres y oportunidades para que las personas con diferencias cognitivas, físicas o emocionales se muevan juntas. Al dirigir Home Launch, Kuppers no hizo ninguna suposición sobre lo que un cuerpo puede o debe ser capaz de hacer, un enfoque que nos invitó a todos los asistentes a deshacernos de las expectativas de nosotros mismos y de los demás. También se aseguró de hacernos saber a los asistentes que había tomado prestados ciertos ejercicios y términos de otras personas —amigos, antiguos colaboradores e influencias, como el intérprete y coreógrafo Ishmael Houston-Jones y la académica Donna J. Haraway—. Este reconocimiento hizo que el tiempo que pasamos juntos se basara en algo más grande, comunitario y complejo; los hilos de conexión se extendieron fuera de la pantalla, más allá del espacio virtual que compartimos temporalmente, tejiendo una red amorfa repleta de información que nosotros, los participantes, pudimos recorrer a nuestra propia velocidad.

De hecho, gran parte del trabajo de movimiento se define por la ausencia de un resultado preestablecido y orquestado. Antiguos miembros del Judson Dance Theater, algunos de los cuales fundaron Movement Research en 1978, estaban unidos por su interés en el proceso por encima del producto y por su aversión a la jerarquía —lo que los llevó a privilegiar el taller como método de coreografía y colaboración—. Varios participantes, entre ellos Simone Forti, Anna Halprin, Yvonne Rainer y Steve Paxton, habían estudiado y rechazado los principios de la danza moderna



Simone Forti, *Huddle [Apiñarse]* (1961). Performance, 10 minutos. The Museum of Modern Art, New York. Comité de Media and Performance Art Funds. © 2019 The Museum of Modern Art, New York. Presentado en el Museo del Novecento, Sala Fontana, Milano, (2017). Imagen: © 2021. Foto: Masiar Pasquali.

—Halprin desaprobaba el modo en que “un coreógrafo adopta una posición autoritaria”⁹, mientras que a Forti le disgustaba que iconos como Martha Graham dictaran el aspecto que debían tener los cuerpos de los intérpretes (“No me aguantaría la barriga”, escribió Forti tras estudiar en la Graham School¹⁰)—. En su lugar, adoptaron una especie de espontaneidad antiperformativa que puede hacer que los participantes se sientan inseguros de lo que acaban de experimentar. Cuando Halprin, con ochenta y muchos, impartió un taller de siete horas en la Judson Memorial Church en 2010, la crítica Claudia La Rocco describió a los participantes como maravillados por la energía de Halprin, pero decepcionados por lo poco sofisticadas que parecían las actividades improvisadas. Casi al final, la bailarina y escritora Wendy Perron preguntó si se había respondido a la pregunta planteada al principio del taller: “¿La danza marca la diferencia?”. “Bueno, eso depende de ti”, respondió Halprin. No estaba allí para decir al grupo lo que tenía que pensar, sino para compartir ejercicios y estrategias¹¹.

A lo largo de los años, me ha resultado útil pensar en el arte como algo que es *para* la vida y no *sobre* ella, una herramienta para vivir, aunque no como una manera de superación personal. Mientras que los productos de autocuidado altamente producidos tienen que proporcionar soluciones para sentirse bien, aunque sean efímeras, el arte no tiene por qué mejorar nada de forma cuantificable. Por el contrario, el arte puede ayudar a descifrar aspectos de la vida, o hacernos sentir de otra manera. Esto puede ser difícil de recordar a veces, dada su condición de objeto comercial construido y

exclusivo —aunque es más fácil de conjurar mientras se está tumbado en el suelo del salón de casa con los ojos cerrados—. Durante uno de los viajes oníricos que dirigió Koppers, nos invitó a imaginar nuestra sangre fluyendo. La sangre imaginaria no tenía por qué ser roja, señaló, y yo imaginé mi sangre del color exacto de mi sofá dorado-amarillento, imaginando el líquido bombeando a través de sus cojines desgastados, y me encantó lo en contacto que me sentía con mi hogar, de una manera irreverente y desestructurada. Más delicioso aún era el hecho de que otros también habían buscado este tipo de unión amorfa y extraña —aquí estábamos todos, “en nuestros cuerpos” y en nuestros nidos, sobre todo para explorar lo que significaba estar aquí.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Brianna Rose Brooks

Brianna “Bri” Rose Brooks está enamorada de lo mundano. La segunda exposición individual de esta artista de Providence, Rhode Island, titulada *The way things go [Como van las cosas]*, debutó en noviembre en la Nino Mier Gallery (presentada por la Deli Gallery de New York) y mostró los detalles cotidianos de la vida. Las obras —pinturas al óleo y dibujos a lápiz de color y grafito— representan en general la vida doméstica negra. Las escenas incluyen una mofeta del vecindario frunciendo el ceño para un ataque maloliente, una figura agachada para jugar al dominó y figuras en diversos estados de reposo. El lienzo y el papel están llenos de

colores acogedores e interiores: difusos marrones, azules, rosas y verdes. Los sujetos parecen perdidos en sus pensamientos o en medio de una actividad doméstica. Los escenarios son impresionistas y suscitan plácidos paisajes de ensueño —evocadores de la tradición artística contemporánea que retrata la vida interior como medio para reflexionar sobre los acontecimientos exteriores.

La obra de Brooks siempre ha defendido la ensoñación y la autorreflexión, pero esta muestra llega en un periodo en el que el mundo entero tiene de repente tiempo para reflexionar, lo quiera o no. El confinamiento personal derivado de la pandemia y la reciente confrontación cultural con el racismo han dado lugar a cavilaciones desgarradoras, tanto colectivas como individuales. Brooks se apoya en estos momentos pensativos como valiosas oportunidades de crecimiento. Su relación constante con la ensoñación es lo que le dio el espacio para comprometerse a ser una artista inicialmente y es en estas instancias reveladoras donde la introspección seria parece merecer la pena. El espacio de la ensoñación visionaria puede ser especialmente alentador ahora, con muchos de nuestros futuros imaginados en suspenso. Los ensueños esperanzadores son el puerto de Brooks en medio de la tormenta.

Durante las vacaciones de invierno, hablé con Brooks, que actualmente está cursando un máster en pintura en la Yale School of Art de New Haven (Connecticut), sobre las reflexiones mundanas que inspiraron *The way things go*.

Neyat Yohannes: Muchos de los sujetos de su obra parecen estar atrapados en un momento

de reflexión o quietud. ¿Cómo encaja el tiempo muerto o la introspección en su propia vida?

Brianna Rose Brooks: He estado pensando mucho en esto últimamente, especialmente durante las vacaciones. Realmente acaba siendo un momento de introspección. Pero siempre he utilizado el arte como una forma de moverme a través de las emociones y procesar mi relación con el mundo, y el trauma también. Creo que esos momentos de reflexión en la obra apuntan a una forma de trabajar con emociones que aún no tenemos un lenguaje para articular [ya que todavía las estamos experimentando en gran medida].

NY: La ensoñación parece un tema recurrente en su obra. Personalmente, me entusiasma porque es muy raro ver imágenes de personas negras —en particular, de mujeres negras— en un estado de tranquilidad. ¿Qué le inspiró este tema?

BRB: Soy una persona muy ensimismada. Siempre estoy pensando en mi vida cotidiana y en mis ensoñaciones. La palabra “mundano” es una palabra en la que he pensado mucho últimamente. Momentos mundanos, en los que no pasa nada, [exceptuando] el sentimiento, tal vez. Esos momentos parecen importantes para ponerlos en algún lugar. Siempre me han interesado estos espacios privados e ingenuos. Espacios del día a día. Creo que las ensoñaciones funcionan de la misma manera —como un hilo de pensamiento que flota.

NY: ¡Oh! “Espacio del día a día” —esa frase describe perfectamente el tiempo privado que pasamos con nosotros



mismos—. ¿Cómo puede el momento en el que nos encontramos —nuestro ajuste de cuentas colectivo con el racismo— complicar el acto de soñar despierto? ¿O crees que soñar despierta puede funcionar como un componente esencial dentro de este movimiento?

BRB: Es difícil porque, objetivamente, todo este periodo de tiempo es una mierda para mucha gente. Pero para tratar de encontrar un lado positivo, creo que —al menos para mí— he tenido mucho tiempo de inactividad para reflexionar. Ahora todo lleva de dos a tres días laborables, así que he bajado el ritmo y eso me ha empujado a ser más introspectivo e incluso a ocuparme de

un montón de material emocional dentro de mi propia vida que he estado demasiado distraída para interpretar. Creo que la ralentización de las cosas y, con suerte, el tiempo que la gente tiene que estar en casa ofrece ese tipo de introspección. Además, he oído hablar mucho de la manifestación y de que ahora es un buen momento para ello. Creo que la ensoñación es un buen lugar para empezar a pensar en lo que quieres y en lo que estás deseando. Es una buena herramienta para tener en este momento.

NY: ¿Cree que soñar despierta es una forma de evasión o un proceso que puede ayudarnos a imaginar el futuro? ¿Ambos? ¿Es la ensoñación política?

Brianna Rose Brooks, *Summers Over Interlude [Veranos durante interludio]* (detalle) (2020). Lápiz de color sobre papel, 11.5 × 9 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista, Deli Gallery, New York, y Nino Mier Gallery, Los Angeles.

BRB: Creo que los negros se merecen un tiempo de inactividad y creo que es válido querer escapar. Especialmente ahora, cuando hay este hincapié en la productividad, el tiempo de inactividad es tan importante.

NY: Yo creo que la ensoñación es productiva. Necesitamos ese tiempo para procesar cosas y hacer balance, pero también puede servir de inspiración.

BRB: Exactamente. Creo que si no hubiera soñado tanto con ser artista, probablemente no [lo] sería ahora. Creo que la idea de un sueño significa algo diferente para cada persona. Abrirme y perseverar en lo que puede ser un sueño negro —especialmente desde una perspectiva femenina— es realmente significativo y es algo que me he sentido muy obligada a hacer.

NY: ¿Qué tiene el hogar que se convierte en algo político o arraigado en la expresión de la identidad?

BRB: Para mí, se trata de [la idea de] una ensoñación y de que es algo diferente para [todos]. Una ilusión para una persona es una realidad para otra. Solo puedo pensar en ello de una manera extremadamente personal, porque hay muchas cosas sobre nosotros y en nuestras identidades que están arraigadas en nuestras experiencias como niños, en nuestros lugares de residencia y en nuestras familias. Afecta a la forma en que te mueves por el mundo y yo veo [el hogar] como un espacio sagrado.

