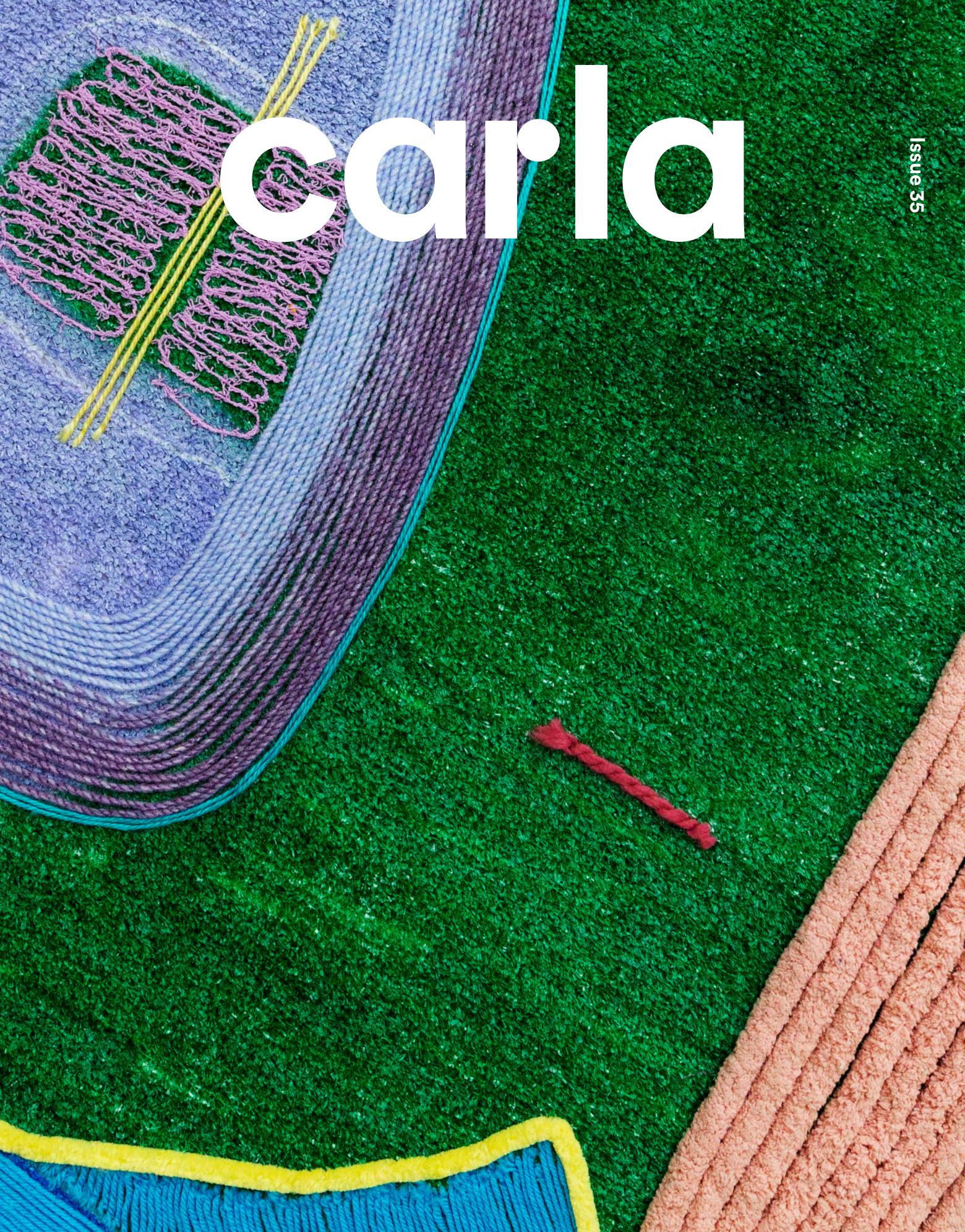


carla

Issue 35



HAUSER & WIRTH



PAT STEIR

PAINTED RAIN

28 FEBRUARY – 4 MAY 2024
WEST HOLLYWOOD

Thin Air, 2022-23, oil on canvas, 213.4 x 137.2 cm / 84 x 54 in © Pat Steir. Photo: Elisabeth Bernstein

Thirty Years: Written with a Splash of Blood

January 13–March 3, 2024
Los Angeles

January 20–March 10, 2024
Tokyo

Fall 2024
New York



B L U M

LOS ANGELES TOKYO NEW YORK

Susumu Koshimizu, *From Surface to Surface (Wooden Logs Placed in a Radial Pattern on the Ground)*, 1972, Installed at 3rd Contemporary Sculpture Exhibition, Suma Rikyu Park, Kobe, Japan, 1972, Photo © Estate of Shigeo Anzai, courtesy of Zeit-Foto, Artwork © Susumu Koshimizu

Letter from the Editor

While editing this issue, I was weeks away from delivering my first baby and found myself in a period of intense nesting. As I read each article, the topic of home that was so preoccupying my personal life seemed to resurface again and again. The artists and writers in this issue approach the notion of home through a variety of lenses—for some it is a celebration of community and place; for others, it hosts a complex web of family narratives of displacement; and for many, home is a space filled with foreboding undertones. Across these pages and in each of our lived realities, home is complicated and manifold.

It is impossible, in this moment, to talk about home without acknowledging the tens of thousands of people across the Gaza Strip who have lost their homes, their loved ones, or their own lives. The horrific state-sanctioned genocide of the Palestinian people following the atrocities committed by Hamas on October 7 must end. “Gaza is now a different color from space. It’s a different texture,” said environmental scientist Cory Scher, after analyzing satellite imagery of the region,¹ trying to put language to the unconscionable level of devastation caused by Israeli bombardment. In this region where half of the inhabitants are children, an immediate ceasefire is the only path forward.

While in no way commensurate with the brutal realities transpiring in Gaza, it has been disturbing to hear of our colleagues in the art field—writers, art workers, and artists

alike—who have faced backlash for speaking out in defense of Palestinian life. People have lost jobs, stories cut from publications, and artworks returned to galleries by collectors. Censorship and retaliation within our community set up a dangerous precedent—and make the prospect of commenting publicly on these issues feel vulnerable. When I started this magazine in 2015, it was with the vision that art criticism could be something that resisted top-down singular truths and binary ways of thinking; I wanted the publication to be one that supported writers through the intimate process of articulating thought on complex issues. At Carla, we value the power of critical writing and will continue to nurture a platform that supports and upholds exactly that.

The art world itself is a kind of home—one that houses a diverse array of individuals, perspectives, and aesthetic persuasions, all gathered under the belief that visual communication matters, can provoke change, and has the ability to inspire new ways of thinking. Within this chosen enclave, we all deserve the right to live freely and with integrity, and at Carla, we will do our part to continue to envision an art world that models the principles of equity and inclusivity that we value in the world beyond it.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Julia Frankel, “Israel’s military campaign in Gaza seen as among the most destructive in recent history, experts say,” *AP News*, January 11, 2024, <https://apnews.com/article/israel-gaza-bombs-destruction-death-toll-scope-419488c511f83c85baea22458472a796>.

10

CalArts and the Rediscovery of the Feminist Art Program

Catherine Wagley

18

Made in L.A. 2023: Acts of Living

Formulas for Doing the Right Thing

Yxta Maya Murray

Dominique Moody as Citizen Architect

Tina Barouti

32

Refusing Identification, Not Identity

Contemporary Positions
in Abstraction

Jonathan Griffin

40

Interview with Elmer Guevara

Sigourney Schultz

48

Works in Progress

Featuring: Sharif Farrag
Photos: Leah Rom

56–68

Reviews

Sun Woo
at Make Room
–Claudia Ross

Alex Da Corte
at Matthew Marks
Gallery
–Isabella Miller

MUXXXE
at Long Beach City
College Art Gallery
–Thomas J. Stanton

Yalda Afsah
at JOAN
–Caroline Ellen Liou

*A Project Curated
by Artists: 15 Years of ACP*
at Morán Morán
–Natasha Boyd

69–97

Carla en Español

SARGENT CLAUDE JOHNSON

FEB. 17–
MAY 20, 2024



THE HUNTINGTON
Library, Art Museum, and Botanical Gardens

Sargent Claude Johnson, *Chester*, 1931, terracotta, 8 1/2 × 5 1/2 × 7 in. Courtesy of the San Francisco Museum of Modern Art, Albert M. Bender Collection, bequest of Albert M. Bender. Photo: Don Ross. © Estate of Sargent Claude Johnson.

This exhibition is made possible through support from the Terra Foundation for American Art, and is supported in part by the National Endowment for the Arts. Generous funding for this exhibition is also provided by an anonymous foundation, the Henry Luce Foundation, the Philip and Muriel Berman Foundation, the Steve Martin Fund for American Art, and The Ahmanson Foundation Exhibition and Education Endowment. Support for the catalogue is provided by Furthermore: a program of the J. M. Kaplan Fund.

Clayton Schiff • March, 2024



5538 Santa Monica Blvd, 90038

Harkawik

Contemporary Art Review Los Angeles

is a quarterly magazine, online art journal, and podcast committed to being an active source of 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 & Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Contributing Editor

Allison Noelle Conner

Graphic Designer

Satoru Nihei

Administrative Assistant

Montana Walworth

Copy Editor

Rachel Paprocki

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Printer

Solisco

Printed in Canada

Submissions

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

Inquiries

For general inquiries, contact office@contemporaryartreview.la.

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

All content © the writers and Contemporary Art Review Los Angeles.

Social Media

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

Cover Image

Teresa Baker, *Fishhook of Tomorrow's Tug* (detail) (2023). Acrylic, yarn, and buckskin on artificial turf, 69 x 78 inches. © Teresa Baker. Image courtesy of the artist and de boer, Los Angeles/Antwerp. Photo: Jonah Ifcher.

Contributors

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

Erin F. O'Leary is a writer, editor, and photographer from the Midwest and raised in Maine. A graduate of Bard College, she has lived in Los Angeles since 2018, where she writes about photography and image culture. Her work has appeared in *Carla* and *Photograph*, among other publications.

Allison Noelle Conner is an arts and culture writer based in Los Angeles.

Satoru Nihei is a graphic designer.

Montana Walworth is from the unceded Tongva land also known as Los Angeles, where they support creative communities and practice energetic bodywork.

Rachel Paprocki is a writer, editor, and student of library science who lives and bikes in Los Angeles.

Membership

Carla is a free, grassroots, and artist-led publication. Club *Carla* members help us keep it that way. Become a member to support our work and gain access to special events and programming across Los Angeles.

Memberships are tax-deductible. To learn more, visit join.contemporaryartreview.la.

Los Angeles Distribution**Central**

1301 PE
 Anat Ebgi (La Cienega)
 Anat Ebgi (Wilshire)
 Arcana Books
 Artbook @ Hauser & Wirth
 as-is.la
 Babst Gallery
 Baert Gallery
 Bel Ami
 BLUM
 Canary Test
 Carlye Packer
 Charlie James Gallery
 Château Shatto
 Chris Sharp Gallery
 Cirrus Gallery
 Clay ca
 Commonwealth and Council
 Craft Contemporary
 D2 Art (Inglewood)
 D2 Art (Westwood)
 David Kordansky Gallery
 David Zwirner
 Diane Rosenstein
 dublab
 FOYER-LA
 François Ghebaly
 Gana Art Los Angeles
 GAVLAK
 George Billis Gallery
 Giovanni's Room
 Hamzianpour & Kia
 Hannah Hoffman Gallery
 Harkawik
 Harper's Gallery
 Hashimoto Contemporary
 Heavy Manners Library
 Helen J Gallery
 Human Resources
 Hunter Shaw Fine Art
 ICA LA
 in lieu
 JOAN
 KARMA
 LACA
 LaPau Gallery
 Lisson Gallery
 Lowell Ryan Projects
 Luis De Jesus Los Angeles
 M+B
 MAK Center for Art
 and Architecture
 Make Room
 Matter Studio Gallery
 Matthew Brown Los Angeles
 MOCA Grand Avenue
 Monte Vista Projects
 Morán Morán
 Moskowitz Bayse
 Murmurs
 Night Gallery
 Nino Mier Gallery
 Nonaka-Hill
 NOON Projects
 O-Town House
 OCHI
 One Trick Pony
 Pace
 Paradise Framing
 Park View / Paul Soto
 Patricia Sweetow Gallery

Praz-Delavallade
 Regen Projects
 Reparations Club
 r d f a
 REDCAT (Roy and Edna Disney
 CalArts Theater)
 Roberts Projects
 Royale Projects
 Sean Kelly
 Sebastian Gladstone
 Shoshana Wayne Gallery
 SHRINE
 Shulamit Nazarian
 Simchowitz
 Smart Objects
 SOLDES
 Sprüth Magers
 Steve Turner
 Stroll Garden
 Tanya Bonakdar Gallery
 The Box
 The Fulcrum
 The Hole
 The Landing
 The LODGE
 The Poetic Research Bureau
 The Wende Museum
 Thinkspace Projects
 Tierra del Sol Gallery
 Tiger Strikes Asteroid
 Tomorrow Today
 Track 16
 Tyler Park Presents
 USC Fisher Museum of Art
 UTA Artist Space
 Various Small Fires
 Village Well Books & Coffee
 WöNZimer

East

BOZOMAG
 Feminist Center
 for Creative Work
 Gattopardo
 GGLA
 Junior High
 la BEAST gallery
 Lauren Powell Projects
 Marta
 Nicodim Gallery
 OXY ARTS
 Parrasch Heijnen Gallery
 Philip Martin Gallery
 Rusha & Co.
 SEA VIEW
 SELA Art Center
 South Gate Museum
 and Art Gallery
 Sow & Tailor
 The Armory Center for the Arts
 Umico Printing and Framing
 Vielmetter Los Angeles
 Wilding Cran Gallery

North

albertz benda
 ArtCenter College of Design
 ArtCenter College of Design,
 Graduate Art Complex
 STARS
 The Aster LA
 The Pit Los Angeles

South

Angels Gate Cultural Center
 Long Beach City College
 Space Ten
 Torrance Art Museum

West

18th Steet Arts
 Beyond Baroque Literary
 Arts Center
 Five Car Garage
 L.A. Louver
 L E M A X I M U M
 Laband Art Gallery at LMU
 Marshall Gallery
 ROSEGALLERY
 Von Lintel
 Zodiac Pictures

Outside L.A.