NY: En la nota de prensa de la exposición *The way things go*, incluye un poema en el que se refiere a un “ellos”. Escribe: “Algo pasa con ellos / porque

piensan / que algo debe pasar con nosotros”. ¿Quiénes son esos “ellos”?

BRB: [El poema es] una adaptación de un poema de un psicólogo llamado R. D. Laing. Es de un libro suyo llamado *Knots [Nudos]*. Él describe estos nudos, estos tipos de giros psicológicos, y me inspiré en ellos para trabajar el espacio emocional, especialmente las emociones matizadas que surgen en la vida cotidiana. Básicamente, he modificado el texto: comenzaba con un pronombre “él” porque se refería a una relación entre padre e hijo y he cambiado todos los “él” por “ellos”. Me interesa una dinámica de grupo y también me interesa prescindir de los pronombres y abrir la narración a más personas que puedan encontrarse en nudos psicológicos similares. Siempre me han interesado el lenguaje y los juegos de palabras. Me identifico como no binaria y recientemente he intentado introducir mis pronombres a la familia y tratar de navegar por mi escuela y algunos pensamientos anticuados sobre el género binario. Quería que los límites entre el colectivo y el yo se difuminaran un poco.

NY: Ha conseguido montar una exposición completa mientras estaba en cuarentena. ¿Cómo ha afectado el trabajo desde casa a su proceso creativo, pensando específicamente en la idea de ensoñar mientras está en casa?

BRB: Mi proceso consistió en reflexionar sobre el espacio de mi hogar y aquello que me rodeaba inmediatamente: mi nuevo vecindario, mis sentimientos al respecto y [detalles aleatorios como] la cantidad de mofetas que había. Me obsesionaba con las partes

más mundanas de mi vida cotidiana y eso se reflejaba en la obra. Intentaba explicar por qué me obsesionaba [esto o] aquello y cómo una imagen podía apuntar a un sistema más amplio en una especie de microcosmos. No voy a mentir, estoy muy entusiasmada con la obra, pero estoy más entusiasmada por haber trabajado en gran parte de ella lentamente en mi casa. Me recordaba a estar en la escuela secundaria o ser una niña y estar como: “Bueno, estos son los materiales que tengo, haz que esto funcione. Esto es lo que estamos haciendo”. Así es como surgió gran parte del trabajo.

NY: La mofeta de su pieza *Gatekeepers [Guardianes]* es difícil de pasar por alto.

BRB: He estado pensando en general en narrativas sobre los olores en mi trabajo. Tal vez sea una historia tonta, pero mis vecinos de arriba estaban fumando hierba en la casa y los de abajo se quejaban del olor. Yo no fumo hierba en casa, pero los vecinos de arriba dijeron que no eran ellos y me echaron la culpa a mí. Pensé: “Esto es una mierda”, porque, por supuesto, soy la única persona negra en el complejo de apartamentos. Así que pensé: “Apuesto a que si me rociara una mofeta, podría fumar en la casa”, y decirles que me roció una mofeta y no notarían la diferencia. Así que tuve esta ridícula ensoñación, realmente caricaturesca. Estaba viendo mucho a *Pepé Le Pew*. También pensaba en los binarios; como la relación binaria entre el olor a rosas y, por ejemplo, el culo de una mofeta. Además, las experiencias de microagresión son tan mundanas y pequeñas, pero juegan un papel en el establecimiento de los binarios entre los cuerpos blancos y

negros. La narrativa del olor es algo micro, pero [es] parte de la experiencia, parte de la narrativa.

NY: Ha mencionado el lenguaje varias veces, lo que también alimenta esta idea de la narrativa. ¿De dónde procede su interés por la lingüística?

BRB: Mientras crecía, mi madre trabajaba en una guardería, por lo que siempre me han atraído los temas de aprendizaje. Son años muy formativos. Hay tantos símbolos en el mundo para que los niños negros miren que les dicen mucho sobre lo que el mundo siente por ellos, sin decirlo explícitamente. También llevo mucho tiempo haciendo serigrafías que, por supuesto, tienen una historia [asociada a] la propaganda y la difusión de información. Mis ideas sobre el lenguaje están relacionadas con los medios impresos y la propaganda. Además, por mucho tiempo que haya pasado en instituciones adoptando este lenguaje del arte —este lenguaje teórico y estos marcos desde los que ver el mundo—, ninguno de esos lenguajes institucionales me ayuda realmente a curarme. Me interesa saber cómo el lenguaje puede [curar].

NY: Como la semiótica a nivel personal para la curación.

BRB: ¡Eso es!

NY: Su obra contribuye a una tradición de artistas que representan a sus sujetos en estados de intimidad o domesticidad para hablar de conversaciones más amplias de reflexión personal o histórica. Me vienen a la mente Kerry James Marshall, Carrie Mae Weems y Jordan Casteel. ¿Quiénes son algunas de sus

influencias —dentro o fuera del mundo del arte?

BRB: Cuando era estudiante, se presentó la exposición *Mastry* de Kerry James Marshall [en el MCA de Chicago] y esa exposición me hizo decir: “Vale, pintura. Voy a pintar lo que quiero pintar”, y eso fue poderoso. Sin duda pienso en Deana Lawson, Carrie Mae Weems y Lorna Simpson. Muchos fotógrafos, como Roy DeCarava y Tod Papageorge, han sido muy influyentes. Son los mismos fotógrafos a los que Carrie Mae Weems hacía referencia en su obra. Mi mayor influencia pictórica sería en realidad Yoshitomo Nara, el artista japonés. Creo que eso tiene que ver con el contenido emocional, y quizá por eso lo doméstico aparece siempre en mi obra, porque es un espacio en el que la gente se siente cómoda para ser emocionalmente sincera y realmente humana. Creo que me interesa la empatía y siento mucha empatía cuando veo la obra de Yoshitomo Nara. Eso es lo bonito. [Su obra] me hace sentir triste y feliz al mismo tiempo.

NY: ¿Cómo influye en su identidad el hecho de ser artista? ¿Es algo independiente o está más arraigado en su forma de moverse por el mundo?

BRB: No voy a decir que no creo que pueda hacer otra cosa, pero, pase lo que pase, el arte es algo que sí haría. Como práctica curativa, como método para tratar de encontrar el lenguaje donde no hay lenguaje y para tratar de procesar los recuerdos —la imaginación tiene que llenar los espacios en blanco—. Creo que es simplemente lo que soy. He sido capaz de crear un lenguaje visual que me permite

comunicarme con el mundo de una manera que rara vez siento que tengo la capacidad de hacer en otro lugar. Me apasiona y me da mucha alegría. E incluso el hecho de imaginar que puede dar alegría a otra persona ya es muy significativo. Realmente, de verdad me ayuda a seguir adelante.

Made in L.A. 2020: a version **Tráfico que atraviesa la ciudad**

Como su nombre indica, *Made in L.A. 2020: a version* [Hecho en L.A. 2020: una versión], la quinta bienal de artistas de Los Angeles del Hammer, trafica con la dualidad, la multiplicidad, los dobles y la fractura. Organizada por las comisarias independientes Myriam Ben Salah y Lauren Mackler, junto con Ikechukwu Onyewuenyi, comisario adjunto de actuación del Hammer, la bienal se divide en dos sedes —el Hammer de Westwood y The Huntington de San Marino—, cada una de ellas exponiendo obras de los 30 artistas en exposiciones un tanto especulares. El catálogo de la exposición, que se parece más a una moderna revista de moda, se presenta como otra “versión” de la muestra. Las obras concretas sacan el máximo partido a este marco conceptual, pero la elección de los lugares —la gran brecha física entre ellos— y la insatisfactoria respuesta de los museos a la realidad de la pandemia hacen que el dúo de exposiciones resulte en última instancia frustrante. La exposición, cuya inauguración estaba prevista para el pasado mes de junio, permanece en gran medida sin poder verse, ya que

los museos de Los Angeles han cerrado en su mayor parte desde el comienzo de la pandemia de Covid-19 hace casi un año. Por el momento, existe como un espectro, una casa encantada congelada en el tiempo y fuera de los límites de todos, excepto de unos pocos miembros selectos de los medios de comunicación.

La bifurcación de la exposición se ha descrito como la unión de los lados este y oeste de la ciudad, sin embargo, es una concepción puramente geográfica que conecta el lujo de Westwood con el señorial San Marino. The Huntington, que comprende un museo, una biblioteca y extensos jardines, es uno de los tesoros culturales y botánicos de Los Angeles, pero sigue representando un estilo de museo del viejo mundo. Fundado por un rico empresario industrial, está situado en el código postal con la tercera renta media más alta del condado¹. Una opción más significativa para acercar el amplio abanico demográfico de la ciudad podría haber sido el Vincent Price Art Museum del Eastside, un museo gratuito situado en el East Los Angeles

College de Monterey Park, a casi ocho millas en coche al sur de The Huntington. Teniendo en cuenta el debate actual sobre el clasismo y la supremacía blanca en el mundo del arte, esta ubicación habría sido un gesto más concreto de inclusión y equidad, dando al objetivo de unir el este y el oeste más fuerza y propósito.

Proporcionando, al menos en parte, valiosos puentes para que el público participe en la exposición, dos artistas tienen sus obras instaladas en múltiples lugares fuera de los dos entornos institucionales. El proyecto *BLKNWS@* de Kahlil Joseph, una película de dos canales que presenta imágenes extraídas de los noticiarios actuales, la cultura pop y las redes sociales y que se centra en la realidad y la representación de la vida de los negros, se proyecta principalmente en mercados, barberías y cafés con propietarios negros en South L.A. y en Echo Park. Las intervenciones en vallas publicitarias de Larry Johnson, enigmáticas yuxtaposiciones de texto e imagen, están colocadas alrede-

dor de MacArthur Park. Lamentablemente, estas son las únicas dos obras que se pueden ver actualmente en público, pero ofrecen un modelo de cómo otras obras de la muestra podrían haber salido de las paredes del museo y cómo podrían hacerlo en el futuro. Es posible que las obras expuestas en las dos sedes principales no se puedan ver en persona durante algún tiempo (si es que alguna vez se pueden ver), por lo que habría tenido sentido que se hubieran desarrollado alternativas como parte de la exposición, ya sea de forma segura en público o en línea.

Aunque el público todavía no ha visto la exposición, la división de la muestra principal en dos sedes del museo produce algunos momentos de serendipia, en los que los diferentes contextos ofrecen nuevas perspectivas sobre los artistas participantes. Por ejemplo, en el Hammer, los grabados en madera de Monica Majoli, que representan los retratos masculinos de la revista gay *Blueboy* de 1974 —delicadas y fantasmales imágenes del deseo—, se colocan junto a las fotografías empapeladas de Reynaldo Rivera, que documentan la vida nocturna queer y latinx en el Echo Park de los años 80 y 90. Esta proximidad refuerza el recuerdo melancólico que hace Majoli de las subculturas underground y queer. En The Huntington, sin embargo, las obras de Majoli comparten espacio con *Ironic Ionic Replica* [*Réplica iónica irónica*] (2020) de Aria Dean, una reproducción de la *Ironic Column* [*Columna Irónica*] de Robert Venturi de 1977, lo que pone de manifiesto la naturaleza apropiativa y referencial de ambas obras. Algunas soluciones para repartir la obra de un artista en dos sedes son desconcertantes: los magníficos lienzos acrílicos y pintados con aerógrafo de Mario Ayala,



Made in L.A. 2020: a version [*Hecho en L.A. 2020: una versión*] (vista de la instalación) (2020–21). Imagen por cortesía de los artistas y The Huntington Library, Art Museum, y Botanical Gardens, San Marino. Foto: Joshua White. © The Huntington.

que se inspiran en la cultura del automóvil, los gráficos de los tatuajes, la señalización vernácula y la estética latinx de SoCal se exponen en el Hammer, mientras que su colección de revistas chicanas underground, como *Teen Angels* y *Mi Vida Loca* —documentos seminales de la vida chicana en los años 80 y 90 y una gran influencia para Ayala—, se exhiben en The Huntington, completamente aislados de las pinturas a las que han servido de base. Esta división hace que se pierda una gran oportunidad de unificar el archivo y la obra de arte, un movimiento que habría cimentado el estilo gráfico y la iconografía de Ayala en una historia cultural más amplia, a menudo ignorada por los principales museos de arte.

Aunque el reflejo especular conceptual de la muestra es a veces incómodo, las obras individuales emplean espejos, fracturas y fantasmas con mayor éxito. En el Hammer, los *collages* de vinilo sobre plexiglás y espejos de Kandis Williams presentan imágenes extraídas de fuentes históricas y culturales, como en *Cave Before Cocytus [Cueva antes del Cocito]* (2018). La obra hace referencia al río de los lamentos en la mitología griega, emparejando la antigua estatuaria griega con fotografías de archivo de reconocidas mujeres negras. El espectador se ve reflejado en el fondo, lo que hace difícil ver estas yuxtaposiciones de forma pasiva. La instalación *King of the Loop [Rey del bucle]* (2020), de Aria Dean, presenta una estructura sustancial y reflectante en forma de cubo negro con monitores que reproducen un espectáculo que tuvo lugar en su interior. Al igual que muchas de las obras de actuación de la exposición, Dean tuvo que adaptar lo que se suponía

que era un espectáculo en vivo de varias personas a este vídeo de un solo actor debido a las restricciones por el Covid-19.

Estos dos artistas, así como otros de la exposición, ponen en primer plano historias y voces marginadas. Los vibrantes cuadros falsamente históricos de Umar Rashid reimaginan escenas en las que los pueblos indígenas se enfrentan a sus opresores coloniales. En el tríptico *The Battle of Malibu [La batalla de Malibú]* (2020), Rashid representa las hazañas marítimas de los tongva y los chumash. Dada la riqueza de la colección de pintura europea y americana del Hammer, habría sido fructífero mostrar la obra de Rashid junto a ejemplos de la hegemonía eurocéntrica. En The Huntington, sin embargo, sus dos cuadros enmarcan una ventana que se abre a la colección permanente de la institución, poniendo en cuestión la visión unitaria de la historia que esta propone.

Las obras figurativas de Brandon D. Landers y Fulton Leroy Washington (MR. WASH) ofrecen otras alternativas a la histórica subjetividad blanca. Las pinturas con espátula de Landers ofrecen recuerdos expresionistas de su infancia en South Central Los Angeles, mientras que los retratos fotorrealistas llenos de lágrimas de Washington transmiten un patetismo que trasciende la clase y la raza, presentando figuras de la política y el espectáculo junto a individuos que el artista conoció mientras estaba encarcelado. Washington comenzó a pintar en la cárcel tras ser condenado a cadena perpetua por un delito de drogas no violento. Tras cumplir 21 años, el entonces presidente Barack Obama le concedió el indulto.

Teniendo en cuenta que las dos mitades de la exposición

se exhiben en museos fundados por reyes de la industria en torno a sus colecciones personales de arte americano y europeo, The Huntington hace un mejor trabajo al relacionarse con la colección permanente del museo, estableciendo comparaciones a veces incómodas, pero reflexivas, con las obras contemporáneas. En una galería junto a *Zenobia in Chains [Zenobia encadenada]*, una escultura de 1859 de Harriet Goodhue Hosmer, dos figuras escultóricas masculinas de Patrick Jackson yacen de espaldas (*Head, Hands and Feet [Cabeza, manos y pies]*, 2011). Barbudos y descalzos, vestidos con vaqueros y con las manos cruzadas sobre el pecho, como si estuvieran muertos, contrastan fuertemente con la orgullosa reina palmirana del siglo III que desafió a Roma y cuyas cadenas parecen más un adorno que una esclavitud.

Insertada en cada una de las galerías de la Colección Huntington se encuentra la fotográfica *Untitled (Cufflinks [Sin título (gemelos)])* (2020) de Buck Ellison, que representa símbolos mundanos de la alta sociedad: pelotas de tenis sin usar, pantalones cortos de gimnasia de la escuela preparatoria y un libro de arte abierto que muestra una pintura de dos muchachos elegantes. A pocos metros de esta obra se encuentra una imagen similar de la juventud encantadora, el retrato de John Singleton Copley de 1783 *The Western Brothers [Los hermanos Western]*, cuya proximidad proporciona un vínculo estético y una inclinación crítica.

Aparte de la elección de dividir la serie, lo que a veces frustra un visionado coherente, la pandemia ha limitado nuestra capacidad de experimentarla en absoluto. En muchos sentidos, esto es decepcionante pero inevitable. Muchas obras del

difunto artista de origen marroquí Nicola L. estaban pensadas para ser interactivas, fomentando el juego corporal. Una reconstrucción de *La Chambre en Fournure [La sala de pieles]* (1969) —una gran habitación púrpura de felpa con cavidades por las que los espectadores pueden introducir partes del cuerpo— se queda ahora vacía en el Hammer, como un recordatorio del toque prohibido.

Otra obra que subraya lo mucho que nos perdemos por no poder ver estas obras en persona es una casa literalmente encantada creada por Sabrina Tarasoff con Twisted Minds Production. Basada en el lugar de reunión de la poesía alternativa de Venice, Beyond Baroque, este minilaberinto ofrece una ventana a un entorno transgresor activo entre 1976 y 1986 que incluía al escritor Dennis Cooper, los artistas Sheree Rose y Bob Flanagan, los músicos John Doe y Exene Cervenka y el escritor y artista Benjamin Weissman. Un pasillo del arte GIF de Cooper, la instalación BDSM de Rose y Flanagan (que incluye un falo robótico que sale de un *glory hole*), la iluminación teatral y los objetos efímeros del local se arremolinan en un borrón fantasmagórico y embrujado —más un viaje experiencial que una lección de historia local.

La *performance* ha sido relegada en gran medida a un limbo, ni visible en persona ni, en la mayoría de los casos, en línea. La obra *deader than dead [más muerto que muerto]* (2020) de Ligia Lewis fue concebida originalmente como un espectáculo en vivo y ahora se representa en el Hammer con un simple marcador de posición: una alfombra amarilla en una esquina y un código QR que lleva a un vídeo fascinante en línea. En él, Lewis y sus compañeros, bailarines y cantantes enmas-

carados, oscilan entre la tragedia y la comedia, la muerte y el humor, recordando la violencia que se ha ejercido sobre los cuerpos negros y marrones, así como las representaciones de júbilo y resistencia. El Hammer tiene previsto realizar una representación en directo al final de la exposición y ojalá sea posible, ya que se trata de una de las obras más frescas y vitales incluidas. Curiosamente, es la única obra de *performance* o video representada actualmente en las páginas web de los museos.

Dada la realidad de la pandemia y los seis meses transcurridos desde la inauguración prevista, es una pena que el Hammer no haya desarrollado una experiencia en línea más sólida de la exposición accesible para el público en general. Por el contrario, las galerías se han adaptado rápidamente, poniendo en marcha salas de visionado en línea días después de cerrar sus puertas y adoptando tecnologías de recorrido virtual. Aunque una exposición de esta envergadura exige una presencia digital más matizada y sofisticada, es frustrante, pero no sorprendente, que el comercio sea a menudo un agente más eficaz de progreso que el compromiso con la comunidad.

Los Angeles es una ciudad difícil de definir, y *Made in L.A. 2020: a version* se propone captar parte de esa heterogeneidad alterando el modelo de exposición singular. No cabe duda de que en cada versión se han establecido conexiones bien pensadas entre los artistas —sin embargo, en general, la separación crea más disyuntiva que conexión, ofreciendo versiones que se sienten tanto incompletas como innecesariamente artificiosas—. La pandemia ha supuesto un reto, sin duda, pero el espacio virtual ofrece la oportunidad de crear otra

versión del espectáculo a prueba de Covid. Tras la pandemia, las formas alternativas de exhibición, tanto en línea como más allá de los confines institucionales, podrían contribuir en gran medida a captar la multiplicidad angelina contemporánea.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

Made in L.A. 2020: a version BLKNWS® de Kahlil Joseph

BLKNWS® de Kahlil Joseph, incluido en la bienal del Hammer, *Made in L.A. 2020: a version [Hecho en L.A. 2020: una versión]*, comenzó siendo un *pitch* pensado para emitirse en un programa de noticias de la televisión nacional por cable. Después de que su propuesta inicial fuera rechazada por varias cadenas, el proyecto de Joseph adoptó la forma de una instalación en dos canales, instalada por primera vez como obra permanente en la librería de The Underground Museum. Con motivo de la quinta bienal del Hammer, Joseph ha colaborado con Los Angeles Nomadic Division para presentar su instalación en 13 locales satélite que se expanden a través de los barrios del sur de la ciudad —una de las únicas obras de la exhibición que es accesible en la actualidad debido a los mandatos del condado referentes al cierre de los museos—. BLKNWS® se proyecta principalmente en negocios de propietarios Negros y Latinos, como Hank's Mini Market, Bloom & Plume Coffee, Natraliart Jamaican Restaurant, Patria Coffee Roasters, Touched By An Angel, Sole Folks y Hilltop Coffee + Kitchen.