Art & Bodega (Claremont, CA)
 BEST PRACTICE (San Diego, CA)
 Bread & Salt (San Diego, CA)
 Bortolami Gallery (New York, NY)
 Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY)
 DOCUMENT (Chicago, IL)
 Et al. (San Francisco, CA)
 Fresno City College (Fresno, CA)
 Left Field (Los Osos, CA)
 Mandeville Art Gallery, UC San Diego (San Diego, CA)
 Mrs. (Queens, NY)
 Museum of Contemporary Art San Diego (La Jolla, CA)
 OCHI (Ketchum, ID)
 Pitzer College Art Galleries (Claremont, CA)
 San Luis Obispo Museum of Art (San Luis Obispo, CA)
 Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
 Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)

Libraries/Collections

Baltimore Museum of Art (Baltimore, MD)
 Bard College, CCS Library (Annandale-on-Hudson, NY)
 Charlotte Street Foundation (Kansas City, MO)
 Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, MI)
 Getty Research Institute (Los Angeles, CA)
 Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA)
 Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles, CA)
 Maryland Institute College of Art (Baltimore, MD)
 Midway Contemporary Art (Minneapolis, MN)
 Museum of Contemporary Art (Los Angeles, CA)
 NYS College of Ceramics at Alfred University (Alfred, NY)
 Pepperdine University (Malibu, CA)
 San Francisco Museum of Modern Art (San Francisco, CA)
 School of the Art Institute of Chicago (Chicago, IL)
 The Metropolitan Museum of Art (New York, NY)
 University of California Irvine, Langston IMCA (Irvine, CA)
 University of Pennsylvania (Philadelphia, PA)
 Walker Art Center (Minneapolis, MN)
 Whitney Museum of American Art (New York, NY)
 Yale University Library (New Haven, CT)



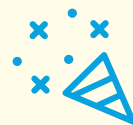
Scan to access a map of Carla's L.A.
 distribution locations.

* Installation * Transportation * Storage * Fabrication *



213 275 1230
www.solidartservices.com
3030 S. Main St. Los Angeles, CA

SOLID



Club carla

Join the Club!

**Carla is a free, independent,
grassroots, and artist-led publication.
Club Carla members
help us keep it that way.**

**Join our diverse and vibrant arts
community, get special access
to L.A. art events and programming,
and support Carla's dedication
to critical arts dialogue.**

join.contemporaryartreview.la





Mira Schor, *Goodbye CalArts (detail)* (1972).
Gouache on paper, 21.5 × 29.5 inches.
Image courtesy of the artist and
Lyles & King, New York.

CalArts and the Rediscovery of the Feminist Art Program

The Feminist Art Program (1970–1975): Cycles of Collectivity, which recently closed at REDCAT (an art center run by CalArts), could easily have been called *Cycles of Rediscovery*. Documents laid out in the exhibition’s purple, waist-high vitrines detailed multiple attempts by CalArts students to revisit and restore the institutional memory of the Feminist Art Program (FAP), a short-lived 1970s experiment that took place at the art school. In 1998, for instance, three graduate students organized The Feminist Art Workshop. The workshop included a symposium, exhibition, and publication focused on the original FAP. Before the symposium, artists Karina Combs, Andrea Richards, and Catherine Hollander wrote to Miriam Schapiro, who co-led the FAP alongside artist Judy Chicago. “It was with great pleasure that I read your letter,” Schapiro responded. “You might say I have been waiting for it for 27 years.”¹ In 2000, a collective of queer grad students called the Toxic Titties was directly inspired by the FAP to organize Camp TT, encouraging intergenerational dialogue about art’s relation to life. Then, in 2007, a collective of students organized “Exquisite Acts & Everyday Rebellions,” a workshop series, exhibition, and day-long symposium about feminism in art and life. Around the same time as this symposium, in 2007 and 2008, the landmark exhibition *WACK! Art and the Feminist Revolution*, which

highlighted FAP artists, traveled from MOCA to MoMA PS1, and the FAP became more or less cemented in the art world’s narrative of West Coast feminist art history. Still, all of these rediscoveries by CalArts students, spread across four decades, suggest an institutional amnesia that persisted for an alarmingly long time.

Cycles of Collectivity, organized by a team of nine collaborators,² set out to acknowledge and tell the stories of “the many generations of women, trans, queer, and non-binary faculty, students, and artists who have stewarded” the histories of the FAP.³ It does this well enough through an academic-feeling installation that privileges archival documents over the sensual work made by many of the included artists—it’s the kind of exhibition that invites the comment “it should have been a book” (there is, sadly, no catalog). But its subtle institutional critique, traceable through didactics and documents, was its most interesting thread. In recording feminist activity at CalArts since the 1970s, the show ultimately demonstrated how little CalArts as an institution has historically supported its feminists, indirectly questioning the ability of such an institution—even one with as experimental a track record as CalArts—to ever truly sustain a viable alternative to its own education model.

The FAP, founded by Chicago, originally began at Fresno State College in 1970, soon after she was hired to teach there. The overall goal, she would later articulate, was the “establishment of an alternative structure that would allow women to take control of the entire artmaking process.”⁴ She imagined women teaching art history, curating exhibitions, and writing criticism. At first, the effort was scrappy, and something of a stealth operation. In her memoir, Chicago describes telling the dean that she wanted to help women emerge from school “into professional life,” but, because Fresno was outside an established art world, she felt that

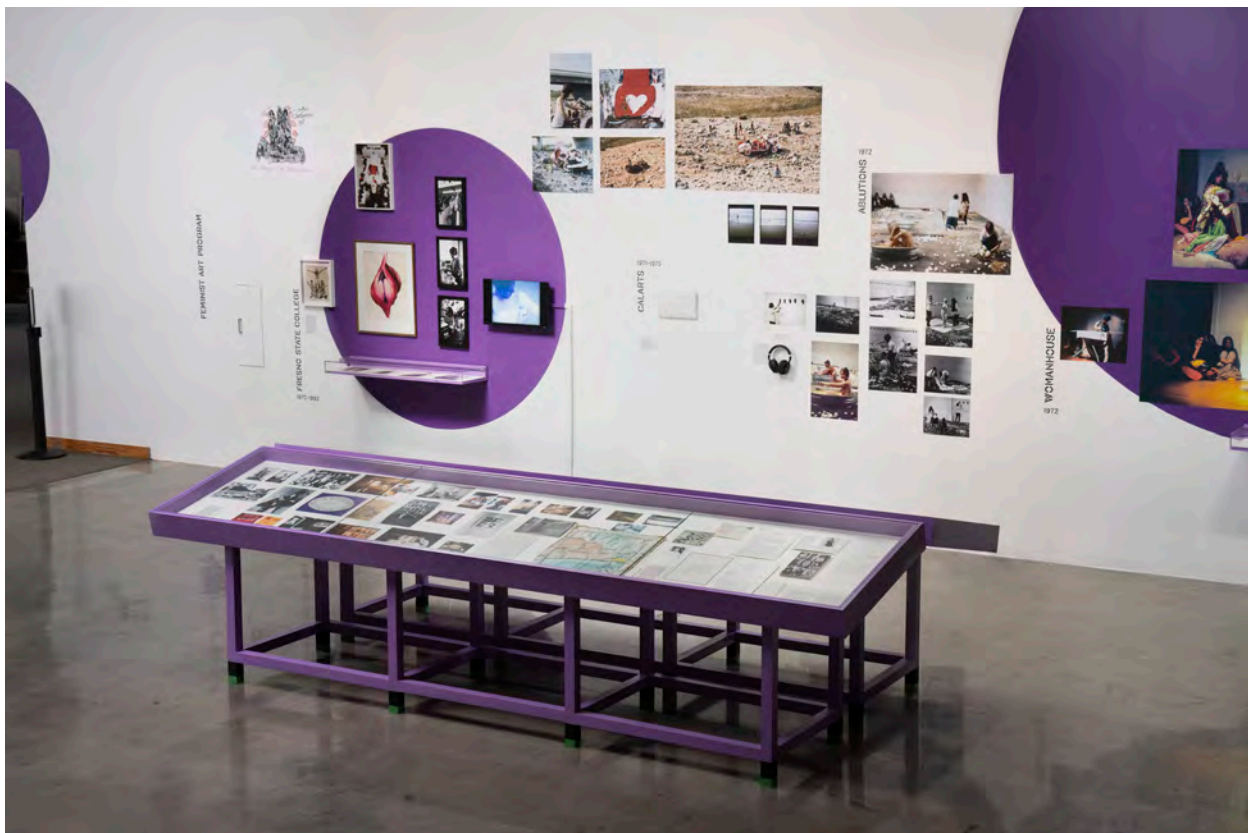
“there was little real comprehension of the implications of [her] plan.”⁵ Like it would be at CalArts, at Fresno, the program was ground-up rather than top-down. Chicago recruited female students by posting leaflets around campus, and the class met at students’ houses until Chicago and her students found, rented, and fixed up an off-campus studio.⁶ Each student contributed \$25 per month toward rent and supplies.⁷

Halfway through the first year, Chicago reached out to Schapiro because she felt overwhelmed by the responsibility she’d hoisted on herself by taking these women under her wing and inviting them to question the patriarchy. She felt ill-equipped to process her students’ disappointments and emotions while also giving them feedback on their artwork. “I needed a woman, a mother figure, I guess,” Chicago writes, of her decision to invite Schapiro to visit Fresno.⁸ It was the first time Schapiro, who was 16 years older than Chicago, had been invited to lecture on her work, and she and Chicago began discussing the possibility of moving the FAP to CalArts, where Schapiro’s husband Paul Brach was Dean of the School of Art, and Chicago’s husband at the time, Lloyd Hamrol, was on faculty (“there was great interest at the school in husband-and-wife teams,” as Chicago put it).⁹ The FAP relocated to CalArts in 1971. There, the woman-only course would have its own specially-enrolled students, classroom space, and supplies, though it took the better part of a year for these institutional resources to materialize.¹⁰ In the meantime, Schapiro, Chicago, and their students turned a rambling East Hollywood teardown into an immersive, now-iconic, installation called *Womanhouse*, in which every room interrogated the patriarchal expectations of women (installations featured breast-shaped eggs on kitchen walls, and a bisected female mannequin inside the linen closet).

The FAP arrived during a fleeting period of freedom in the CalArts visual

art department. In the early 1950s, Walt Disney began financially backing the Chouinard Art Institute, and after Nelbert Chouinard retired in the ’60s, Disney began the process of rebranding the school and finding it a new home (initially, the plan was Hollywood, but city tax rates¹¹ and—as numerous Black artists in L.A. recount—Disney’s discomfort with the increasingly diverse student body that the school’s urban Westlake location encouraged, led him to look farther afield.)¹² After Disney’s death in 1966, the Disney family and other benefactors took this process over, renaming the school California Institute of the Arts and moving it from Westlake to Valencia. The benefactors paid most attention to the music and animation programs, from which they sourced their own future employees, leaving the School of Art largely unsupervised.¹³ Faculty and students practiced tai chi in the hallways;¹⁴ John Baldessari began the post-studio critique sessions for artists who did not work in conventional mediums.¹⁵ “It was just a grand melée of radical procedures,” Schapiro later recalled. “And our Feminist Art Program simply took its place.”¹⁶

The REDCAT exhibition devoted half of one long wall to the FAP’s CalArts history, showing documentation of the program’s more iconic artworks: *Womanhouse* and *Ablutions* (both 1972). The latter was a collaboration between Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel, and Aviva Rahmani that involved recording women’s firsthand accounts of rape and then staging a sensual performance meant to approximate the experience of sexual violence. The exhibition also followed Chicago’s departure from the FAP before the program officially ended—she resigned in 1973, convinced that a true alternative wasn’t possible at CalArts (a place where she felt women still faced pressure to conform to patriarchal standards)¹⁷—tracing this departure through letters. “I know you feel that the nature of the institution impose [sic] constraints on the more radical parts of your program,” Brach wrote to Chicago, in a letter displayed in



13



*The Feminist Art Program (1970-1975):
Cycles of Collectivity (installation views)
(2023). REDCAT, Los Angeles, 2023.
Images courtesy of the artists and REDCAT.
Photos: Yubo Dong, ofstudio.*



Top: In-progress mural by Beth Bachenheimer, Sherry Brody, Karen LeCocq, Robin Mitchell, Miriam Schapiro, and Faith Wilding for *Womanhouse: Dining Room* (1972). Image courtesy of California Institute of the Arts Library & Institute Archives.

Bottom: Artists Beverly O'Neill, Catherine Hollander, Andrea Richards, and Nancy Buchanan at *The F-Word: Contemporary Feminisms and the Legacy of the Los Angeles Feminist Art Movement*, hosted by the Feminist Art Workshop. California Institute of the Arts, Valencia, California, October 3, 1998. Image courtesy of California Institute of the Arts Library & Institute Archives.

a vitrine. Schapiro continued to run the FAP within institutional confines for two more years, though it morphed and deradicalized, becoming more like an academic concentration. According to a 1973 supplement to the academic bulletin included in the REDCAT exhibition, CalArts would no “longer offer a program...in any non-professional-art study.” In this same supplement, Schapiro is the only female School of Art faculty member listed, a depressing reality to see recorded in such close proximity to images of possibility-filled artworks by FAP students. The exhibition commemorates the end of the CalArts program with a painting by FAP student Mira Schor titled *Goodbye CalArts* (1972). The painting conveys the student experience: A suburban landscape, reminiscent of Valencia, engulfs a self-portrait. Schor is half naked with a flower around her head, encircled by other students and faculty (she portrays her classmate Ross Bleckner facing away, and one professor, Stephan von Huene, appears as a penguin). Black vinyl lettering beneath the painting reads “CalArts Program Closes, 1975,” though in fact Schor made the work three years earlier.

When she made the work in 1972, Schor had already left the FAP (though she remained enrolled at CalArts). The program had just returned to the confines of the CalArts campus after the *Womanhouse* experiment, and once back in this academic environment, students began participating in formal critiques of each other’s work. Schor had been making intimate, autobiographical paintings, using her work to grapple with her coming-of-age struggles. She presented a painting that she’d made for critique, and recalled Schapiro calling it “smug, rigid, and boring” before other students chimed in. Schor, trying not to cry, said “I’m expecting a phone call from New York,” left the room, and never returned.¹⁸ Schor’s reasons for leaving the FAP—an aversion to the way the formalities of art school engulfed the alternative feminist model—coincided with

Chicago’s reasons and foreshadowed the program’s ultimate demise. Chicago tried to make the alternative she desired: When she resigned from CalArts in 1973, two other faculty members, designer Sheila Levrant de Bretteville and art historian Arlene Raven, resigned with her, and the three of them went on to found the Feminist Studio Workshop. At first, the workshop ran out of a rented building in MacArthur Park; then Chicago, Raven, and de Bretteville all helped open The Women’s Building on Spring Street in Downtown L.A. It was an imperfect project—Black female artists, including Senga Nengudi and Suzanne Jackson,¹⁹ never felt welcome—but it was a valid attempt at collectivity outside what Chicago called “male culture.”²⁰

One of the most telling inclusions in *Cycles of Collectivity* was a research project by artist Ekta Aggarwal documenting who has taught courses at CalArts from a feminist perspective since the FAP’s 1975 closure. Aggarwal assembled a spreadsheet of feminist courses and feminist faculty, and also collected syllabi, course descriptions, and email correspondence. These are printed on multicolored pages and organized into folders, which visitors to the show could thumb through while sitting on purple stools. These folders are noticeably unofficial, collected by Aggarwal mostly from individual instructors rather than from institutional records. Some former faculty provide paragraph-length first-person accounts of their courses; others provide multi-page syllabi. As the context for these courses, CalArts feels distant—less important than the strategies that these individual educators employed to introduce their students to more open, divergent perspectives on power and how our subjectivity influences art-making. Only three female faculty members are listed as teaching feminist courses between 1975 and 1980: Jo Ann Callis, Judy Fiskin, and Lynda Benglis. Five are listed between 1981 and 1990. The columns from 1991 onward become more populated and

increasingly expand to include more instructors of color as well as queer and trans artists. But the early dearth remains striking. It mirrors a larger cultural backlash against the progressive values that flourished in the late 1960s and also helps explain why students who passed through CalArts in the 1990s and 2000s had to work to rediscover the FAP's history for themselves.

When FAP organizers Combs, Richards, and Hollander began planning their event in 1998, the letter they sent to former FAP participants (included in a vitrine) cited the "scant archival documentation" available about the program. Two years later, according to an exhibition label, the Toxic Titties "found that the Feminist Art Program and feminist ideologies were not being addressed within the curriculum," and when they set out to remedy this through their Camp TT programming, they received "very little institutional support." The vitrine label about the 2007 "Exquisite Acts" conference stated that "students were once again surprised when they stumbled upon CalArts' feminist history." By this point, generations of students had felt like they were reinventing the wheel whenever they sought alternative education models that better reflected their own lived experiences. The institution repeatedly put the onus for change-making on the individual.

Unsurprisingly, *Cycles of Collectivity* is not the first exhibition about CalArts to be held at REDCAT, which was designed as an addendum to the Walt Disney Concert Hall in an effort to bring CalArts back to the urban center that the Disney corporation exiled it from decades earlier.²¹ In 2020, to commemorate the 50th anniversary of CalArts and the 100th anniversary of Chouinard, REDCAT hosted one exhibition celebrating the iconic posters CalArts faculty and students designed over the years and another exhibition of editions made by alumni to help fund scholarships for students. At the time, current CalArts students had been protesting

board meetings, frustrated by the school's increasing unaffordability, and had even shown up to disrupt the REDCAT Gala in 2019.²² The 2020 exhibition of editions felt like a response to this reality, though the press release did not acknowledge the petitions and protests. Even if it never outright addressed institutional shortcomings either, *Cycles of Collectivity* avoided centering CalArts, instead foregrounding programs organized at and around the school. Like the syllabi that Aggarwal collected, many of the documents in the vitrines came from individual alumni (as the credits at the bottom of the press release acknowledge), and it was clear that the legacy of the FAP has been reanimated and reimagined most effectively by those who valued alternatives to art school models, even if they worked from within CalArts.

The exhibition reminded me of the critic Barbara T. Christian's argument that "constructs like the center and the periphery reveal that tendency to want to make the world less complex by organizing it according to one principle, to fix it through an idea which is really an ideal."²³ From this perspective, it is perhaps not even helpful to think of the FAP and the programs it influenced as "alternatives." Continuing to do so reinforces the power of a "central" model—the institution—that has already proven itself unable to support the kind of experimenting and reimagining that its students and faculty not only need, but have already begun to build for themselves and others. At its best, *Cycles of Collectivity* offered evidence that this world-building has been an ongoing (and often individual) effort, though it offered no generative blueprint for bridging the rift between the institution and these individual change-makers—a telling omission.

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

1. Schapiro dated this letter, which was included in the exhibition, September 2, 1998.
2. The curatorial team included Daniela Lieja Quintanar, Talia Heiman, Lucia Fabio, and Ekta Aggarwal, with research support from Ana Briz, Julia Raphaella Aguila, Arantza Vilchis-Zarate, and Yishan Xin. Janet Sarbanes served as a curatorial advisor.
3. REDCAT, "The Feminist Art Program (1970–1975): Cycles of Collectivity," press release, September 2023, <https://www.redcat.org/events/2023/the-feminist-art-program>.
4. Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (Garden City, NY: Doubleday, 1975; reis. iUniverse, 2006), 187.
5. Chicago, *Through the Flower*, 70.
6. Chicago, *Through the Flower*, 83.
7. Chicago, *Through the Flower*, 70–1.
8. Chicago, *Through the Flower*, 82.
9. Chicago, *Through the Flower*, 84.
10. Chicago, *Through the Flower*, 103.
11. Thomas Lawson, "A CalArts Story," *East of Borneo*, September 7, 2021, <https://eastofborneo.org/articles/a-calarts-story/>.
12. Getty Research Institute, "Modern Art in Los Angeles: Gallery 32 conversation and oral history interviews, 2009," The Getty Research Institute Modern Art in Los Angeles 2003–2011, https://primo.getty.edu/permalink/f/ihvagq/GETTY_ALMA21140322960001551.
13. "Oral history interview with Miriam Schapiro, 1989 September 10," Archives of American Art, Smithsonian Archives of American Art, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-miriam-schapiro-11695>.
14. "Oral history interview with Miriam Schapiro."
15. Richard Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (Ojai, CA: Minneola Press, 2011), 60.
16. "Oral history interview with Miriam Schapiro."
17. Chicago, *Through the Flower*, 187.
18. Charlotte Kent, "Feminist Interview Project: Mira Schor in Conversation with Charlotte Kent," *Art Journal*, October 26, 2023, <http://artjournal.collegeart.org/?p=18551>.
19. "Interview of Suzanne Jackson," interview by Karen Anne Mason, A TEI Project, UCLA Library Digital Collections, Oral History Collections, African American Artists of Los Angeles, August 1992, released September 23, 2011, <https://static.library.ucla.edu/oralhistory/text/masters/21198-zz0008zszs-3-master.html>.
20. Chicago, *Through the Flower*, 185.
21. "Our Story & Spaces," REDCAT, accessed January 22, 2024, <https://www.redcat.org/story>.
22. Renée Reizman, "Faced with Rising Tuition, CalArts Students Are Working to Raise Money," *Hyperallergic*, March 22, 2019, <https://hyperallergic.com/491270/calarts-students-raise-money-redcat-gala/>.
23. Barbara Christian, "The Race for Theory," *Feminist Studies*, vol. 14, no. 1 (Spring 1987), 51–63, <https://doi.org/10.2307/1354255>.

MADE IN

Made in L.A. 2023: Acts of Living

18



Christopher Suarez, *PCH & Cherry at 7 p.m.*
(detail) (2023). Image courtesy of
the artist and the Hammer Museum.
Photo: Joshua Solis.

Formulas for Doing the Right Thing

The title of the sixth iteration of the Hammer Museum's biennial exhibition, *Made in L.A. 2023: Acts of Living*, comes from a quote by Noah Purifoy. According to the assemblage artist, who was also a Los Angeles social worker and the co-founder of the Watts Towers Art Center, "One does not have to be a visual artist to utilize creative potential. Creativity can be an act of living, a way of life, and a formula for doing the right thing."¹ Using this maxim as a jumping-off point, co-curators Diana Nawi and Pablo José Ramirez with curatorial fellow Ashton Cooper approached this year's edition by bringing together L.A. artists and art collectives who explore the rhythms of daily life through ceramics, textiles, paintings, maps, sculptures, and other media. Like Purifoy, many of the participating artists utilize everyday materials—from clay and soil to found photography and rhinestones—in ways that expand our comprehension of what art can be. *Acts of Living* highlighted works made in communion with their local surroundings, archiving the vibrancy of Angeleno neighborhoods, landscapes, and occupants.

Installed on the Hammer's third floor, Jackie Amézquita's *El suelo que nos alimenta* (2023) consisted of 144 rectangular slabs installed in a grid on the wall. Using a shovel and woven bags, Amézquita sourced soil from each of the neighborhoods that constitute the city of Los Angeles, combining it with masa, salt, rainwater, limestone, and copper. Illustrating the artist's personal connection to the city, each slab is etched with

a scene inspired by the daily routines of undocumented folks throughout L.A. One slab, for example, is incised with the image of a palm tree and the words "Boyle Heights" scrawled in bubble letters; another is a careful rendition of Westlake Theater on South Alvarado Street, a place rich with Latinx heritage, that showed Spanish-language films as early as the 1960s.² In an accompanying video produced by the Hammer, Amézquita says that she made *El suelo* while contemplating her "integrat[ion] into [the L.A.] landscape during these last 20 years."³ In her etchings of L.A. foliage and architecture, Amézquita documents and honors the daily movements of the many communities in the city.

Other artists echoed these passions for place-based storytelling. In his project *Valley Tours* (2019–present), Vincent Enrique Hernandez drives participants on a 5-hour tour around the San Fernando Valley in his Volvo, regaling his passengers with stories about the neighborhood in an effort to share the "loads of history that's just kind of underneath your nose."⁴ For *Acts of Living*, Hernandez contributed a *Valley Research Map* (2019–present), a map of the San Fernando Valley that he'd studded with red push pins and photographs of notable people and places, including a picture of the San Fernando Valley Japanese American Community Center, a sticker from a Keyes auto dealership, and the cover of a 1954 *Tarzan* comic book.⁵ This map and collected documentation depict a hybrid narrative history that accumulates memories and sites that are both personal to Hernandez and notable (if often overlooked) within the area. A binder of photos from Hernandez's tours on a nearby pedestal further highlighted the artist's ever-developing connection to these chronicles (*Pictures Taken on The Tour*, 2019–present).

Two steps away from the *Valley Tours* installation was Christopher Suarez's *PCH & Cherry at 7 p.m.* (2023), an intricate, table-top ceramic

replica of a block in Long Beach, California, where the artist grew up. The work features a humble schoolhouse with a rickety fence; a liquor store fronted with a relatively large sign that reads “THANK YOU FOR SHOPPING HERE YOUR BUSINESS IS APPRECIATED”; and a tottering apartment building surmounted by a billboard advertising a hit-and-run lawyer’s familiar refrain, “CAR INJURY?” The artwork, which compiles current, past, and imaginary places in Long Beach, represents Suarez’s loving ambition to embrace his community by faithfully creating and recreating Latinx “safe spaces.”⁶ Suarez uses clay to recreate strip malls filled with laundromats, butcher shops, and bodegas, recording important Latinx community centers that are relatively free from the white gaze and police violence. Like Amézquita and Hernandez, Suarez’s documentation of his home pays particular attention to the daily rhythms of everyday people.

While some artists in the biennial recorded L.A.’s stories through its landscapes, Young Joon Kwak presented sculptures and wall works in which the body itself becomes a site of L.A. history—in Kwak’s case, the queer and drag communities that they have been part of for over a decade.⁷ Their reverse-cast “skin” pieces and abstract 2-dimensional works track moments of physical change and transition. For instance, *To Refuse Looking Away From Our Transitioning Bodies (Pregnant Kim)* (2023) is a body cast created in collaboration with multidisciplinary artist and dominatrix Kim Ye. The piece, a bronze replica of Ye’s pregnant torso that hung from the ceiling, was full of the rich lineaments of the expectant body on the inside while the exterior was studded with colorful jewels. Memorializing this important transitional phase of Ye’s life, Kwak embedded the sculpture with turquoise, rose, black, and amber rhinestones, evoking the sunset transformations of our evening skies. These crystalline

materials also nod to the fashion of drag culture, constituting a shimmering love letter to experimental, queer spaces like Mutant Salon, a roving platform for collaborative performances co-founded by Kwak. Their pieces memorialize the people and cultural practices that constitute their communities. Kwak’s work speaks to their deep investment in queer comradeship, tracing the network of multivalent bonds across our city.

In addition to exhibiting work by individual artists, *Acts of Living* also explored art spaces and collectives that nurture the city’s creativity. Virtually hidden in the Hammer’s Bank Annex, *break room* (2023) was a room—complete with a coffee pot, water cooler, and vending machine—where visitors were invited to sit, read, rest, eat, and browse. Organized by Los Angeles Contemporary Archive (LACA), this off-the-path installation was a microcosm of LACA’s esteemed Chinatown archive. LACA hosts a library’s worth of books and manuscripts related to contemporary artists, alongside a collection of artist ephemera (performance props, sculptural mock-ups for unrealized projects, studio rent checks, meeting minutes, handwritten process notes, et al.) that would otherwise be consigned to the rubbish heap. At the Hammer, LACA offered three loose sections—work, pleasure, and break—emphasizing the latter. When I entered the space, I found two people sharing a bag of chips and talking about disability rights while surrounded by the residua of art’s undertakings. This proved an exciting version of a “living archive,” which records, houses, and amplifies the many forms of inventiveness that occur in our city.

Through its engagement with the big and small actions that propel the creative pulse of L.A., *Acts of Living* offered an alternative and embodied archive of the city. The show reminded viewers that—to return to Purifoy—art is a practice that has long been enacted outside of the gallery, especially by people of color, queer people,



Young Joon Kwak, *To Refuse Looking Away From Our Transitioning Bodies (Me And My Fat *****)* and *To See Your Self Reflected in Our Chameleonic Transformations (Drag Ban)* (installation view) (2023). Image courtesy of the artist and Commonwealth and Council, Los Angeles/Mexico City. Photo: Paul Salvesson.

working-class people, and other vulnerable communities that often do not have institutional access. Though the artists discussed here focused on different themes, all manifest a drive to document what it means to move through Southern California, particularly as a creative individual. Amézquita's clay tablets trace the everyday lives of undocumented individuals across various L.A. neighborhoods; Hernandez creates art out of peripatetic conversations about a specific pocket of our metropolis; Suarez reconstructs Latinx Long Beach; Kwak memorializes transitioning bodies and culture in crystalline colors; and LACA archives the gestures and effects of local arts and communitarian practices. Just as Purifoy asserted that art grows out of everyday moments, these artists build beautiful and meaningful objects and practices out of that which is transitory and overlooked—we'll miss it if we're not careful.

24

Yxta Maya Murray lives in Los Angeles. She is the author of ten books.

1. Hammer Museum, "Made in L.A. 2023: Acts of Living," press release, October 2023, <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2023/made-la-2023-acts-living>. This statement also appears as an inscription on the Watts Towers.
2. Patty Hill, "Westlake Theatre's crown jewels were talk of Foundation," *Larchmont Chronicle*, July 29, 2020, <https://larchmontchronicle.com/westlake-theatres-crown-jewels-were-talk-of-foundation/>.
3. Hammer Museum, "Made in L.A. 2023: Jackie Amézquita," YouTube video, 2:41, September 29, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=VyVzs3QylgQ>.
4. Hammer Museum, "Made in L.A. 2023: Vincent Enrique Hernandez," YouTube video, 3:56, October 6, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=z93aQYSJerQ&t=13s>.
5. In 1919, *Tarzan* creator Edgar Rice Burroughs purchased a 500-acre California estate that he called "Tarzan Ranch." Several years later, he sold off portion of the land, and the 300 residents voted to name the new community "Tarzana." See "The History of Tarzana," Tarzana Neighborhood Council, accessed January 21, 2024, <https://www.tarzananc.org/page/viewPage/history>.
6. Debra Herrick, "To lionize his Long Beach barrio, Christopher Suarez turns to clay," *The Current*, UC Santa Barbara, April 19, 2023, <https://news.ucsb.edu/2023/020983/lionize-his-long-beach-barrio-christopher-suarez-turns-clay>.
7. Yxta Maya Murray, *We Make Each Other Beautiful: Art, Activism, and the Law* (Ithaca: Cornell University Press, 2024), 71.



25



Los Angeles Contemporary Archive, *break room*
(installation views) (2023). Hammer Museum,
Los Angeles, 2023. Images courtesy of LACA.
Photo: Joey Lopez (top); Joshua White (bottom).