En cada uno de los locales, dos monitores de televisión, colocados el uno al lado del otro, recontextualizan la representación de la experiencia Negra en los medios de comunicación en general, empleando metraje extraído de los noticieros de los medios de comunicación, de videos musicales y de TikTok. La obra recupera y convierte en un *collage* momentos de reunión Negra y de felicidad Negra que van destellando en un tempo rápido pero constante: una entrevista con el comediante Richard Pryor en *The Dick Cavett Show* (1985); un fragmento del testimonio pronunciado por Anita Hill en el Senado, en el que aparece el ahora presidente Joe Biden (1991); y un clip del video musical de RMR “Rascal” (2020). Al emitirse en espacios de comercio local, al tiempo que los clientes piden una taza de café o van tachando artículos de su lista de la compra, *BLKNWS®* evoca una provocación indirecta, transmitiendo la esperanzada afirmación de que una nueva forma de conectar con los medios de comunicación es posible.

En Bloom & Plume Coffee, los residentes de Filipinotown pueden echar vistazos a *BLKNWS®* mientras pasan frente al escaparate de Temple Street. Cuando fui a visitarlo, las voces emitidas por la instalación se mezclaban, y resultaban empañadas por la música de la cafetería. Puede ser que Joseph incluyera adrede, anticipando esta conglomeración de sonidos, los textos escritos que aparecen en la secuencia del video — grandes frases en mayúsculas como “un compromiso espiritual”, “te vemos” o “espacios emancipados” aparecen animados de vez en cuando por encima del metraje original—. Por sí solos, estos axiomas profetizan una llamada a la acción sin emitir



ninguna palabra adicional. Convocan un linaje de resistencia sutil pero inevitable.

Cada iteración de *BLKNWS®* es adaptada de acuerdo con su localización. Ese es el caso de la versión retransmitida en Hank’s Mini Market, para la cual Joseph consultó el archivo de *The Liberator*, un periódico con base en Los Angeles fundado por el activista político J. L. Edmonds en 1900. Publicado hasta 1914, el periódico promovió los negocios de propietarios Negros y defendió la importancia de tener una casa en propiedad y la educación. Los monitores de video están instalados sobre un papel de pared que muestra una fotografía a gran escala en blanco y negro, tomada en 1919, de la familia Edmonds sentada a la mesa de comedor. El retrato en blanco y negro, que muestra a 16 miembros de la familia mirando hacia la cámara, ilustra la continuidad del apoyo a la comunidad y a la iniciativa empresarial que caracteriza el periodismo Negro: empoderamiento a través del conocimiento.

Con la llegada de la televisión, los periódicos impre-

sos se vieron desbancados por las redes de difusión. Funcionaban como la fuente principal de información, vendiendo tiempo en antena para la publicidad y entreteniéndolo a la audiencia a cambio de su atención. El teórico crítico McKenzie Wark ha argumentado que hoy en día los anunciantes ya no tienen por qué entretener a su público; en cambio, crean algoritmos personalizados al recolectar la información de los usuarios sin coste alguno¹. En este vergonzoso cambio de papeles, daría la sensación de que los retratos discriminatorios que se confabularon para hacer en un primer momento en televisión se han trasladado ahora al reino digital, continuando con la estereotipación y criminalizando el cuerpo Negro. De esta manera, el intercambio de información que tiene lugar online genera capital para las plataformas de comunicación al tiempo que normaliza la cosificación de la Negrura ante los espectadores.

BLKNWS® desbarata esta transacción. En un clip pregrabado, la actriz Amandla Stenberg, el corresponsal de VICE News Alzo Slade y la

Kahlil Joseph, *BLKNWS®* (2018—en curso). Noticiero fugitivo de dos canales. Vista de la instalación, *Made in L.A. 2020: a version* [Hecho en L.A. 2020: una versión], St. John’s Well Child & Family, Los Angeles. Imagen por cortesía del artista. Foto: Jeff McLane.

comisaria independiente Helen Molesworth aparecen como editores invitados de *BLKNWS@* en un segmento sobre el terrorismo doméstico y la violencia armada. Aunque la inclusión de estos personajes ficticios en medio de un flujo de eventos reales y metraje de video podría parecer engañosa, también realza el estatus de la verdad y la ficción dentro de los medios de información contemporáneos. En las paredes del Natraliart Jamaican Restaurant, el proyecto de Joseph coexiste con un set de televisión independiente en el que se retransmite una cobertura de las noticias que choca con la versión alternativa que ofrece *BLKNWS@*. El problema fundamental con la capitalización de la información es que es muy dada a las falsas narrativas y, cuando no se le ofrece ninguna otra alternativa, encarna una ilusión de la verdad.

Conduciendo de vuelta a casa tras visitar cuatro de las localizaciones satélite, me percaté de dos gigantescas vallas publicitarias que flanquean cada lado de la Autovía 110. Anuncian coches de lujo y teléfonos móviles —la fantasía del consumo de masas en contraste con la realidad de casi 11 millones de americanos que se encuentran sin trabajo en la actualidad—. En medio del atasco, pienso en la manera en que los monitores de video de Joseph exponen la capitalización de la información y, al igual que estas dos vallas, se imponen en los espacios compartidos; salvo que su obra combate el actual flujo de información en vez de amoldarse a su naturaleza. De esta manera, cada local satélite anticipa una emergente transformación en el compromiso de los medios de comunicación —uno que se centre en las historias no contadas de las comunidades Negras que son por otro lado

marginadas por los medios y la estructura del consumidor—. Esta es la provocación accidental de *BLKNWS@*.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

Ben Sanders en Ochi Projects 5 de diciembre de 2020– 30 de enero de 2021

En una de las primeras escenas de *Suddenly, Last Summer* [De repente en el verano] (1959), una gregaria Violet Venable (Katharine Hepburn) va inventando el jardín de su hijo fallecido durante la visita del Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), cuando, en un determinado momento, llega junto a una preciada Venus atrapamoscas conocida como la Dama. El personaje de Venable, interpretado por Hepburn, habla sobre las inconscientes moscas que vuelan en la órbita de la Dama: “La Dama exuda este maravilloso perfume que las atrae, ellas se arrojan a su cáliz, y jamás vuelven a salir”. Tal y como ocurre en este caso, la atrapamoscas suele ser contextualizada como una fuerza devoradora o amenazadora, muy en la línea del kudzu (p. ej. “la planta que devoró el sur”), la dedalera o la hiedra venenosa. Pero es el particular potencial de la adormidera para resultar tanto seductora como mortífera lo que ocupa a Ben Sanders en *Poppies* [Adormideras], su más reciente exposición en Ochi Projects.

La anterior exhibición de Sanders con la galería, titulada *I Come to the Garden Alone* [Vengo solo al jardín] (2018), también coqueteó con la imaginería botánica, incluyendo cuadros de diversos tallos cortados colocados en jarrones antropomórficos que mostraban

caras con expresión tímida, nerviosa o irritada. Mariposas, hormigas, una mesa de jardín y una enredadera espinosa aparecían a lo largo de toda la obra apuntando a las tensiones existentes entre el carácter salvaje de la naturaleza y el crecimiento controlado de un jardín. Los aislados brotes de los cuadros de Sanders en 2018 tendían a aparecer en un estado marchito, tardío, mientras que las caras de los jarrones sugerían cierto animismo, cuando no directamente una activa vida interior. Con todo, la exhibición retrataba una especie de sigilosa psicología en las cosas, señalando una naturaleza contenida pero aún preocupantemente independiente.

En *Poppies*, Sanders ha cambiado temáticamente, moviéndose del sondeo de la psicología de las plantas a, en cierto modo, explorar la sociología de las mismas. Su más reciente exhibición se centra de lleno en la flor que le da título, a menudo dispuestas sin ningún contenedor o ámbito espacial específico, salvo por la ocasional calavera humana. En particular, la adormidera de Sanders es la variedad *Papaver somniferum*. Sus vainas de simiente sin madurar segregan un látex que contiene el opio por el que es conocida.

Los cuadros son, en ocasiones, algo caricaturescos, casi siempre muestran colores intensos, y son consistentemente gráficos. La glauca superficie de la adormidera se presta a la característica aerografía de Sanders, generando acabados de tonos vívidos que brillan con turgente luminosidad, como en el caso de *Opium Poppy with Fresh Milk* [Adormidera con leche fresca] (2020). *Red Flower* [Flor roja] (2020) muestra una adormidera que estalla en una floración desaliñada, secreciones blancas

gotean de cada uno de los extremos de su sinuoso tallo. Unas formas que podrían ser las anteras, pero que se asemejan a píldoras, sobrevuelan en la sección superior del cuadro.