Dominique Moody, *N.O.M.A.D.* (detail) (2015–23). Layered corrugated patina-stained metal, salvaged stainless steel washing machine door, dryer door, vintage barn wood, salvaged globe, found metal objects, plexiglass panels, 1950 tow truck, patinated steel, paint, train horn, and washing machine doors; 151 × 122 × 768 inches. Image courtesy of the artist and the Hammer Museum. Photo: Khari Scott.

Dominique Moody as Citizen Architect

On her first day in office in December of 2022, Los Angeles Mayor Karen Bass declared a “state of emergency on homelessness.”¹ Yet today, homeownership remains an insurmountable goal for many, with close to 100,000 individuals living in interim housing or lacking shelter in Los Angeles.²

Parked outside of the Hammer Museum, artist Dominique Moody’s mobile dwelling, a utilitarian artwork called *N.O.M.A.D.* (2015–23), could at first glance be perceived as an uncomfortable reminder of the 1.6 million Californians teetering on edge of homelessness.³ At once a personal dwelling, an artwork, and a model for the future, Moody’s thoughtfully designed project challenges misconceptions, prejudices, and fears surrounding the humanitarian crisis. *N.O.M.A.D.*’s presence at the Hammer felt less like an indictment of politicians’ failures and more like a proposal for an alternative to affordable housing that is imaginative, creative, and generative. Moody’s project, which she lives in, reveals the necessity of stable housing for a healthy artistic practice while arguing that creativity and public participation have a place in solving the housing crisis. *N.O.M.A.D.* serves as the blueprint for safely living under precarious conditions made even more hostile by the inactions of politicians and the rigidity of bureaucracy.

Throughout the duration of *Acts of Living*, Moody spent roughly eight days, in four-hour stretches, in her tiny home. *N.O.M.A.D.*, an acronym for

Narrative Odyssey Manifesting Artistic Dreams, is a mere 150 square feet. Moody originally intended the work to occupy the museum’s courtyard, where it would be protected by the institution’s walls.⁴ But unable to fit through the doors, *N.O.M.A.D.* was parked at the museum’s back entrance on Lindbrook Drive for the duration of the exhibition. Moody’s work was the only one in the exhibition placed outside of the museum context, and disappointingly the only one that seemed to address the disparities of finding shelter in Los Angeles.⁵ Through *N.O.M.A.D.*, Moody positions herself as a “citizen architect,” a decade-old concept that implores creatives to take on the role of civic advocacy in their practice.⁶ While Moody is not an architect by trade, her artistic practice embodies the core tenets of a citizen architect, advancing civic engagement in the community, understanding community needs, and infusing her professional practice with joy and public participation. But ironically, it was only outside of the art institution’s inherently exclusionary bounds that Moody could truly assume this role.

Moody designed *N.O.M.A.D.* independently using sustainable and found materials such as steel, washing machine and dryer doors, and repurposed barn wood. Hooked to a 1950s Ford tow truck, *N.O.M.A.D.*’s living space has the capacity for two visitors to enter at a time. In each of her four-hour public sessions, Moody spoke to nearly 70 visitors, each of whom left with a postcard and thoughtful stories from Moody’s experiences in her built space. *N.O.M.A.D.* has a spacious wooden porch where a tree branch that appears to emerge from underneath the floorboard acts as a decorative column. Two inviting folding chairs are placed on either side, and a mailbox can be found attached to the dwelling’s wall. To step inside, one must pass underneath a salvaged globe, which serves as a reminder of travel, Moody’s own itinerant lifestyle, and her military family’s constant relocation in her

youth. Two window-sized frames made of reclaimed wood display Moody's photo collages, which combine images of *N.O.M.A.D.* with maps and family photos cut into the shapes of birds and stars. Bench seats in the small interior space are adorned with indigo-dyed textiles and a skylight is covered with perforated aluminum to reflect heat. The space has all the essentials for a comfortable home, including a shower, toilet, kitchen with a spice rack, and a sleeping area.

One can argue that *N.O.M.A.D.* falls under the category of assemblage art. In the postwar United States, assemblage artists used found materials to produce objects that engaged with a variety of sociopolitical issues and events, including the Civil Rights Movement and the Vietnam War. Assemblage art as a means of social critique especially thrived in Los Angeles, so it isn't surprising that the medium was a focal point in *Acts of Living*, which took Simon Rodia's iconic Watts Towers project as its curatorial guiding light. Moody, who experiences visual impairment, gravitated toward assemblage techniques during her fine arts studies at UC Berkeley in the late 1980s. "I lost some of my sight," she noted in our conversation, "but I didn't lose my vision." Assemblage proved to be a more accessible arts practice, a way of narrativizing her own experience as "a nomadic, contemporary, Western person three hundred years after enslavement." A nexus between the first generation of Black assemblage artists such as Ed Bernal, Melvin Edwards, and Betye Saar, and those who have arrived after her, Moody describes *N.O.M.A.D.* as an "act of living"—the same words by Noah Purifoy that are inscribed on a plaque at Watts Towers and from which the exhibition takes its title. As an active and enacted project, the work functions as an assemblage of not only materials, but also memories, emotions, histories, and people. Moody's dynamic and ever-changing idea of home is not bound to a fixed place.

As a citizen architect, an assemblage artist, and a practitioner of art as social practice, Moody's *N.O.M.A.D.* exists in a liminal space between art and life, private and public, within the institution yet outside of it. Her work becomes a safe space for the most marginalized members of society—on one occasion I witnessed an eccentric icon of Westwood Village named Papa Cyrus pay a visit to *N.O.M.A.D.* Pushing a shopping cart full of orchids, he gifted Moody flowers that she displayed on her tabletop. I wondered, would such spontaneous interactions take place had the mobile home been able to fit through the museum's doors? Surely not, as museums remain exclusionary spaces despite their many efforts at inclusivity. *N.O.M.A.D.*'s ability to exist outside of the Hammer Museum opens its impact up to a broader group of people, activating the project in imaginative ways. Back in 2015, Moody parked *N.O.M.A.D.* in Leimert Park Plaza, where unhoused neighbors took turns visiting the artist and sharing how the space made them feel. Moody told me that City officials were amazed by her ability to connect with people who had refused to speak to them. Facilitated by *N.O.M.A.D.*, these public interventions invite an assemblage of stories and conversations; they also point to the limits of bureaucracy in solving houselessness and prove the effectiveness of creativity in managing the city's most complex issues.⁷ Vitally, Moody's project creates space for conversation and connection—a crucial step in addressing inequities in our communities that are often overlooked by the machinations of bureaucracy.

Moody's work evokes the housing crisis while imagining solutions for it, disrupting our ideas of shelter, art-making, and public space in the process. In our conversation, she discussed a potential project in which shipping containers, commonly used for temporary housing, could be placed in vacant lots throughout the city. Modeled after the bungalow court style, Moody envisions six to eight of these portable



Dominique Moody, *N.O.M.A.D.* (detail) (2015–23). Layered corrugated patina-stained metal, salvaged stainless steel washing machine door, dryer door, vintage barn wood, salvaged globe, found metal objects, plexiglass panels, 1950 tow truck, patinated steel, paint, train horn, and washing machine doors, 151 × 122 × 768 inches. Image courtesy of the artist and the Hammer Museum. Photo: Khari Scott.

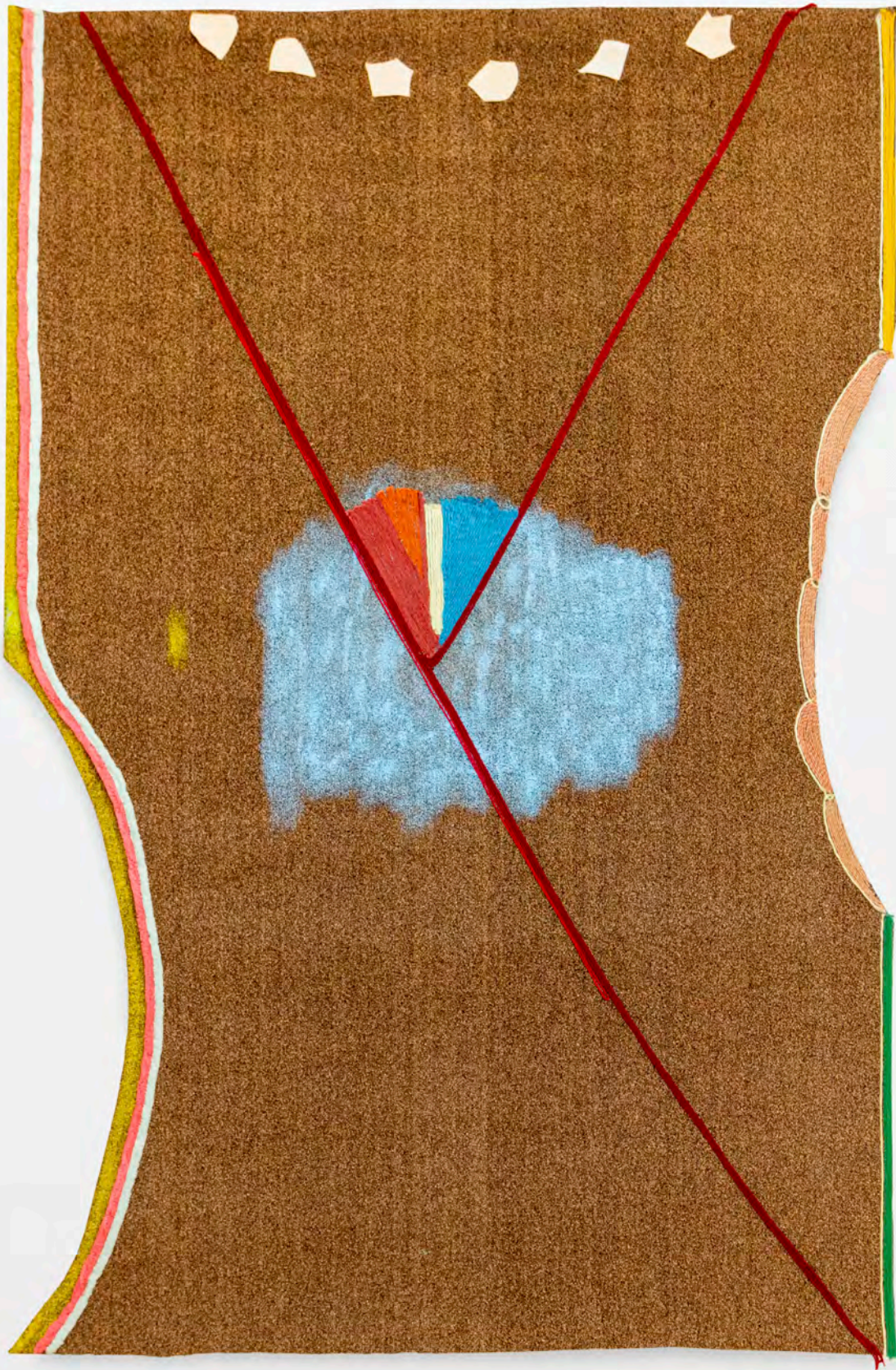


Dominique Moody, *N.O.M.A.D.* (detail) (2015–23). Layered corrugated patina-stained metal, salvaged stainless steel washing machine door, dryer door, vintage barn wood, salvaged globe, found metal objects, plexiglass panels, 1950 tow truck, patinated steel, paint, train horn, and washing machine doors, 151 × 122 × 768 inches. Image courtesy of the artist and the Hammer Museum. Photo: Khari Scott.

N.O.M.A.D.-like homes facing each other with a shared courtyard: “The neighbors will welcome each other and protect one another. It doesn’t have to be a horrible thing that people are afraid of. Today, many people are fearful.” Here, Moody references the general public’s pushback against affordable housing developments in their residential neighborhoods.⁸ Creating spaces that are private and dignified while promoting camaraderie is the cornerstone of Moody’s practice. As a mobile project, *N.O.M.A.D.* connects various communities and regions, as evidenced by the way it embedded itself in Westwood Village. While Moody’s creative solutions verge on the utopic, her concerns demand serious attention: “If we [artists] want to stay in this city, this is the only thing that’s afforded.” The inclusion of Moody’s project in *Acts of Living* is important in that it enacts core conceptual tenets of the exhibition, particularly the curatorial aim to show how “creativity can be interwoven with the ordinary terms of our lives.”⁹ Still, markedly separate from the rest of the show, Moody’s important community-oriented work came across as a solitary mission, rather than one involving the institution.

Tina Barouti, PhD is an art historian and curator from Los Angeles. She lectures in SAIC’s Art History, Theory, and Criticism department.

1. Office of the Mayor, “Mayor Karen Bass Declares a State of Emergency on Homelessness,” City of Los Angeles, December 12, 2022, <https://mayor.lacity.gov/news/mayor-karen-bass-declares-state-emergency-homelessness>.
2. “LAHSA Releases Results of 2023 Greater Los Angeles Homeless Count,” Los Angeles Homeless Services Authority, June 29, 2023, <https://www.lahsa.org/news?article=927-lahsa-releases-results-of-2023-greater-los-angeles-homeless-count>. A 2018 *Hyperallergic* article reported 700 homeless artists living in Skid Row—that number has undoubtedly grown. See Noni Brynjolson, “The Hundreds of Artists Living in LA’s Skid Row,” *Hyperallergic*, November 19, 2018, <https://hyperallergic.com/471810/state-of-the-art-at-the-skid-row-history-museum-archive-los-angeles-poverty-department/>.
3. Manuela Tobias, “What the decay of one mobile home park means for affordable housing in California,” CalMatters, March 23, 2023, <https://calmatters.org/housing/2023/03/what-the-decay-of-one-mobile-home-park-means-for-affordable-housing-in-california/>.
4. In 2020, while parked in Pasadena, California, *N.O.M.A.D.* was vandalized.
5. In one of our conversations, Moody noted the following: “Through my work, I am addressing all the disparities we find with having access to shelter.”
6. “Citizen Architect Handbook,” Center for Civic Leadership, American Institute of Architects, 2018, https://content.aia.org/sites/default/files/2018-07/Citizen_Architect_Handbook.pdf.
7. Moody was ultimately able to organize access to stable shelter for one of her unhoused neighbors, who had not slept in a bed in over a decade.
8. One example is the Midvale Project, which will be built in a heavily-used public parking lot in Westwood. See “Council Unanimously Approves Controversial Midvale Project in West LA,” *Westside Current*, October 20, 2023, https://www.westsidecurrent.com/news/council-unanimously-approves-controversial-midvale-project-in-west-la/article_35c98268-6f98-11ee-982b-c78374e395d2.html.
9. Diana Nawi, “Lo Siento, We’re Running Late,” in *Made in L.A. 2023: Acts of Living*, eds. Diana Nawi, Pablo José Ramírez, and Ashton Cooper (Los Angeles, New York: Hammer Museum, DelMonico Books, 2023), 13.



Teresa Baker, *Flow* (2023). Acrylic, buckskin, yarn, and artificial sinew on artificial turf, 110 x 74 inches.
© Teresa Baker. Image courtesy of the artist and de boer, Los Angeles/Antwerp.
Photo: Jacob Phillip.

Refusing Identification, Not Identity

Contemporary Positions in Abstraction

Sometimes, you only notice something when it's gone. In the past few months, I have become aware of the absence, in a growing number of artists' work, of narrative—in particular, narrative about these artists' biographies or identities. Much of this work is abstract, often purely abstract, and it seems that more and more people, myself included, are lately being drawn to this type of nonobjective and nonliteral work.

Historically, abstraction in visual art developed along two parallel avenues: the distortion of things seen in the world (Paul Cézanne, Pablo Picasso) and the invention of entirely nonobjective forms (Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Hilma af Klint). The contemporary work I have been noticing is, by and large, aligned with the latter stream of abstraction. In something of a departure from the dominance of identity-centered figuration in recent years, much contemporary abstraction is being made by artists of color who are resistant to foregrounding their identities through narrative. As mixed-media artist Teresa Baker described her abstract paintings to me, she noted that it is work that “should speak for itself. I shouldn't have to give words to it.” Her position is echoed by Rema Ghuloum, a painter based in Los Angeles, who told me: “I really want the work to speak for itself.”

Even as recently as a decade ago, writers and curators would

succumb to bouts of intellectual hand-wringing over which aspects of an artist's biography could be admitted into a critical consideration of their work. The art should exist separate from the world, it was often argued; to dwell, for instance, on Agnes Martin's mental illness or Picasso's dire treatment of women while engaging with their art was seen as an act of bad faith, an unfair imposition of the anecdotal onto the aesthetic. Recently though, such reservations have virtually evaporated. Alongside an urgent push towards greater equality and diversity in museums and galleries, biographical storytelling became the de facto cultural form of our time.

Narrative figuration, too, has become more popular than anyone ten years ago would likely have anticipated. While it is pointless to flatten such a broad genre into a shallow stereotype, this turn towards representation in a pictorial sense runs parallel to representation in a social sense: the idea that by picturing people, especially nonwhite people, artists are telling stories that don't usually get told, and uplifting their communities in the process. The art object becomes a vehicle within which a subject can gain symbolic entry into spaces that have been historically denied them: the museum, the blue-chip gallery, the collector's home.

Representation can also slide into objectification, however, especially when it is transmitted within predominantly white spaces, and when individuals (both artists and subjects) are expected to represent the experiences of others whom they may only superficially resemble. Through social media and the growing industry of arts PR and in-gallery communications departments, we are seeing artists' lives with greater transparency than ever before, often accompanied by the ubiquitous in-studio photo portrait. But labels indicating racial identity can easily obscure other aspects of selfhood. I wanted to ask artists of color who work in abstraction, most of whose work I have followed

and who were patient enough to engage with me in such difficult conversations, how they felt about having their identities drawn into the interpretation of their otherwise nonrepresentational work. I had to acknowledge the unavoidable irony that by writing this piece I might be perpetuating the very tropes that many of these artists are working to resist. Nevertheless, many agreed it's a subject worth confronting.

In my conversations, what quickly became clear is that these questions are differently nuanced for each artist, each of whom has a relationship to their heritage as complex as subjecthood itself. Baker, for example, has a father who is of Mandan and Hidatsa descent and a German-American mother. Baker has lived in New York, San Francisco, and Texas and is now based in Los Angeles, though she grew up in the Northern Plains. Her physical distance from that region and the Native communities who live in it, she says, shapes her abstract paintings, based on forms cut from artificial turf, a material she first began using while living in Texas.

Baker does not invoke personal narrative or identity with one-to-one, representative correlations of object and meaning. "Rather," she says, "I talk about [identity] in terms of process and how it's influencing me. The object itself is finished when I can't place it." But her work, she insists, still comes from those contexts that formed her. *Flow* (2023), for example, recently included in the Hammer Museum's *Made in L.A.* biennial, includes on its surface yarn, artificial sinew, and dried buckskin—all media variously used in traditional Indigenous American art. I understand such works as psychic maps of terrains more felt than remembered. Abstraction, for Baker, is about "bridging gaps."

Ghuloum, who says she admires Baker's work, told me that she hopes to make paintings that are connective, even universal. "I think a lot in my work about holding different kinds of spaces within a painting, like grief or pain

and joy," she says. Ghuloum's distinctive technique of applying layers of color, which she scrapes, sands, and abrades, gives her paintings exceptional depth. They contain multitudes—like identity and human experience itself. Ghuloum refers to herself as "Lebanese-Jordanian-Kuwaiti-American," but, born in North Hollywood to first-generation immigrant parents, she identifies simply as "American" in her published bios. "I feel like all of that gets synthesized somehow," she says, referring to her multihyphenate heritage, "even if I can't explain it."

Edgar Ramirez, whose paintings are often made from distressed layers of painted cardboard, told me that around the time he graduated with his MFA at Art Center in 2020, he was aware that his peers were mostly making "identity-based work" and that he did not feel comfortable in that mold. Ramirez, who is Mexican-American and grew up in a working-class community in Long Beach, near the ports, aspired to make art that did not require a press release or prior knowledge of who the artist was or what he'd made before. He cites the work of James Turrell, noting that "for a very long time I felt that I couldn't do that, because of where I came from." He is also deeply invested in the history of art, particularly the white-dominated histories of abstract expressionism and nouveau réalisme, but also European landscape painters such as J.M.W. Turner. "I want to add my part into that," he says.

Just as Baker uses aspects of her heritage to establish her intuitive language, Ramirez found a way to thread the needle between abstraction and identity: He developed a language of abstract painting that is informed by the colors, textures, patterns, and signs of the environment in which he grew up, but which extends through the leitmotif of the shipping port into more general reflections on global commerce and consumer capitalism. In a recent exhibition at Chris Sharp Gallery, *Smoky Hollow*, his paintings alluded to the colors, proportions, and scale of shipping containers



35



Top: Rema Ghuloum, *Constellation* (2022–23).
Oil and acryla-gouache on canvas, 17 × 23 inches.
Image courtesy of the artist and Philip Martin Gallery,
Los Angeles. Photo: Gene Ogami.

Bottom: Edgar Ramirez, *Smoky Hollow*
(installation view) (2023). Image courtesy
of the artist and Chris Sharp Gallery.
Photo: Joshua White.



Reginald Sylvester II, *T-1000*
(installation view) (2023). Image courtesy
of the artist and Roberts Projects.
Photo: Paul Salvesson.

—a subtly ironic critique of blue-chip paintings’ asset-class status.

Ramirez’s approach to abstraction has much in common with that of another young multimedia painter, Reginald Sylvester II, who recently exhibited in Los Angeles at Roberts Projects. Sylvester, who is Black, grew up in Oakland but is now based in New York and has family in both Chicago and Mississippi. His most immediate reference, however, is the grit of the industrial neighborhood in Brooklyn where he works. He uses sheet rubber, steel, and aluminum beams, and re-incorporates debris and scrap materials from previous paintings. He also collects military tent shells (his father served in the military) and sometimes applies the rope and canvas to the surface of his paintings.

At his Roberts Projects exhibition, titled *T-1000* after the shapeshifting android from *Terminator 2: Judgement Day* (1991), Sylvester presented works influenced by the retrofuturism of science fiction, such as the silver-painted *Ridgewood* (2023), a near-monochromatic assemblage of panels embedded with industrial materials.

Sylvester spoke to me of “working through the CliffsNotes” left to him by preceding artists in the hope of arriving somewhere new; he builds from the fertile compost of art history, vernacular traditions, pop culture, and his urban environment with his faith not so much in the representation of a contemporary moment but in the possibility of the appearance of something new and unfamiliar in the future.

Considering “Black abstraction” more broadly brings to mind painters such as Alma Thomas, Norman Lewis, Jack Whitten, Ed Clark, Alvin Loving, Peter Bradley, Sam Gilliam, Stanley Whitney, and Howardena Pindell. The story most commonly told about this canon of Black modernists is that, in the 1960s and ’70s, they were dually marginalized by the separatist Black Arts Movement, which had no use for art that did not forcefully telegraph its maker’s identity, and by the white, liberal, commercial, and academic

artistic mainstream.¹ Whatever the truth of this narrative (many of these figures, for instance, enjoyed considerable success before they were latterly “rediscovered” by the market, which burnished their stories),² it is undeniable that their devotion to nonrepresentational art posed a significant challenge to the structures of the art world at that time. As art historian Darby English wrote in his book *1971: A Year in the Life of Color* (2016), “art-historical texts that address black modernists tend toward a singular determination to reconcile them with the very ideology their practices escaped.”³ English effectively works to redress this imbalance, defending instead the position held by influential artists such as Bradley, for whom “modernism served as a broadly multicultural formation, a fragile community of equals where lines of affiliation differed significantly from public life.”⁴

During the years of the Obama administration, many commentators on the Left and the Right responded to the election of the nation’s first Black president by referring to a “Post-Racial” America. The now fantastical-seeming term, which first emerged in the 1970s,⁵ is echoed by the art-historical marker “Post-Black,” which curator Thelma Golden applied to artists in her epochal exhibition *Freestyle*, mounted at the Studio Museum in Harlem in 2001. In her catalog introduction, she wrote that these were “artists who were adamant about not being labeled as ‘black’ artists, though their work was steeped, in fact deeply interested, in redefining complex notions of blackness.”⁶ Rather, they were committed to reclaiming their unique subjectivities, along with all their heterogeneous interests and influences. Mark Bradford, Jennie C. Jones, Julie Mehretu, and Rashid Johnson are among the included artists whose work remains an important precedent for many of today’s artists who explore abstraction, even if the cultural moment from which they emerged, decades before the emergencies of the Trump presidency and the increased visibility of the realities of police brutality, is markedly different.

It should be noted that for an artist to refuse identification through their art is not the same as that artist refusing to identify themselves at all. The Los Angeles-based painter Spencer Lewis told me that while he tends not to discuss issues around identity (“What do I gain from talking to white people about race?” he asks; “I don’t have to educate people”) he would also never deny the importance of his Blackness for his work: “It’s who I am.” Lewis makes big, untidy abstract paintings in thick accumulated crusts of paint on hairy jute surfaces. Sometimes he affixes pats or dried skeins of paper pulp to the painted canvas. Recently, he’s been adding oversized yellow pencils, a foot or so long, which can be moved around the canvas by unfastening the magnets fixed to their backs. The paintings are sincere, ingenuous, and vital.

I asked Lewis if abstraction, for him, represents a form of freedom. “I’m interested in economic freedom,” he responded, flatly. “I’m from a family where the important part is survival. In America, the thing I worry about when it comes to race is Black kids getting killed by cops. I don’t care so much about painting, right? A lot of painting’s just for rich people.” Lewis’ candor was arresting. I began this avenue of research with the hunch that the imposition of a recognizable racial identity onto the artist is often an exploitative mechanism of a venal art market in which diversity is simply another selling point. Lewis reframed the argument, whereby the market itself was not at fault so much as the white liberals operating blithely within it.

Why shouldn’t artists of color seek to gain any edge possible in the market over their white peers? Furthermore, in recent years, the demographics of protagonists in that market—gallerists and collectors—have gradually become more diverse. “In some ways, this conversation is not, per se, a productive one for me,” Lewis continued. “The conversation needs to be about the structural issues.”

Those issues will not be resolved by individual artists, no matter what their work looks like, or how it’s framed. In the here and now, as Lewis says, “the game is to be sold, not told.”

In time, of course, the vicissitudes and inequities of the market will be forgotten or (hopefully) redressed, and what will remain will be the work, whether it was sold privately or not. Ghuloum expressed to me a sentiment shared by many artists I spoke to, one related to her reluctance to tether the meaning of her work to a contemporary biographical narrative: “I think about the work withstanding time.”

Jonathan Griffin is an art critic and writer based in Los Angeles. He writes for *Frieze*, *The New York Times*, the *Financial Times*, *ArtReview*, *Apollo*, and others.

1. See Megan O’Grady, “Once Overlooked, Black Abstract Painters Are Finally Given Their Due,” *The New York Times*, February 12, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/02/12/t-magazine/black-abstract-painters.html>; Mark Godfrey and Zoé Whitley, eds., *Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power*, exhibition catalog (London: Tate Publishing, 2017), 74, 84.

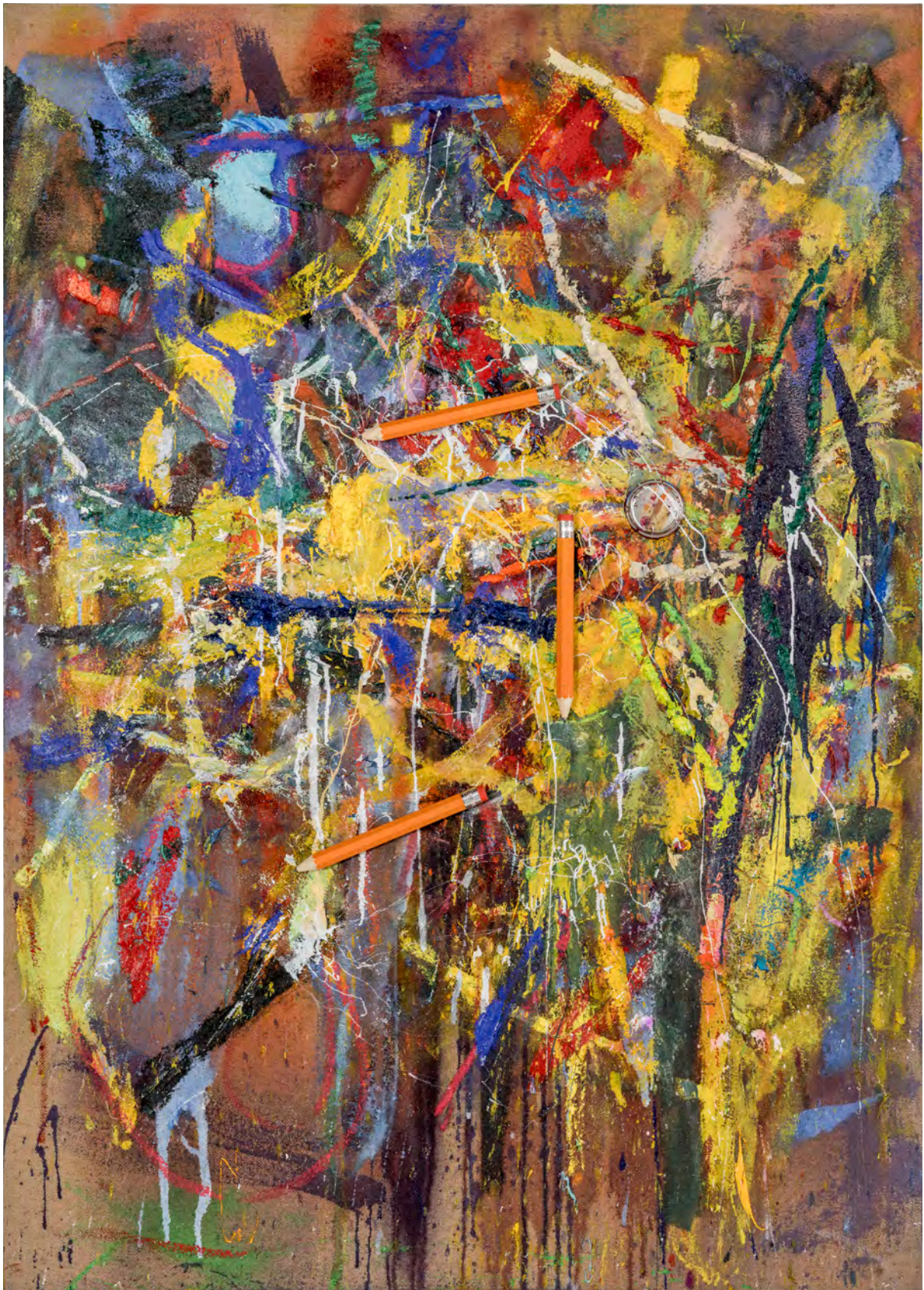
2. See, for example, the career of Sam Gilliam, who exhibited at the Museum of Modern Art in 1971, the Studio Museum in Harlem in 1982, and the Whitney Museum of American Art in 1994. Now consider the online erratum appended to my article “The New Dealer,” which clarifies that the print interview with Los Angeles art dealer David Kordansky “erroneously included a product among the types of things Gilliam bartered his work for at a lower point in his career. While he exchanged art for services such as dental work, he never traded art for laundry detergent.” See Jonathan Griffin, “The New Dealer,” *The New York Times Style Magazine*, September 10, 2014, emphasis original, <https://archive.nytimes.com/tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/09/10/david-kordansky-art-dealer-profile/>.