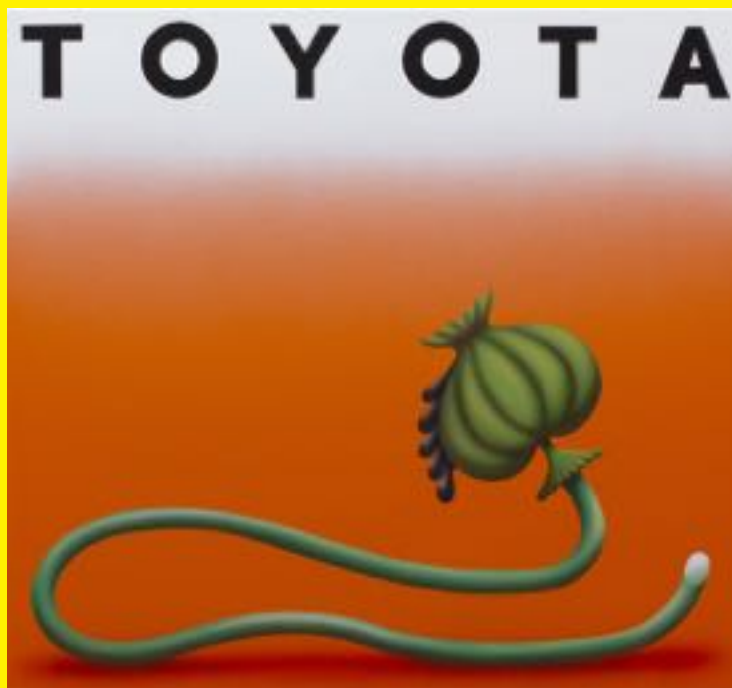
De igual manera que en *Red Flower*, son muchas las obras de Sanders en las que se plasma la segregación del látex de la adormidera surgiendo del corte en una vaina de simiente o tallo. Este látex varía de color —negro, blanco de vez en cuando y rojo en algunas ocasiones—. La secreción negra de la adormidera en *Opium Poppy with Toyota* [*Adormidera con Toyota*] (2020) se asimila al nombre del fabricante de automóviles sugiriendo un paralelismo infame aunque no del todo evidente entre el petróleo, las corporaciones y/o los fabricantes de automóviles, y los opiáceos. El delicado y sórdido rizo verde de la vaina y el tallo de la adormidera bajo el texto se prolonga como una serpiente en una carretera de tierra. La inquietante *Opium Poppies with Razor Blades* [*Adormideras con cuchillas de afeitar*] (2020), por otro lado, muestra un fantástico divertimento gráfico en las partes que la conforman: estridentes adormideras naranjas dirigen sus rizados tallos morados de hojas arrugadas en un zigzaguo entre cuatro cuchillas de afeitar limpiamente dispuestas. Las vainas no aparecen cortadas y ningún látex surge de ellas, provocando que en la composición fermenta una amenaza.

La aparición de una cuchilla de afeitar con un uso inadecuado evoca el vicio que acompaña a las drogas, o incluso el suicidio; aquí, Sanders ofrece un oblicuo punto de partida hacia los nocivos efectos sociológicos de la adormidera. Los opiáceos derivados de la adormidera se utilizan con fines medicinales (morfina, codeína), pero más

frecuentemente en la heroína. Según algunos cálculos, alrededor del 90 % de la producción ilegal de opio proviene de Afganistán, donde el cultivo de opio supone una porción considerable de la economía nacional. En resumen, el opio es una sustancia que aglutina una miríada de efectos y fuerzas en la sociedad contemporánea: el tráfico de drogas, los cuidados paliativos, la crisis de adicción a los opiáceos, los intereses comerciales y económicos. La exploración de Sanders sobre la forma y figura de la adormidera no reconoce directamente ninguna de estas realidades específicas, es el lúgubre atractivo de la flor lo que constituye el punto crucial de *Poppies*, unido a una mirada narcoléptica hacia la muerte que sus derivados representan y, en su éxtasis, ocultan.

La muerte es omnipresente a lo largo de toda la exhibición: las calaveras aparecen en tres de los cuadros de gran formato y en varios de los bocetos que

se muestran en la sala trasera de la galería. La calavera representada —en pintura, anatomía o sencillamente en la mente— vive en un peculiar anonimato: extraña cuando permanece inerte, sobrenatural y terrorífica cuando se encuentra en movimiento. Aunque las calaveras suelen aparecer privadas de toda carne y cartílago identificador, las calaveras de Sanders en *Opium Poppy with Supplicants* [*Adormideras con suplicantes*] (2020) han recuperado algunas de sus partes carnosas, sus lenguas salen en busca del líquido que supura la adormidera y sus globos oculares giran hacia arriba hasta casi salirse de sus órbitas en puro deleite. Los animados rasgos exagerados de cada calavera flotan contra una nada dosificada en la que la sensación extática es destilada o acaba con todo lo que se encuentra fuera de sí misma. El estilo atractivo y accesible de Sanders es un velo honesto, e incluso sofisticado, que cubre los temas más oscuros que trata.



Ben Sanders, *Opium Poppy with Toyota* [*Amapola de opio con Toyota*] (2020). Acrílico y esmalte sobre panel, 48 x 52 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Ochi Projects.

En este sentido, sus pinturas en *Poppies* ocultan continuamente las tensiones que albergan en su corazón, provocando una incomodidad curiosamente confortable.

A lo largo de la exhibición, las referencias a las flores de la adormidera, la muerte y el éxtasis reproducen la imagen desigual de los opiáceos en la vida americana contemporánea —una sustancia paliativa infra o sobreempleada, y parte de un ciclo de padecimientos, vergüenza, placer, recetas, indulgencia, trastorno, muerte—. Como tal, y como espectador, uno sale de la exhibición de Sanders atrapado en un cruce de corrientes entre belleza gráfica y tenso significado. Sin duda, el placer del opio¹ es su amenaza definitiva: en *Poppies*, los peligros que se insinúan son muy a menudo sobrepasados por los colores de repostería y el tono juguetón, haciendo que la coherencia del tema de Sanders vaya y venga, oscilando sobre una realidad desoladora a la que a lo mejor es imposible acercarse completamente. Es debido a esto que *Poppies* es a la vez significativa e insustancial, hermosa e imposible de resolver.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.

Sean Townley en la Kristina Kite Gallery

27 de octubre–
19 de diciembre de 2020

El mueble de color marrón medio, densamente adornado, de *Gassing the Imperial Throne* [*Gaseando el trono imperial*] (2020), la pieza central de *Bad News from the Colonies* [*Malas noticias desde las colonias*] de Sean Townley, en la Kristina



Kite Gallery (copresentada por Night Gallery), da la espalda a las puertas de la galería. Además, está instalado dentro de un almohadón de vinilo transparente, envuelto en bandas metálicas y flanqueado por dos tanques de gas argón: una versión inflada de una técnica de conservación común utilizada para acabar con el moho y las plagas. El trono fue rescatado, tal vez ubicado originalmente en una iglesia ortodoxa; también lo fueron el par de alas de ángeles de madera tallada que, fijadas a postes a ambos lados de la sala, hacen eco de los tanques gemelos (*Remnants from the Fire* [*Restos del fuego*], 2020). Destinados a un santuario ornamentado o al almacén de un museo, estos objetos podrían pasar desapercibidos. Aquí, las fornidas armaduras de las alas y el argón protuberante alrededor del trono son demasiado corpóreos para las insolentes prácticas de los conservadores o los sacerdotes. Hinchada y expuesta, la exhibición dramatizada de Townley deja espacio para un análisis abierto, incluso volátil.

La exposición de Townley combina muy bien con los azulejos de tablero de ajedrez de la galería y su aura de antiguo

banco. Esta ligera especificidad del lugar enmarca fragmentos de “instituciones antiguas” de Bizancio, Roma y la Europa humanista, de una manera que amplía sus temas mutuos. *The Imperial Mace (Retired)* [*La Maza Imperial (Retirada)*] (2019), situada en la galería trasera, forma un eje con el trono y las puertas. La pieza es una réplica de la maza de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, un cetro basado en los fasces romanos (un haz de varas) y rematado por un Aquila (águila marcial) que todavía lleva a la cámara el sargento de armas cada vez que se reúne el Poder Legislativo. La versión de Townley sustituye el ébano y la plata del original por el carbono y el acero —y también decapita al águila—. Esta iconoclasia es una versión literal de la degradación que Townley lleva a cabo a lo largo de la instalación al extraer estos notables remanentes imperialistas de los rituales de la democracia contemporánea. Muy cerca se encuentra *JUDGE JUDGE JUDGE* [*JUEZ JUEZ JUEZ*] (2019), una imitación majestuosa de la toga de un juez del Tribunal Supremo de los Estados Unidos (completa con exclusivos plie-

Travis Diehl

Sean Townley, *JUDGE JUDGE JUDGE* [*JUEZ JUEZ JUEZ*] (2019). Poliéster, resina epoxi, capa transparente UV, cera y caoba, 75 x 39 x 16 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y Kristina Kite Gallery, Los Angeles. Foto: Brica Wilcox.

gues) que Townley ha solidificado con resina y colocado en una losa de caoba lánguidamente moldeada. La toga está desinflada, arrugada y mate, como si el juez que la llevaba, como un muerto viviente, se hubiera fundido con la oscura y majestuosa madera. En la pared, un molde de un códice con ruedas, *Untitled (XSLOTHXCLAWX)* [*Sin título (XSLOTHXCLAWX)*] (2019), mezcla referencias arcanas a una conspiración al estilo Illuminati, a Thomas Jefferson y a la megafauna prehistórica. Dentro del sentido físico de “orden” de la muestra, el tratamiento de Townley de la parafernalia de los símbolos de poder de Estados Unidos sugiere la contaminación cruzada mística y moralista entre las creencias que fundamentan y rodean cada escultura.

Por supuesto, los Estados Unidos ya no son colonias —nosotros *tenemos* colonias— y los fingimientos del Estado no son noticia. Aun así, en un país que deifica a abogados liberales tanto como demoniza a los capitalistas septuagenarios —en un mundo en el que uno de los defensores más elocuentes de la justicia climática es el papa—, vale la pena repetir que los absurdos dramas de poder siempre han sido eficaces distracciones. El mundo ya es extraño de por sí. Las mejores esculturas de Townley aparecen en la galería como fragmentos puntuales de un texto a menudo mal citado. Al igual que el trono recuperado en su burbuja, coloca objetos ceremoniales y supersticiosos en la anóxica inmovilidad material del arte. Despojados del contexto del gobierno y de dios, suprimido el crecimiento de los insectos y las esporas, estos objetos siguen siendo significativamente reactivos.

Carrie Cook en Tyler Park Presents

14 de noviembre de 2020–
23 de enero de 2021

En el tarot, la portadora de agua está representada por la carta de la estrella. En ella, una mujer desnuda vierte agua sobre la tierra cubierta de hierba desde una jarra en una mano y en un estanque de agua desde otra jarra en su otra mano. Se arrodilla en la tierra viva y sólida con la pierna izquierda y entra en el remolino que tiene delante con la derecha, acercándose al símbolo del molino de la intuición, la memoria y la imaginación. Carrie Cook se hace eco del absorbente carácter intermedio del portador del agua en su exposición individual, *Tears for Years* [*Lágrimas durante años*], en Tyler Park Presents. Diez años después de la prematura muerte de su padre y a través de la decepción de los romances perdidos, la artista transmite los efectos desorientadores y oníricos del dolor persistente empleando imágenes relacionadas con el agua: lluvia, cascadas, estanques, piscinas, el océano. Las lágrimas fluyen por sus cuadros, que van desde un díptico del tamaño de una pared hasta lienzos tan pequeños como un diario. El agua ayuda a ilustrar el espacio entre recuerdos y ensueños y se siente especialmente relevante en esta época de cuarentena sin precedentes, donde el aislamiento y la incertidumbre erosionan cada vez más la separación entre la vida cotidiana y los sueños más oscuros.