3. Darby English, *1971: A Year in the Life of Color* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 24.

4. English, *1971*, 23.

5. The earliest recorded usage is credited to James T. Wootens, “Compact Set Up for ‘Post-Racial’ South,” *The New York Times*, October 5, 1971, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1971/10/05/79156105.pdf>.

6. Thelma Golden, “Introduction,” *Freestyle*, exhibition catalog, ed. Christine Y. Kim and Franklin Sirmans (New York: The Studio Museum in Harlem, 2001), 15.



Spencer Lewis, *Untitled* (2023).
Oil, acrylic, enamel, spray paint, jumbo pencils,
and ink on jute, 84 x 60 x 1.75 inches.
Image courtesy of the artist and Harper's.
Photo: Ruben Diaz.



Image courtesy of the artist and
Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Elon Schoenholz.



Interview with Elmer Guevara

I first encountered Elmer Guevara's work during our time as graduate students at Hunter College. His 2022 thesis show presented a series of figurative paintings of family members and versions of his childhood self in South Central Los Angeles. My encounter with both the personal and familial history embedded in these works recalled my early memories of listening to my Korean grandparents' stories of their post-war immigration to L.A.'s South Bay. I recently reencountered Guevara's work, this time in his hometown of Los Angeles, at his 2023 solo exhibition *House Money* at Charlie James Gallery.

In the exhibition, Guevara explores the trauma he inherited from his parents, who lived through more than half of the Salvadoran Civil War before fleeing to the U.S. in the 1980s.¹ The artist's parents settled in South Central among a community of family and friends who also migrated from what he refers to as the "old country." Guevara's work communicates his complex heritage by allowing for gaps in his family's (often hesitant) recollections while also providing valuable context for future generations of Salvadorans to reflect and elaborate upon.

While researching for the exhibition, Guevara sourced first-hand accounts from his family's narratives and photo albums, as well as from Salvadoran memoirs, documentaries, and films.² During his work on the series, Guevara refined a gel-photo transfer technique, digitally warping images to fit the contours of his subjects' bodies before transposing them onto the surface of their painted

skin. *Dried Up on A Sunday* (all works 2023) depicts the artist's younger brother lounging in bed, recovering from a hangover. The bare skin of his arms, torso, and legs is populated with ghostly family photos and images of the Salvadoran Civil War and the 1992 L.A. Riots. The addition of the photographs transforms Guevara's figures into vessels, containers on which these histories can live fluidly.³ The transferred images also explore the subjectivity of memory, acknowledging the mutability of narratives across time and the lasting tangibility of intergenerational trauma.

Guevara appears as a young boy in *Young Grasshopper*. Dressed in a Nick Van Exel jersey—a nod to the artist's affinity for the Lakers—he clutches a shoebox and basketball. Gel-transferred images of a Nintendo Game Boy and Spider-Man trading cards appear inside the shoebox—nostalgia-inducing objects that defined an entire generation of digital natives⁴ who grew up in the post-internet age. In December, Guevara and I reconnected to discuss the specific cultural references in *House Money* and the direction of his ever-evolving visual language.

Sigourney Schultz: What initially drew you to painting?

Elmer Guevara: I did graffiti for most of my teenage life. I met a lot of people in the city through bus hopping—a lot of people who still do it now. As soon as I got a little older, I [met] some friends who were graffiti writers, but also painted. Seeing them painting was super eye-opening for me. I'd never seen anything like that, especially in my neighborhood. The artists who were doing art weren't doing it for a living; they were doing it because they enjoyed doing it. One of them is my good friend Mario Gutierrez. When I was coming up, we would hang out a lot in his apartment. His living room

pretty much became the studio. We would hang out there a lot, and he'd be painting all the time; it was pretty cool-looking. I remember I was like, "Man, I need to try this one day."

There was a time when I wanted to [become a] paramedic, or try something else, because I was the first person in my family to go to college. Maybe I put this on myself...but I felt like I had a duty to become the next breadwinner. It just seemed so far away to me—being a financially stable artist seemed like a very utopian concept. It seemed like a fairytale.

I eventually got a spot at Hunter [for grad school]... It was wild. I didn't take much with me. I took two bags and a few thousand bucks, and I was gone. That whole [experience] was intense. It was crazy to adapt, but I'm so thankful that I was brave enough to do it. [It] kind of reminds me of how my parents left their country to try to better their lives.

SS: Once you developed your painting practice, how did you hone in on your subject matter?

EG: [Growing up, I lived in this] little hub that was pretty immigrant-based. [But] we were very influenced by stuff on TV. Outside of that little hub, a ton of other stuff was happening socially in Los Angeles [and] particularly in South Central. There was a big presence of gang culture in the '90s. So I grew up with that whole personal, Salvadoran heritage, but then the Angeleno one was more based on the social stuff that was happening there... Initially, that's where my base started.

SS: Your work also delves deep into your family's history of migration in the aftermath of the Salvadoran Civil War. I'm curious to hear more about what the process of uncovering these stories has been like for you.

EG: It's a challenge, but I consider it research. My father doesn't talk about it. I try to bring it up loosely, but I know

it's a huge [weight] on him. Even when [my family] talks about it briefly, they whisper. They're paranoid about it. It still triggers them.

My mom is a lot more open to discuss[ing] it. But when I hear my mother's memoir, I keep in mind that memory becomes very distorted. She's telling me things that she remembers, but it's been so many years. I've done a couple of voice recordings with her. I do think it's important to keep [the] narrative in the family. Obviously, this is traumatic, but my mother is open. And a few of my aunts are, too. It mostly starts with me having conversations, kind of gossiping with them, and eventually, they dig in a little deep[er]. But I'm always aware of how memory gets distorted. I'm also aware they're probably not telling me the entire [story] because it's so traumatic. They want to make it PG for me.

SS: Beyond talking to your family, what other sources do you reference?

EG: A lot of the other research that I do comes from reading memoirs. There's a renaissance of literature that's been coming from Salvadorans, people who've started to write about their immigration journeys here [to the United States]. These books explicitly create a visual of certain things that were happening there. There's still processing going on.

I went back [to El Salvador] two years ago. A lot of the old country where my parents are from still looks how they left it. It hasn't changed much because [the process of rebuilding is] moving a lot slower than it is in the city.

It's been great just to learn. I didn't even know why my parents came to this country until I was a teenager. And then I realized, "Oh, they were actually fleeing a war. That's why they came here." But no one in school ever taught me this, so it took some of my own digging to figure [the history] out.



Elmer Guevara, *Young Grasshopper* (detail) (2023).
Oil and gel transfer on linen, 30 x 25 inches.
© Elmer Guevara. Image courtesy of the artist
and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Yubo Dong, ofstudio.

SS: You frequently include references to this research through the gel-transfer method. What inspired you to try this technique?

EG: I started doing [the technique] during grad school at Hunter. I liked the work of Njideka Akunyili Crosby, [an L.A.-based] Nigerian artist. She uses [transfers] a lot in the wardrobe and on the walls [of her works]. Seeing her work definitely influenced me a lot. I was trying to see what I could do and innovate in my own way.

Before I wrote my thesis, I was painting bottles, and without even knowing it, I started thinking about the concept of the human body as a container. I was also considering the way we hold memories and different traumas. I was trying to figure out a way to depict inherited trauma, which is one of the main subjects I tend to [explore] because I'm concerned with what's being genetically passed on to the next offspring and so forth. I just didn't know how to grasp [this concept]—it felt almost intangible. How can you depict this genetic thing going from one body to another? So that's where the imagery of putting [the photo transfers] inside the flesh came about.

SS: Do you think that reworking these images in the transfer process helps you process the memories behind them?

EG: I think what makes it difficult for me to experience or re-experience certain memories, specifically the older ones that are before my time, is that I never fully experienced [them]. I'm trying to piece or stitch together my parents' memories. It becomes difficult for me to really feel that trauma. I think I have it in me because it's inherited trauma, I just don't think I feel the explicit side effects, though maybe it comes through [as] anxieties.

[With the] portraits of me or my brother...the experience of being in South Central—that feels more tangible. I think it's humbling to remember certain things that made

you who you are. When I see some of these images, I know these three corners; I've seen that liquor store. It triggers memories. Not all are good, but it does help me process them and let them go in a way. It really helps me reflect on them, too. Even the tough ones were still learning experiences.

SS: In addition to reflecting on the hardships of the past, your childhood portraits also feel nostalgic, tapping into the optimism of the '90s. I love the references to McDonald's, which, to me and a lot of other children of immigrants, felt like a symbol of the American dream.

EG: It's funny because I do think of these nostalgic symbols as just [part of] my life. But then I realized how much they affected other people. I wasn't the only one who went to McDonald's that much, and I wasn't the only kid who played with Pokémon cards. It was a whole generation of people.

I'm always thinking of the electronics because they really take you back. Whether it's cassette players, Game Boys, CD players, or iPods, it's all about showing you how quickly things are moving. It's nice to try to pause the viewer and let them reflect on the times based on those symbols and electronics. There were a lot of special things happening [during that time] because it was so simple.

SS: You also include many Lakers references, which feel connected to this nostalgic moment in the '90s.

EG: [In] 2000, I was nine years old, and the Lakers won the championship. I was in elementary school, but I remember it so clearly. It was such a cool thing to go to the parade. They won it three years in a row when I was nine, ten, and eleven. Can you imagine being a kid and your city's winning year after year? How could you not be a Lakers fan in L.A. at that time?

I also gravitate towards the jerseys because they're prominent as streetwear. I love to throw in the throw-backs to remind people that these



Top: Elmer Guevara, *Security is Under the Mattress* (installation view) (2023). Oil and gel transfer on linen, 72 x 84 inches. © Elmer Guevara. Image courtesy of the artist and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Yubo Dong, ofstudio.

Bottom: Elmer Guevara, *House Money* (installation view) (2023). © Elmer Guevara. Image courtesy of the artist and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Yubo Dong, ofstudio.



Elmer Guevara, *Dried Up on A Sunday* (detail) (2023).
Oil and gel transfer on linen, 72 x 60 inches.
© Elmer Guevara. Image courtesy of the artist
and Charlie James Gallery, Los Angeles.
Photo: Yubo Dong, ofstudio.

dudes were good back then. We can't forget about 'em.

And then symbolically, too, I think about basketball and how it's been a tool for a lot of neighborhood kids to get out of neighborhoods. I think sports have been tools [for] people who are trying to better themselves. So symbolically, that's a very special thing.

SS: What do you hope viewers will take away from your specific perspective of the city as an Angeleno?

EG: L.A. is such a rich and dense place. There have been enough films—people understand the lowriders, certain clothing, palm trees, and helicopters. There are certain symbols that transcribe easily because of the media and how L.A. has been depicted. There's enough out there for people to understand [generalizations about L.A.]. My goal is to give people a more specific, rawer example that comes from someone who's walked the streets, as opposed to someone who just directs [a movie] or tries to portray [what it's like]. I'd like to give access to my specific pocket of the city.

Sigourney Schultz is an L.A.-based art writer. She holds an MA in Art History from Hunter College in New York City.

Elmer Guevara (b. 1990) was born and raised in Los Angeles. Guevara's upbringing took place in the South Central neighborhood after his parents fled a war-torn El Salvador in the 1980s. He often constructs narratives by sampling family photos from his youth, reframing compositions to form a dialogue about identity and concepts of intergenerational trauma. He received a BFA from Cal State University, Long Beach and an MFA from Hunter College in New York City.

1. A 1979 military coup marked the start of the 12-year conflict between the military dictatorship, backed by the U.S. government, and the Farabundo Martí National Liberation Front (FMLN), a cooperative of guerilla groups. Although a peace deal was reached in 1992, the war has had lasting effects on the country and beyond. See "El Salvador Civil War," *Encyclopædia Britannica*, accessed January 10, 2024, <https://www.britannica.com/place/El-Salvador/Civil-war>.

2. Guevara cites Carolyn Forché's *What You Have Heard Is True: A Memoir of Witness and Resistance* (2019), Susan Bibler Coutin's *Exiled Home: Salvadoran Transnational Youth in the Aftermath of Violence* (2016), and the films *In the Name of the People* (1985) and *Voces Inocentes* (2004), among others, as influential to his research.

3. The artist closely links this concept to Ursula K. Le Guin's *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986).

4. Marc Prensky, "Digital Natives, Digital Immigrants," *On the Horizon*, vol. 9, no. 5 (MCB University Press, October 2001).



Last June, ceramic artist Sharif Farrag set up his first private studio in a former coffee roaster in L.A.'s Fashion District—a space with enough power to run his heat-hungry kilns. His working style is unabashed and fast, like balancing as many grocery bags as you can in both arms. Often bedecked with figurines and broken-off chunks of “failed” pieces, Farrag’s works aren’t always finished when they come out of the kiln.

Works in Progress

Sharif Farrag

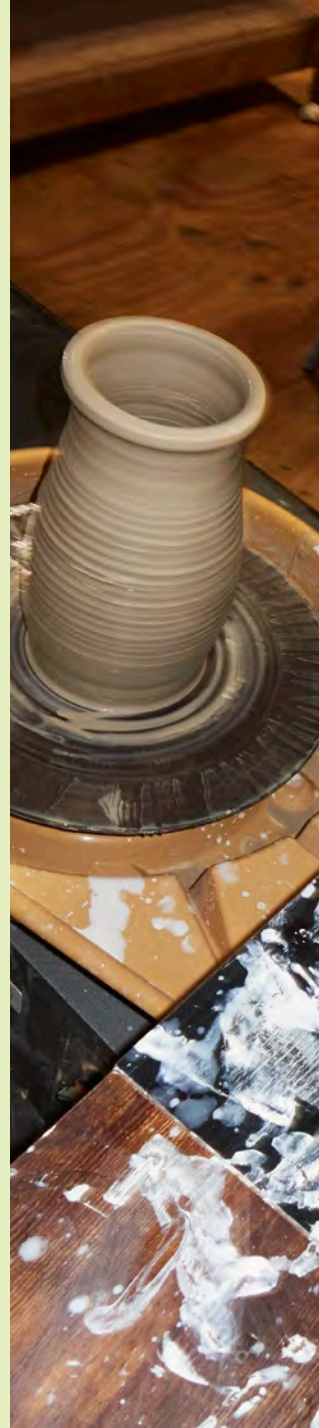
Photos by Leah Rom



“The speed of the clay puts pressure on me to make decisions. It’s a perfect recipe for improvisation, for getting things out of me that I don’t necessarily understand—parts of me that I don’t have access to all the time.”







“If I don’t take care of my work, it bites me back. If I start a piece and then I don’t care for it, it just dries. But I never let it go to waste—I break the cool parts off and just fire them separately. And they’ll end up on something one day.”





**“My life is at the
pace of clay.
It makes me
feel proud to live
a life that is
determined by
my craft.
I’m happy to be
involved in
a medium that
keeps me involved
all the time.”**





Sun Woo, *Salamander's Cottage* (detail) (2023).
Acrylic on canvas, 84.5 × 63 inches.
Image courtesy of the artist and Make Room,
Los Angeles. Photo: Jong Hyun Seo.

Sun Woo at Make Room

September 23–
October 21, 2022

In Theresa Hak Kyung Cha's genre-spanning 1982 book *Dictée*, the Korean American artist writes: "*Being broken. Speaking broken. Saying broken. Talk broken. Say broken.*"¹ Cha, who was born in South Korea but lived abroad until her death, felt "broken" from her native language and country, an experience that necessitated the highly experimental language in *Dictée* and elsewhere. Were Cha alive today, she might find a listening ear in Sun Woo, a South Korean painter whose cross-genre artworks recall—and invent—diverse narratives that address her own contemporary displacement. In Sun Woo's Los Angeles solo debut at Make Room, *Swamps and Ashes*, a fantastical, threatening hybridity emerged. Humans became objects and objects became human, forming fraught new landscapes defined by the surreal merging of people, places, and products. Across these paintings, Sun Woo examines the body and the home as sites of painful transformation, their various expressions colliding within each haunting canvas.

Sun Woo employs a variety of aesthetic modes to explore the body's turbulent relationship to its ever-changing environment. In *Salamander's Cottage* (all works 2023), a pair of disembodied wooden legs carved with decorative florals stands

amidst a blaze as a blackened wood-burning stove burns giant, airbrushed flames that flare up around an open laptop computer perched in the foreground. Replete with intricate detail in a desaturated palette, some parts of the composition recall the gothic styling of romance novels, but the computer's screen also evokes our hyper-connected present day. Sun Woo's unique visual vernacular creates a chaotic pastiche that both alienates and punishes the body. In *Dawn in the Grove*, an iron shoots airbrushed steam across a shiny mat of long black hair that lays over a wooden ironing board as if it's been freshly pressed—the hair's glossy sheen is reminiscent of styles found in popular manga. The resulting assemblage uses American street aesthetics, seen in Sun Woo's gestural, graffiti-like airbrush, and Asian comic forms to depict a transplanted body part—hair—within a generic pastoral locale. These multivalent compositions reflect Sun Woo's biography: She emigrated to Canada from South Korea as a child and attended art school in New York before returning to Seoul, where she now resides. If the resulting stylistic admixture feels disorienting, that may be the point: Each painting culls an array of media, memories, and references from Sun Woo's transnational repertoire, creating scenes that emphasize the body's instability.

Sun Woo's eclectic paintings conjure the multiplicity of her source material, an amalgamation in which the body covertly appears in shapes and fragments, interpolated by—or into—an array of everyday objects.

A sense of violence also often accompanies these disjointed images of the self. In *Brittle Landscape*, hilly, pear-shaped mounds of straw are cleaved by hairdryers and metal nails, forming holes that look like vulvas; flames emerge from a hairdryer's fan at the canvas' bottom edge, about to set the view ablaze. In *Room of Haze*, a high-tech steamer encircles a drying rack adorned with 'clothing' that appears to be made from maimed bodily surfaces: tank tops fashioned from stitched, bloody skin; a large blanket covered in deep, fleshy pores. An implied threat similarly accompanies pareidolic artworks like *The Cleanse*, in which a trio of iridescent snails circles a sink drain that loosely resembles a person's eye. Numerous narratives immediately spring to mind, each suggesting the possible intermingling of human and object. In Sun Woo's work, the body and its often domestic environment are in constant battle—a war that produces recombinant forms marked with the violence of their becoming.

In Cha's short video, *Mouth to Mouth* (1975), which was shown alongside one of Sun Woo's 2022 paintings in a group show at Seoul's N/A Gallery, a close-up, staticky shot of the artist's mouth shapes eight Korean vowels. Slowly, the teeth and lips begin to resemble other images: a rocky hole, a clenched fist. Sun Woo's paintings are different than Cha's artworks in tone and texture, but their depictions of displacement share in their address of the transplanted body, situating migration as a process that fragments representation either in language (as in Cha)

or painting (as in Sun Woo). Sun Woo, as Cha might say, “paints broken”—her rogue combination of genres and surreal figuration conjure a bodily condition marked by perpetual, violent change. Sun Woo’s work displays the instability of domesticity—the home becomes a near-unrecognizable, tumultuous place where people and products are permeable, their porous boundaries shifting under pressure. In this way, Sun Woo offers a corporeal parallel to notions of displacement and migration. What first appears as an empty living room or rural landscape quickly becomes an expression of the body, which might manifest, too, as a threatening, dislocated household object: an unruly hairdryer, perhaps, or a laptop, slowly burning away.

1. Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, 2nd ed. (Berkeley: University of California Press, 2009), 161, emphasis original.

Alex Da Corte at Matthew Marks Gallery

September 23–
November 4, 2023

Alex Da Corte’s works possess an irreverent goofiness. A 2021 installation for The Met’s rooftop, for instance, featured an introspective Big Bird sitting on a reinterpretation of a kinetic sculpture by Alexander Calder, while in his *Bad Land* (2017) videos, Da Corte impersonates Eminem’s alter-ego, Slim Shady, eating cereal and nonsensically fiddling with video game controllers. Unlike an older generation of lewd provocateurs like Mike Kelley

and Paul McCarthy who also fixed their gaze on mass culture, sullyng the innocence of well-known figures like Snow White and Heidi, Da Corte largely drains his work of transgression. For journalist Arthur Lubow, such lightheartedness belies the underlying anxiety that is often more covertly present for Da Corte. Da Corte’s work, he observes, is “soothing art [that] is also self-soothing,”¹ in that it inoculates the viewer against violence or perversion. In *THE DÆMON*, Da Corte’s most recent exhibition at Matthew Marks Gallery, he turned his object of study from character to atmosphere. Comprising paintings and sculptures centered on cartoonish renditions of 1960s domestic interiors, the exhibition questioned the modernist promises of sleek, relaxed domesticity, infusing the home with unnerving, even supernatural forces.

Da Corte’s destabilization of the domestic—a sphere more often associated with warmth, comfort, and security—began upon entry to the exhibition. A stark, bright light suffused the space, reinforced by the plush, white carpet floor and white walls that conspired to recall the padded rooms of psychiatric hospitals. In the room’s center, Da Corte built a recessed conversation pit } (*The Conversation Pit*, 2023) and filled it with unusually vibrant retrofuturistic furniture—curved loungers, standing globe lamps, and oversized pills that served as sculptural accents. The forms were modeled after the set design of Stanley Kubrick’s *A Clockwork Orange* (1971), a film that situates its

depictions of graphic and brutal violence within hyper-stylistic interiors that mix nods to midcentury, retrofuturism, and pop art. A cornerstone of midcentury interior design, conversation pits were marketed for their cozy intimacy and association with sleek hipness. In the exhibition, however, the living room setup was imbued with a sense of tension and clinical coldness, as though it were meant to be studied rather than lived in. Despite its plush and colorful surfaces, certain elements suggested foul play. A potted plant made of flock, foam, and wire-core urethane lay haphazardly on a mirrored coffee table, toppled over by some unseen force. Faux dirt sullied the pristine floor as a series of cat paw prints wandered off from the spill, then vanished mysteriously. Though the overall scene could be ripped from a high-end design catalog, *The Conversation Pit* included unsettling moments that complicated the associations with domestic space—a sense of unpredictability and mystery shot through otherwise meticulously arranged objects.

On the back wall, a set of black-and-white mixed-media paintings titled *The Dæmon* (2022) resembled a discombobulated cartoon strip. The non-sequential works depict a cat walking through a home, as well as scenes of a couple reading and conversing in their living space. The comic strip quality recalls Da Corte’s investment in playful popular culture, but the work’s nonlinearity reinforces the exhibition’s brooding sense of uncertainty. In the center left frame,



59



Alex Da Corte, *The Conversation Pit*
 (top: detail; bottom: installation view) (2023).
 © Alex Da Corte. Matthew Marks Gallery,
 Los Angeles, 2023. Images courtesy of the artist
 and Matthew Marks Gallery.



MUXXXE, *ENTIERRO* (detail) (video still) (2023).
3-D animation, 2 minutes and 43 seconds.
Image courtesy of the artist and
Long Beach City College Art Gallery.

the black cat stands next to a floor lamp it has presumably just knocked over, recalling the toppled plant in *The Conversation Pit*. The cat seems as though it were a traveler between the sculptural and flat artworks on a mission to disrupt domestic peace. In Greek mythology, a daemon is a supernatural being who works as a bridge between gods and humans. The show is coy about whether the cat is a daemon in the mythological sense, but it does use the animal in ways that toy with its association with the supernatural—cats are typically considered to be tranquil domestic companions (you can pet them, they are pleasant to look at) but here, the feline operates as the disruptive force that transcends mediums and artworks. Here resisting the self-soothing inclination articulated by Lublow, the artist takes prototypically soothing material—domestic spaces and animals—and makes them into disruptive forces.

The Grimalkin (2023), a digital photographic print on poplin and plexiglass that hung unusually high on the wall opposite *The Dæmon*, depicts a statuesque, dirt-covered man framed by a vibrant cerulean sky. “Grimalkin,” an antiquated term for a grey cat, was also a word used to refer to women suspected of witchcraft in the early modern era.² Witches, like daemons, straddle the physical and supernatural planes. Across the show, these cosmic interlopers (whether a cat or the gargoyle-like man pictured in *The Grimalkin*) strand the viewer in an atmosphere of strangeness. Shot from an extremely low angle, the

source image for *The Grimalkin* was originally featured in a local Arizona news article about firefighters who rescued a young man who had been stuck in a chimney for several hours.³ For Da Corte, like the Arizona man, the longer one stays stuck inside the home, the more potential there is for unsettling transformation. Chimneys—the passageways of warmth, gifts, and good cheer—can also be claustrophobic tunnels filled with perilous ash and smoke. In *THE DÆMON*, Da Corte pulls back on his supposed impulse to self-soothe and instead imagines a shifting world where one expects the pinnacle of stability but is often met with the unknown.

1. Arthur Lubow, “Alex Da Corte, Puppet Master,” *The New York Times Style Magazine*, June 16, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/06/15/t-magazine/alex-da-corte.html>.

2. Oxford English Dictionary, s.v. “grimalkin (n.),” July 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/1513517564>.

3. Nicole Hernandez, “Man rescued from his chimney in Tucson,” *The Arizona Republic*, October 17, 2016, <https://www.azcentral.com/story/news/local/arizona/2016/10/17/man-rescued-his-chimney-tucson/92309632/>.

MUXXE at Long Beach City College Art Gallery October 12– November 18, 2023

Looking like a lace-and-leather-clad spirit, MUXXE strutted around in massive, knee-high boots and a white zentai bodysuit that covered them from head to toe. Ferocious club-trap-reggaetón beats blasted

through speakers, as the fully masked artist delivered Spanish rap lines, rapid-fire. This vibrant performance took place not in a dark club, but under the bright lights of the Long Beach City College (LBCC) Art Gallery as part of the artist’s recent solo exhibition, *SEMENTERIO*. Despite the exuberance of the artist’s musical performance, the multimedia exhibition was structured as a funeral to MUXXE’s past selves. A laser-cut epitaph affixed to one wall read, “En memoria al cuerpo que / alguna vez habité” (“In memory of the body / I once inhabited”) (*MEMORIAL*, all works 2023). The exhibition converted the gallery into a cemetery-like space in which the artist sought to shed masculine aspects of themselves through a series of performative rites. Throughout *SEMENTERIO*, MUXXE’s work suggested that the rejection of internalized machismo can invite a broader view of gender and selfhood.

Upon entering the gallery, visitors encountered the husk of a puffy plastic vest on the floor joined by a pair of detached sleeves (*RESTOS [Remains]*). Covered in ashes and concrete, these clothes were transformed into dusty remnants, arranged as if ceremonially cast off a body like a discarded skin (*PURGE*). Snippets of MUXXE’s lyrics were displayed across a nearby gallery wall in vinyl text. “To lo que me jode / Lo mando al pasado” (“Everything that screws me / I send to the past”), reads one pointed couplet; “Borrón, cuenta nueva / De ti me he olvidado” (“Erase, and a fresh start / I’ve forgotten all about you”), it continued.

Thomas J. Stanton

The show's narrative flow was carried by a propulsive soundscape that echoed throughout the gallery—a mix of jagged piano chords and droning synths that heightened the eerie, lovesick mood. Throughout the show, various 3-D renderings of the artist printed on aluminum acted as their proxy—each clad in a head-to-toe bodysuit like a futuristic avatar. These proxy renderings appeared digitally throughout the show, as in *RIDE Video 1*, which played on a large flatscreen installed on a pile of dirt as if it were emerging out of the crumbling Earth, its low vantage forcing viewers to kneel to see it fully. The digitally animated version of MUXXXE appears in a saddle, coolly upright atop a casket as it twists and lashes like a macabre mechanical bull. The motor of the mechanical lift lurches to life and the casket begins a morbid dance, tipping and bucking and swerving in jerky, volatile circles. Like the chaotic, death-laced orbit of macho culture, the casket does its best to derail the artist—mimicking the patriarchy's steadfast desire to throw the most vulnerable bodies into disrepair.

Another wall was lined with a series of gray headstones featuring epitaphs in Spanish. Collectively titled *MEMORIAL*, the 12 stones are modest, more like plaques, as if to signify nonliteral internal deaths. By putting these versions of themselves to rest, the artist seems to be releasing parts of their past: “En memoria del tiempo que perdí por ti” (“In memory of the time I lost for you”); “En memoria de todo lo que alguna vez fui” (“In memory

of all that I once was”). Though centered on this artist's identity, their past selves, and a rejection of their ingrained machismo values, with its images of strife and triumph, *SEMENTERIO* can be seen as a broader act of resistance that calls attention to the very real daily political, social, and physical threats to queer life that are not unique to our country.