Las imágenes de Cook proceden de un archivo de fotografías personales tomadas

con su teléfono, cámaras digitales y, con mucha menos frecuencia, de imágenes en línea que ha guardado y conservado desde 2015. Conozco a Cook desde hace casi una década, tiempo durante el cual este archivo ha cobrado cada vez más importancia en su obra —ella se ha referido a su archivo fotográfico como su “diccionario” o “Biblia”—. Las fotos del archivo aparecen en *Sunny Beach Fountain* [*Manantial de Sunny Beach*] (2020), una instalación en una sala más pequeña fuera del espacio principal de la galería. En la obra, tres delgadas columnas de papel *collage* cuelgan del techo hasta un manantial en el suelo, cada una de ellas, un mosaico de fotos en forma de cadena con incrustaciones de monedas, guijarros y pequeños espejos. En una de ellas, una foto del padre de Cook en una carrera de NASCAR se une a un pequeño cuadro de una forma botánica y a una imagen aérea de un desierto. Las imágenes desordenadas y recortadas de las columnas y las superficies irregulares y reflectantes recuerdan el detritus visual cotidiano que acaba formando nuestros recuerdos y evocan el tipo de asociaciones inesperadas que pueden surgir al intentar recordar una persona, un lugar o un acontecimiento especialmente lejano. Un documento que contiene texto y fotografías de la artista describe un ritual conmemorativo que Cook realizó para su padre en la playa de Texas donde se reunieron por última vez, un recordatorio de que incluso los desechos sin importancia pueden desencadenar un descenso a un profundo dolor o recuerdo. En el suelo, una cuarta tira de fotografías —de olas rompiendo y una puesta de sol en Los Angeles— se encuentra bajo una bandeja

rectangular de agua transparente. Un manantial situado en el centro del charco vierte suavemente agua desde la parte superior de una nevera de espuma de poliestireno rodeada de arena y de un conjunto de ranas, serpientes y caimanes de cerámica —criaturas que viven entre la tierra y el agua, navegantes naturales del intermedio.

La instalación de Cook inyecta un elemento inesperado de sentimiento en algo tan cotidiano como una nevera de espuma de poliestireno: su forma blanca y aerodinámica y su proximidad al suelo la hacen parecer una lápida. El manantial de Cook presenta el material de origen temático y visual de sus cuadros como una única manifestación esculpida de su

mitología artística. Sin embargo, los sonidos de goteo del manantial y sus componentes de peso ligero sirven de contrapunto sereno y móvil a las obras de la sala contigua, en las que la turbia y nocturna paleta de Cook y la pintura densamente aplicada transmiten una especie de sedimentación emocional.

En *Pond in a Pond* [*Estanque dentro de un estanque*] (2019), gruesas motas de colores apagados y sin mezclar se agitan unas con otras, recordando sentimientos no resueltos que se niegan a asentarse en la mente. Los charcos de tinta en *Pond in a Pond*, *Bad Weather* [*Estanque dentro de un estanque, mal tiempo*] (2019) y *Waterfall diptych* [*Díptico de cascada*] (2020) evocan la saturación

estancada de una lluvia fuerte de Houston —Cook vivió allí durante un tiempo en la universidad—, donde uno debe esperar a que el agua se filtre. Más sentimiento produce el retrato que hace Cook de los cuerpos humanos. *Romeo 3* (2020) muestra una pantalla de televisión en el respaldo de un asiento de avión que reproduce la película de 1996 *Romeo + Juliet* [*Romeo + Julieta*]. La versión de Cook de la icónica escena del agua está compuesta por capas de trazos agitados y pesados que oscurecen los detalles de cada rostro, lo que hace que no esté claro si hay ternura o tensión entre las dos figuras. La película era muy popular cuando Cook era preadolescente, y su tratamiento ambivalente y pictórico de la escena parece reflejar la experiencia de volver a ver el mensaje de la película sobre el romance puro y atemporal como adulta que ha superado relaciones fallidas y amores perdidos.

Para Cook, los acontecimientos del pasado siguen siendo muy relevantes como elementos para reflexionar en su práctica artística actual. Pero, aunque sus obras se basan en acontecimientos del mundo real, siguen siendo atractivamente oníricas y abiertas a la interpretación. Los cuadros de Cook son oscuros sin caer en la oscuridad. Como la portadora de agua, se mueve hacia las intuiciones y los sueños, aunque mantiene un pie en tierra firme. De este modo, Cook hace algo que todos hacemos, especialmente en esta época de incertidumbre: revisar el pasado desde el momento presente. La carta de la estrella se ve como un símbolo de esperanza y movimiento hacia adelante después de un período de turbulencia. *Tears for Years* abre un espacio para procesar y



Carrie Cook, *Pond in a Pond* [*Estanque dentro de un estanque*] (2019). 48 x 36 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y Tyler Park Presents, Los Angeles. Foto: Elon Schoenholz.

revisar recuerdos efímeros, un gesto hacia la curación.

(L.A. en S.F.) Candice Lin en Friends Indeed 12 de noviembre de 2020– 6 de enero de 2021

Roger and friends, la reciente exposición de Candice Lin en Friends Indeed, incluía siete óleos que representaban a su gato homónimo Roger y que nunca estuvieron destinados a ser vistos por el público. Sin embargo, al igual que el intercambio entre lo privado y lo público se ha vuelto cada vez más confuso bajo los parámetros de una vida doméstica asfixiante e impuesta por la pandemia, también lo ha sido la relación de un artista con la obra que realiza en privado y la que ofrece al público. En lo que respecta a pasatiempos específicos de la cuarentena, Lin se dedicó a pintar a su gato, cada retrato pintado en casa con restos de pintura al óleo de cuadros más “serios”¹.

Para Lin, estas pinturas íntimas suponen un cambio significativo, no en cuanto al tema (ya que los gatos han aparecido con frecuencia) ni en cuanto a su naturaleza representativa, sino más bien en cuanto al medio y la materialidad, así como en cuanto a la interioridad. Hasta hace poco, la práctica de Lin —nebulosa, rigurosa en la investigación y estratégicamente diversa— no incluía públicamente un medio tan canónicamente eurocéntrico como el óleo extendido sobre lienzo. Asimismo, su obra rara vez ha incluido una visión tan íntima, incluso autobiográfica, de su vida interior. Gran parte de los trabajos anteriores de Lin han ahondado en los legados

desestabilizadores del colonialismo, la esclavitud y la migración, centrándose a menudo en la flora colonial (como los hongos).

A la luz de la praxis de Lin, basada en la investigación y orientada al exterior, este giro hacia la interioridad es una nueva perspectiva para la artista. Cuando me puse en contacto con Lin para comprobar algunas de mis suposiciones sobre la obra, me dijo que las pinturas eran una actividad placentera, realizada bajo la creencia velada de que no serían vistas. Como tales, son objetos arrancados del mundo privado (interior) de Lin. Las obras son claramente modernistas en su representación de interiores: aplicación de empastes gruesos, papel pintado con entramado, una plétora de colchas. Sin embargo, a diferencia de los modernistas, para quienes el interior doméstico se convirtió en un significativo repetido de la urbanidad moderna, Lin no representa a su gato como compañero de otro protagonista erotizado (por ejemplo, Balthus), ni como alhelí decorativo de la vida interior (por ejemplo, Vuillard), ni como sustituto de la mujer atrapada (por ejemplo, *A Room of One's Own [Una habitación propia]*). En cambio, el gato de Lin es un gato —el protagonista de su propio melodrama contemporáneo de cuarentena.

A lo largo de los cuadros, Roger se desliza hábilmente a través de diversas interacciones sociales, con una vida marcada por la movilidad idiosincrática en una época en la que muchos de nosotros estamos aquejados de oportunidades sociales limitadas y de una sensación de perenne claustrofobia. En cada una de ellas, Roger aparece en un hogar aparentemente diferente, atravesando fácilmente la cuarentena como una especie de fantasía indirecta. En *Can You See Me*

[Puedes verme] (2020), Roger corretea por el pecho del padre de Lin, a medio maullar, exigiendo ser visto por un parche que se asemeja a un salero. Mientras tanto, en *Dance With Me [Baila conmigo]* (2020) se levanta sobre sus patas traseras, boyante, con una zarpa agarrando el dedo extendido de su pareja de baile. En los cuadros se omite cualquier indicación de cómo se desplaza de un interior a otro —los numerosos tête-à-têtes voyeuristas de Roger piden al espectador que considere que el gato domesticado es, posiblemente, uno de los viajeros más adecuados para sortear las normas de confinamiento con adaptabilidad, pandémica o no.

En vez de un comunicado de prensa, el veterano amigo de Lin, el comisario Michael Ned Holte, incluyó una carta que le escribió a Lin —una elección que trata de fomentar la intimidad de la obra—. En ella, descubrimos que los amigos que llenan el carné de baile de Roger son sustitutos ficticios de los seres queridos con los que Lin no puede pasar tiempo dentro. Sin embargo, el hecho de que estos amigos sean ficticios (todos menos el padre de Lin) plantea una pregunta: ¿La movilidad de Roger se basa en su fisicidad o en lo imaginario? Tal vez, en ambos.

Lin sugiere que, además de su destreza dentro de lo doméstico e imaginario, Roger y otros gatos también navegan por la muerte con gracia. En una carta privada que Lin compartió conmigo respondiendo a la carta del comunicado de prensa de Holte, Lin escribe que los gatos “son guardianes... de escenas de ternura y muerte”². La correspondencia entre Holte y Lin también es tierna. Como sugiere la carta de Lin, Roger observa atentamente a una

pareja que parece esperar su inminente separación, uno de ellos pasando a la muerte en *At the Death Bed [En el lecho de muerte]* (2020). Roger descansa igual de cómodamente en el centro de una cama mientras los gatos-demonios de otros mundos (¿inframundos?) se congregan como si estuvieran alrededor de una mesa en *He's so handsome, what's his name? [Es tan lindo, ¿cómo se llama?]* (2020).

En la misma carta escrita a Holte, Lin asemeja a los gatos con lo que ella considera gatos-demonio: guardianes de las tumbas chinas y los demonios de los espíritus de la tierra que suelen llevar grandes tocados y cuernos que parecen orejas de gato sobredimensionadas. La escultura de cerámica *Gonads Vessel (Striped Cat Demon) [Vasija de gónadas (gato demonio rayado)]* (2020), colocada aislada en un extremo de la galería, es una vasija de cerámica en la que aparece un diablillo amarillo encaramado a un par de testículos con púas. Lin explicó que, en la mitología china, los gatos demoníacos como Roger y sus andanzas protegen a las almas terrestres y las acompañan amorosamente al inframundo. Al sentarse justo enfrente de la entrada de Friends Indeed, el espíritu rayado parece vigilar la galería, fortificando el espacio interior y a sus visitantes terrestres.

Mientras que la mascota doméstica ha sido alabada como un compañero de cuarentena crucial (que facilita el día a día de los espacios interiores), las pinturas de Lin nos recuerdan que los gatos pueden asumir papeles con una resonancia más espiritual —gatos musas, gatos-demonios— que proporcionan más lecciones de comportamiento para los humanos. En medio del creciente número

de muertes en Estados Unidos y de un ajuste de cuentas global con la mortalidad, las interioridades convergentes de *Roger and friends* apuntan a estrategias de afrontamiento sobre cómo se puede vivir la vida (en su mayor parte) en el interior con no poco pesar (pero, quizás, con gracia). La suavidad del voyeurismo transitorio de Roger es paralela a las formas en que la pandemia ha suavizado los límites, como indica el hecho de que Lin comparta su trabajo privado de forma tan pública. Al hacerlo, también complica la excepcionalización de las pinturas “buenas” frente a las “malas”, los temas “serios” frente a los “triviales”. Lin retrata

una vida interior que sitúa la cotidianidad doméstica y lo paranormal codo con codo —ocultando las distinciones entre lo público y lo privado, lo real y lo ficticio, el trabajo y el ocio—, sugiriendo que tal vez la estrategia más adecuada para hacer frente a una vida pandémica sea rendirse a morar en el espacio intermedio entre falsos binarios.

P. D. Escribo esto desde la cama mientras mi gato Fern (que, como Roger, es blanco y negro) compite por atención en mi pecho.

Consulte la página 75 para ver las notas a pie de página.



Candice Lin, *Gonads Vessel (Striped Cat Demon) [Vasija de gónadas (gato demonio rayado)]* (2020). Cerámica cocida en fosa con engobes de colores, 9.5 × 4.5 × 7.5 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y Friends Indeed.

Carta de la editora

1. Lindsay Preston Zappas, "Episode 22: Interview with Simphiwe Ndzube", en *The Carla Podcast*, 5 de febrero de 2021, contemporaryartreview.la/interview-with-simphiwe-ndzube/.
2. Jenny Odell, *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy* (Brooklyn: Melville House, 2019), 29.
3. Ibid, 62.

Tu turno, mi turno, nuestro turno Cómo Christine Sun Kim reimagina el sonido

1. NADvlogs, "Christine Sun Kim Performs the National Anthem / Super Bowl LIV", *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=c2TCT5HYIHQ>.
2. Zachary Small, "Christine Sun Kim, the Transgressive Deaf Artist, Will Sign the National Anthem Alongside Demi Lovato During the Super Bowl", *Artnet News*, 21 de diciembre de 2020, <https://news.artnet.com/art-world/christine-sun-kim-national-anthem-super-bowl-1763775>.
3. Sara Nović, "The Hearing World Must Stop Forcing Deaf Culture to Assimilate", *NBC News*, 10 de enero de 2020, <https://www.nbcnews.com/think/opinion/hearing-world-must-stop-forcing-deaf-culture-assimilate-ncna812461>.
4. Christine Sun Kim, "I Performed at the Super Bowl. You Might Have Missed Me", *The New York Times*, 21 de diciembre de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/03/opinion/national-anthem-sign-language.html>.
5. "Christine Sun Kim: Off the Charts", MIT List Visual Art Center, 21 de diciembre de 2020, <https://listart.mit.edu/exhibitions/christine-sun-kim-charts-0>.
6. Kate Brown, "'I Want to Be Able to Maintain My Clear Voice': Artist Christine Sun Kim on Translating Her 2020 into Trenchant New Drawings", *Artnet*, 13 de enero de 2021, <https://news.artnet.com/art-world/christine-sun-kim-profile-1931118>.
7. NOWNESS, "Christine Sun Kim", de Todd Selby, *Youtube*, 21 de diciembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mqJA0SZm9zI&t=334s>.
8. "Christine Sun Kim: The enchanting music of sign language", TED Fellows Retreat 2015, 21 de diciembre de 2020, https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language?language=en#t-69288.
9. "Christine Sun Kim: The enchanting music of sign language", TEDTalk Retreat 2015, 10 de enero de 2020, https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language?language=en#t-69288.
10. Ibid.

11. Marlene Nourbese Philip, "Managing the Unmanageable", *Caribbean Women Writers*, S. R. Cudjoe (ed.), Wellesley, Callaloo, 1990, p. 296.
12. Allegra Ringo, "Understanding Deafness: Not Everyone Wants to be 'Fixed'", *The Atlantic*, 10 de enero de 2020, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/understanding-deafness-not-everyone-wants-to-be-fixed/278527>.
13. Colby Chamberlain, "Critical Care", *Artforum*, 21 de diciembre de 2020, <https://www.artforum.com/print/202008/colby-chamberlain-on-the-art-of-park-mcarthur-83947>.
14. Ibid.
15. Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. (New York: Columbia University Press), 7.

Cuerpos que se mueven por el proceso más que por el producto

1. Hasta principios de 2021, su nombre seguía ahí, en letras mayúsculas ligeramente más pequeñas, debajo de The Class —aunque Toomey ha asegurado en entrevistas que quería eliminar su nombre del título, para liberarlo de su estrecha asociación con su persona y asegurar de que pueda continuar sin ella.
2. Al parecer, cada vez hay más bodas en estudios de CrossFit. Véase, por ejemplo, "Our CrossFit Wedding", <https://crossfitwedding.wordpress.com/>, visto el 18 de enero de 2021.
3. Adam Lashinsky, "Fitness class by @taryntoomey is part Fight Club part religious experienced. Thank you @lululemon #TED2014 and Taryn!", 19 de marzo de 2014, 7:59am, <https://twitter.com/adamlashinsky/status/446299902478651394>.
4. "Taryn Toomey – Founder of the class", *The New Jock*, visto el 18 de enero de 2021, <http://thenewjock.com/taryn-toomey>.
5. "Watch Tracy Anderson's Full Body Workout Routine | Vogue Beauty Festival 2020", *Vogue India*, 30 de agosto de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Ou4hhzbg0f8>.
6. "Gwyneth Paltrow & Taryn Toomey: The Class | In goop Health Sessions", *goop*, 20 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=fBl5nfU0kTY>.
7. Aunque Oliveros es conocida sobre todo como compositora, sus talleres suelen incluir ejercicios de respiración y movimiento junto a la escucha.
8. DJ Oliver, "Petra Kuppers | Detroit Performs", *Detroit Public TV*, 3 de mayo de 2016, *Youtube* video, https://www.youtube.com/watch?v=Fkfc7y681fQ&feature=emb_logo.
9. Ilene A. Serlin, "Interview with Anna Halprin", *American Journal of Dance Therapy* 18 (1996): 115-123, http://union-street-health-associates.com/articles/Interview_with_Anna_Halprin.pdf.

10. Simone Forti, *Handbook in Motion* (Halifax, CA: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974), 34.

11. Claudia La Rocco, "Lunch Break", *Artforum*, 18 de agosto de 2014, <https://www.artforum.com/diary/claudia-la-rocco-at-an-anna-halprin-workshop-25125>.

Made in L.A. 2020: a version

Tráfico que atraviesa la ciudad

1. Elijah Chiland y Bianca Barragan, "The richest neighborhoods in Los Angeles", *Curbed L.A.*, actualizado el 30 de mayo de 2017, <https://la.curbed.com/2017/5/30/15716230/la-richest-neighborhoods-wealthy-expensive-incomes>.

Made in L.A. 2020: a version

BLKNWS® de Kahlil Joseph

1. McKenzie Wark, *Capital is Dead: Is This Something Worse?* (New York: Verso Books, 2019).

Ben Sanders en Ochi Projects

1. En *Confessions of an English Opium-Eater* [*Confesiones de un inglés comedor de opio*] (1821), Thomas de Quincey describe los placeres del opio como algo definitivamente desproporcionado en comparación con el dolor que apacigua: "Que mis dolores se habían desvanecido era ahora una minucia a mis ojos: este efecto negativo fue engullido por la inmensidad de aquellos efectos positivos que se habían abierto ante mí —revelados de pronto en el abismo de un divino deleite".

(L.A. en S.F.) Candice Lin en Friends Indeed

1. Lin se embarcó en el proyecto de hacer cuadros "serios" el pasado otoño, utilizando manteca de cerdo y cera como medio conceptual en una serie de pinturas que exploran el patógeno y el racismo antichino para *Pigs and Poison* [*Cerdos y veneno*], su exposición de 2020 en la Govett-Brewster Art Gallery en New Zealand.
2. Candice Lin, correo electrónico a Michael Ned Holte, 4 de octubre de 2020.

Artículos destacados

Allison Noelle Conner escribe sobre cine y literatura. Vive en Los Angeles.

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

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

Nahui García es una historiadora del arte y comisaria artística que actualmente vive en Los Angeles. Ha trabajado como coordinadora de programas en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de Ciudad de México, así como en Venice Arts y el Getty Center de Los Angeles. Es candidata a un máster en la Roski School of Art and Design Curatorial Practices y el Public Sphere Program de la USC.

Entrevista

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

Brianna Rose Brooks (nacida en 1997) es una artista negra no binaria originaria de Providence, Rhode Island. Brooks vivió en Chicago durante cuatro años, donde se licenció en Bellas Artes en la School of the Art Institute of Chicago. Actualmente está cursando un máster en pintura en la Yale School of Art de New Haven, Connecticut.

Contribuyentes de reseña

Aaron Horst es un escritor afincado en Los Angeles. Sus escritos han aparecido en *Carla*, *Flash Art* y *Art Review*.

Travis Diehl vive en Los Angeles desde 2009. Ha recibido la beca Creative Capital / Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant (2013) y el Premio Rabkin de Periodismo de Artes Visuales (2018).

Lauren Moya Ford es una escritora y artista afincada en Austin, Texas. Sus escritos han aparecido en *Apollo*, *Art Papers*, *Artsy*, *BOMB*, *Frieze*, *Glasstire*, *Hyperallergic* y *Mousse Magazine*, entre otros.

stephanie mei huang es una artista interdisciplinaria afincada en Los Angeles. Considera que la identidad escurridiza y camaleónica es una forma de infiltración: una inversión del poder blando dentro de las arquitecturas duras del poder. Utiliza diversos medios y estrategias, como el cine/vídeo, la escritura, la escultura y la pintura. Recientemente, ha completado su máster en arte en el California Institute of the Arts (2020).

Carla will be returning to print in May 2021!

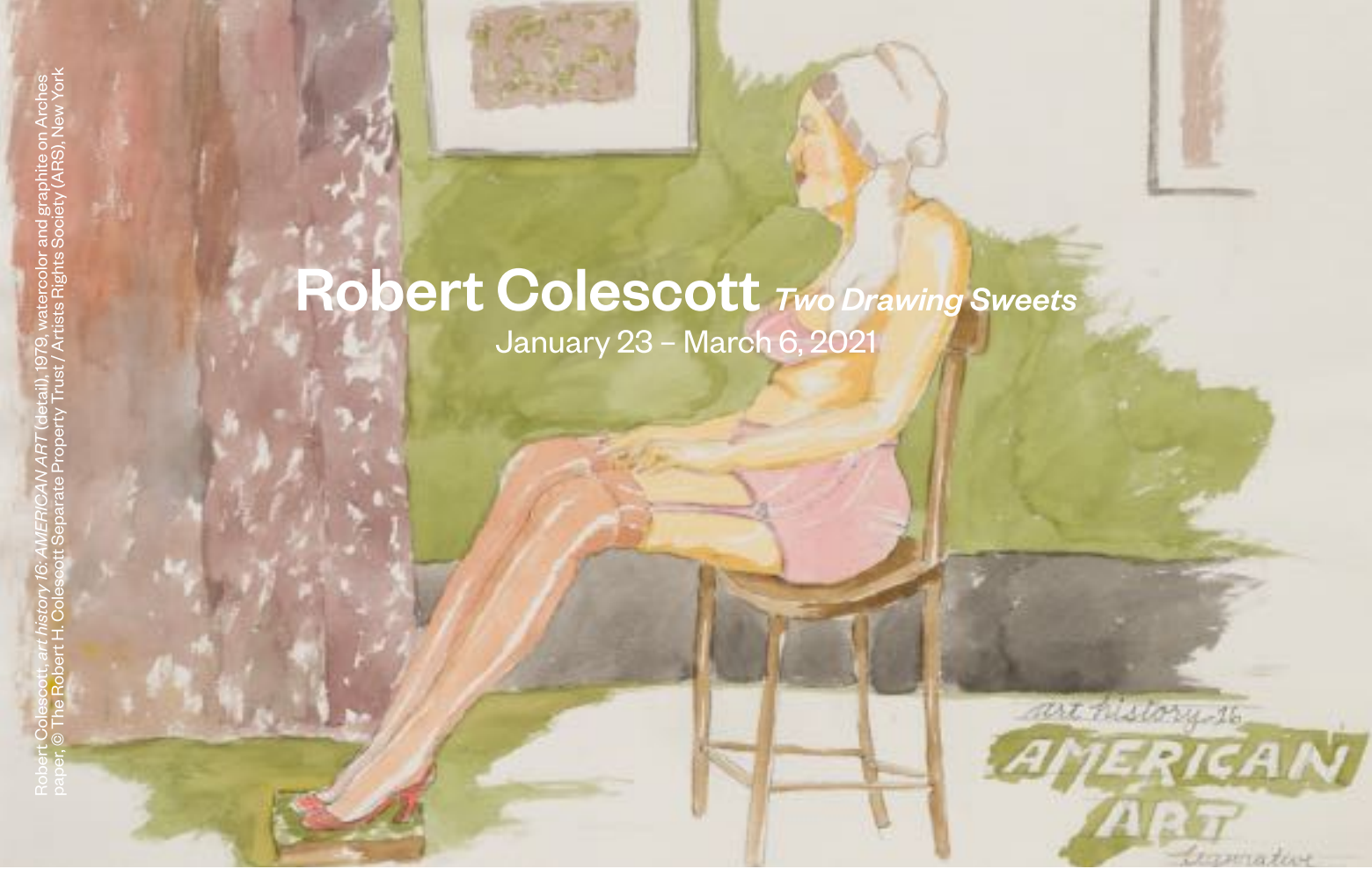
Pick one up at an L.A. gallery near you.



Robert Colescott, *art history 16: AMERICAN ART* (detail), 1979, watercolor and graphite on Arches paper, © The Robert H. Colescott Separate Property Trust / Artists Rights Society (ARS), New York

Robert Colescott *Two Drawing Sweets*

January 23 – March 6, 2021



Paul Mogensen, *no title (cadmium yellow and dilute carmine, eight square progression around the edges)* (detail), 2019, cadmium yellow stand oil and dilute carmine ink on canvas, © Paul Mogensen
Courtesy of the artist, Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo, and Karma, New York

Paul Mogensen

January 23 – March 6, 2021

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

OTHERWISE / REVIVAL

A group exhibition
opening April 2021



BRIDGE PROJECTS
6820 Santa Monica Boulevard
Los Angeles, CA 90038
www.bridgeprojects.com

Lazley Saar. Never let the devil see you cry. 2020. Courtesy of the artist and Walter Maciel Gallery



meriem Bennani

**GUIDED TOUR
OF A SPILL**

MARCH 6 — MAY 1

François Ghebaly

2245 E Washington Blvd., LA, CA, 90021

ghebaly.com

Christine Wang, *Oregon Trail (neon)*, 2021



2276 East 16th Street, Los Angeles, CA 90021
info@nightgallery.ca

**LUKE MURPHY &
CHRISTINE WANG**
Screen Time

DEREK BOSHIER
Headlines

January 30th – March 13th, 2021

NIGHT GALLERY

Made in 20 L.A. 20

Visit hammer.ucla.edu and huntington.org for details about programs and artist projects presented off-site and online.

a version

HAMMER MUSEUM THE HUNTINGTON

Presented by:
BANK OF AMERICA 

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

February

Christina McPhee
& T.L. Solien

April

Leslie Baum →

March

Eddysroom
@ Leftfield

May

Morgan Blair
Curatorial Exhibition

Group Exhibition

Curated by
Austin Eddy



LEFT FIELD

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

leftfieldgallery.com



**IT'S
WHAT'S
INSIDE THAT
REALLY MATTERS**

PARADISEFRAMINGLA.COM

**ARTIST FOCUSED,
OWNED, AND
RUN
X**

CHRIS TRUEMAN

Absence of Atmosphere

January 15, 2021 – March 5, 2021



WTM, 2020. Acrylic and Acrylic spray paint on Yupo paper mounted with artist's frame, 58 x 38 inches



EDWARD CELLA ART & ARCHITECTURE

@Thomas Lavin | Pacific Design Center

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

323.525.0053 edwardcella.com

XYLOR JANE BACK RUB / FOOT RUB

February 5 - March 26, 2021

John Ahearn
Qevin Oji
Acrylic on plaster
25 x 19.5 x 10.5 inches
1992/2018



John Ahearn
& Rigoberto Torres
The Bronx Comes to LA
January 2021

Was hanging out at Max's Kansas City
with Barbara Hepworth, Marcel Duchamp,
Lucio Fontana and Donna Summer.
Wanted to stay but The Lodge called.
Cecil Beaton was already on his way there...

JESSE FLEMING

NUCLEI

FIVE CAR GARAGE
OPENS MARCH 6 2021
info@emmagrayhq.com to visit

TAX+ ART

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



Walters & Sklyar LLP

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

Sanctuary of the Aftermath

curated by Jason Jenn
and Vojislav Radovanović

On view April - May, 2021



angelsgateart.org



DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS
City of Los Angeles

The Uterus, performance
by Ibuki Kuramochi
Photo by Ming-Tarng Chen



Stephen Neidich
five more minutes please

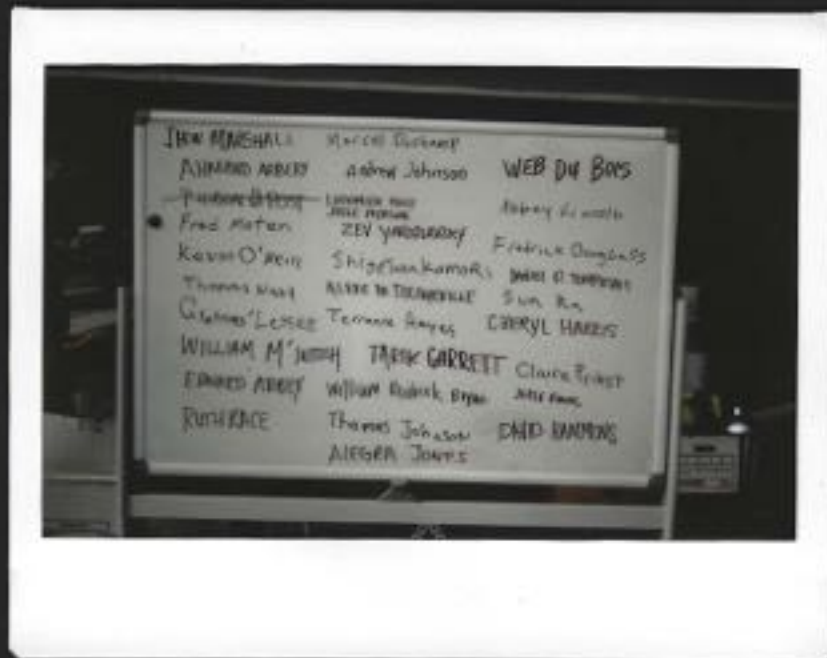
February 13 - April 3, 2021

WILDING CRAN GALLERY

213.553.9190

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

wildingcran.com



March 19 - May 2

HUNTER SHAW FINE ART



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

Donate