Born in Tijuana and based in Mexico City, MUXXXE's work often merges music and performance in ways that challenge our cross-national beliefs around identity and gender—in the past, they have staged interventions near the U.S.-Mexico border and on the Hollywood Walk of Fame, where they pushed a hulking recreation of their own Hollywood star to call into question the treatment of trans artists in the entertainment industry. The artist's name is a playful nod to the Indigenous word “muxes,” which refers to a group that has been respected as a third gender by the Zapotec people in Oaxaca since precolonial times. Their existence insists that patriarchal values and machismo are not inherent, but rather brittle cultural concepts that can be dismantled and rejected. Often performing in suits that obscure their face and appearance, MUXXXE taps into a global legacy of gender fluidity, defying the oppressive behaviors that are further laid to rest in *SEMENTERIO*.

The show ended with *ENTIERRO*, a music video commissioned by LBCC for the artist's upcoming EP, also titled *SEMENTERIO*. Through quick editing cuts,

we catch glimpses of dirty plastic barriers smeared with muck, tangles of dangling wires, and drainpipes dripping with a jet-black fuel-like liquid. MUXXXE traverses this decayed world in a frayed leather jumpsuit, a beguiling road warrior. The familiar twitchy casket appears again. But there are also flashes of a different scene, offering a counter to the apocalyptic vision. In this new setting, a luminous white marble platform is scattered with beautiful flower petals as a coffin at its center rises upward. The platform sits atop a digital rendering of open water. This new spectacle seems to indicate something more hopeful—that in death we might also find the emergence of an expansive, alternative future, a radiant island filled with new possibilities for a truer version of self.

Yalda Afsah at JOAN

September 9–
October 21, 2023

Two men strain to hold down a horse, their arms locked tightly around each other, foreheads pressing together. They seem to look everywhere but at each other, gesturing at the scene around them and yelling to others who are working to shear off the horse's mane with brutal force, leaving jagged and uneven tufts of hair like a marker of conquest. The camera lingers just long enough so that the violence could be mistaken for intimacy, as if the two men were in a prolonged embrace. This scene is part of Yalda Afsah's



Top: Yalda Afsah, *SSRC* (film still) (2022).
2K, color, and sound, 20 minutes.
Image courtesy of the artist and JOAN.

Bottom: Yalda Afsah, *Curro* (film still) (2023).
2K, color, and sound, 30 minutes.
Image courtesy of the artist and JOAN.

newest film *Curro* (2023), recently shown in the artist's solo exhibition *Eye to Eye* at JOAN, which featured two films about ritualized encounters between humans and animals. *Curro* spotlights the centuries-old Galician festival Rapa das Bestas, in which herds of local wild horses are driven from the hills and corralled into an arena where they are sheared and dominated into submission. Though the tradition has drawn controversy as a form of animal abuse,¹ Afsah's lens throughout *Curro* softens the brutality of the event. Her wide, slow-panning shots move away from the horses, who are densely packed and clearly agitated, to instead focus on the human actors. Deliberately paced and edited so that the sound of their commotion is almost inaudible, the resulting footage yields a meditation on the taming of animals as a masculine rite of passage. The film prompts questions about what separates human from animal, and how that separation is enforced. Who is taming who? And how can we live and coexist with animals that are, as critic John Berger wrote, "both like and unlike" us?² Afsah's films delve into the ambiguous duality of the human-animal relationship, pointing to how domestication intertwines care and companionship with dominance and control.

The second film in the exhibition, *SSRC* (2022), portrays the Secret Society Roller Club. Based in Compton, the club gathers amateur breeders and enthusiasts of the roller pigeon, a breed domesticated for their ability to tumble mid-air. Captured

in cinematic slow-motion, the birds' flight in the film feels symbolic, almost spiritual. A single pigeon soars against a clear blue sky, followed by the entire flock. One by one, they begin to roll as if falling from the sky, only to catch themselves in perfect somersaults. The men below are gathered in complete silence—not just looking, but *beholding*—their faces upturned, beatific. Snippets of dialogue and interviews are interspersed with long, drawn-out shots. In one scene, a man quietly strokes a pigeon cupped in his hand and notes, "I'm not holding her at all." She, in return, leans against his body in comfort, clearly used to being handled, and lets him extend her wing for several minutes as the camera records every ruffle of her feathers. The final shot shows the flock taking off from their loft, the door wide open, the birds free to fly and return at their own volition.

The way these two films were juxtaposed at JOAN—projected on opposite sides of two large screens installed back-to-back, with one playing after the other—created a dichotomy, as if presenting two halves of the same whole. In this reading, *Curro* suggests the relationship between human and animal as one rooted in physical dominance and power. Here, it is the men at the center of the film's narrative, wading into the midst of the herd, roughly pushing upon flanks as if moshing at a concert. There is bravado in their jockeying to be seen by one another in a collective performance of masculinity, while the animal serves as a mere backdrop. *SSRC* functions

as its ideal counterpart, proposing instead a relationship of mutual care and independence. It is only through their patience, gentleness, and long-term commitment toward the roller pigeons that the club members achieve their desired results. Even when the scene appears to be about men, the birds are still at the center—as the men take bets and talk amongst themselves, their hands trace the graceful arc of the pigeons' flight paths. It would be simple to idealize one and demonize the other, but the nuance of Afsah's films belie any easy categorization. There are moments of tenderness and connection to be found in *Curro*—a smile exchanged after someone perhaps cracks a joke, a cheek resting against another's shoulder, an arm offered in support—just as there are moments of hardness and isolation in *SSRC*. In one scene, a young boy loses interest in the pigeons and looks instead to the grown-up standing in front of him. When the man doesn't pay him any mind, too intent on the birds, the boy learns to be silent and watch, too. Unlike the raucous, communal activity portrayed in *Curro*, the experience of the men in *SSRC* is one of interiority and isolation.

Afsah's films ultimately remind us that, as Berger posits, looking at animals can help us see ourselves. "If the first metaphor was animal, it was because the essential relation between man and animal was metaphoric. Within that relation what the two terms—man and animal—shared in common revealed what differentiated them. And vice versa," he

wrote.³ In other words, it is through, and often against, our understanding of what constitutes animality that we construct our definition of humanity. Afsah reveals that, through the process of domesticating animals, we are also caught within the web of traits that make us both human and animal—dominance, control, compassion, and connection among them—ourselves not-quite-human, and not-quite animal.

1. “The 14 Worst ‘Festivals’ Still Taking Place Today,” PETA, accessed January 12, 2023, <https://www.peta.org/features/worst-festivals/>.

2. John Berger, “Why Look at Animals?” in *About Looking* (New York: Pantheon, 1980), 4.

3. Berger, “Why Look at Animals?,” 7.

A Project Curated by Artists: 15 Years of ACP at Morán Morán November 11, 2023– January 27, 2024

To artists Eve Fowler and Lucas Michael, the 2008 recession seemed as good a time as any to open a DIY space in Los Angeles. Fowler and Michael wanted to give a leg up to the artists they admired who were relegated to the margins of the art world. Thus Artist Curated Projects (ACP) was born. Exhibitions were staged in garages, Fowler’s living room, or galleries that had closed for the holidays. As Michael once explained: “we’re a no budget operation... And our projects tend to have a queer bend.”¹ Their sole curatorial criteria was to prioritize artists who lacked

gallery support. The programming was both casual and conspiratorial; when asked in 2012 whether ACP accepted proposals, Fowler replied dryly, “If we know who it’s coming from.”²

By primarily creating a space for queer and non-cis male artists, Fowler helped bring artists often overlooked by the art world to the forefront (Michael left the project two years after its founding).³ Since its early days, many ACP artists have gone on to secure the representation they initially lacked, such as Math Bass and Celeste Dupuy-Spencer, whose works were included in *A Project Curated by Artists: 15 Years of ACP* at Morán Morán alongside more than 50 other ACP alumni.

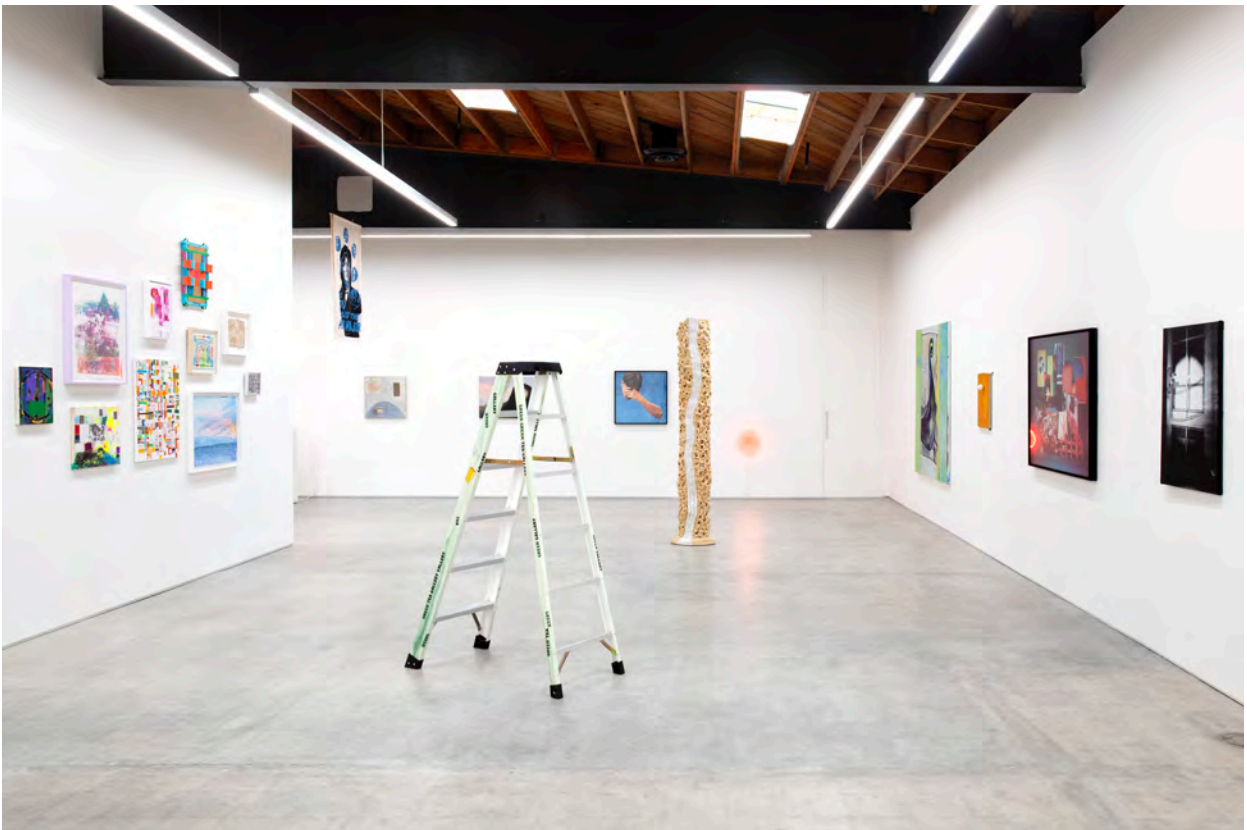
15 Years of ACP attempted a retrospective of ACP’s efforts as the project turned a decade and a half old. I was dubious about how the work of so many artists, connected essentially by a shared CV line, would gel. Yet despite the pronounced eclecticism of forms and materials, the exhibition was unified by a shared embrace of the playful, absurd, and fantastical. The half-magic arena of childhood, which theorist Jack Halberstam has described as inherently queer and prone to rebellion,⁴ was revisited time and again by different artists. Clowns, toys, caricatures, and visual gags all made an appearance, as in Matthew Clifford Green’s vibrantly checkerboarded painting, *Today is feeling OK* (2023), which depicts a figure staring apprehensively at its harlequin reflection, or in Roni Shneior’s *Tel* (2023), in which a bulbous epoxy nose sticks out ponderously from a painting of a grassy knoll. These

playful inclusions seemed to call back to ACP’s rebellious history, pointing to a corner of the art world that makes its own rules, as well as prompting audiences to examine the logic we impose both on others and ourselves.

This spirit of rebellion continues throughout *15 Years of ACP*; the show is dominated by surprising reversals, incongruous unions, thwarted expectations, and incomplete metamorphoses. Behemoth machines are turned weightless and gummy soft, like the tractor-trailer rendered in gentle, twinkling purples in Acacia Marable’s painting *Quilted Chrome (in violet)* (2023) or the luminous spiral helm that crests dreamily across Chase Wilson’s oil on canvas *Viking ship museum paper/ green* (2023). The domestic world is likewise upended by Adrian Culverson’s sculpture *Fresh* (2022), which looks like a patterned sofa cushion that grew tumorous bowels, or Calvin Marcus’ skewering of three glossy, gaping ceramic trout to create the base of his *Fish Lamp* (2023) sculpture. In both cases, mundane household ephemera are returned to the wild, embodying a grotesquerie usually reserved for living creatures. These playful disturbances of domiciliary peace are twinned by a latent sexual frisson that hums through the show; there’s a coy edge gleaming through all the visual joking. ACP’s “queer bend” is manifest not just in the unruly character of the selected work, but also in how many of the pieces seem to embrace a mischievous, amative aesthetic. I spent a while before a large, beautiful Paul Mpagi Sepuya photograph of a young



Top: Adrian Culverson, *Fresh* (2022).
Paint, fabric, and wood, 17 x 17 x 4 inches.
Image courtesy of the artist and Morán Morán.



Bottom: *A Project Curated by Artists:
15 Years of ACP* (installation view) (2023).
Morán Morán, Los Angeles, 2023.
Image courtesy of the artists
and Morán Morán.

person striking a classical pose in front of a black curtain, nude but for an open-back jacket and some tube socks: half erotic, half-ironic. Whimsy reigns.

Though *15 Years of ACP* tapped the work of ACP artists since the project's founding, the exhibition felt thoroughly timely, in part because much of the work included was made in the last couple of years. Still, the freshness of the exhibition is a testament to Fowler's vision. The aim of ACP was always to show work that felt urgent and that otherwise wasn't getting circulated, and Fowler has been adept at getting certain names on the map. Today she seems as dedicated to ACP's ethos as ever. As the blue-chip industrial complex gobbles up counter-cultural spaces, there's never been a better time to embrace the popular LGBTQIA+ slogan "not gay as in happy, but queer as in fuck you." Over the years, ACP has done just that, maintaining an essential space for artists who make work that embraces play, subversion, and rebellion. If we're lucky, we'll get 15 more.

1. Christopher Bollen, "Artist Curated Projects," *Interview*, December 15, 2010, <https://www.interviewmagazine.com/art/artist-curated-projects>.

2. "Artist Curated Projects," *Temporary Art Review*, July 14, 2012, <https://temporaryartreview.com/artist-curated-projects>.

3. Hammer Museum, "Made in L.A. 2018: Celeste Dupuy-Spencer," press release, June 2018, <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2018/made-in-la-2018/celeste-dupuy-spencer>.

4. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011), 27.

Photo Essay Contributor and Featured Artist

Leah Rom is a Los Angeles-based photographer.

Sharif Farrag (b. 1993, Reseda, California) is a ceramic artist who blends traditional styles with his own techniques to express his hybrid Syrian-Egyptian-American identity. His work features bold iconography and intricate characters in an exploration of growth, decay, inner psychology, and personal experience. Farrag has exhibited internationally, including at the Rubell Museum and the Hammer Museum, and is the recipient of a United States Artists fellowship. He lives and works in Los Angeles.

Review Contributors

Claudia Ross is a writer from Los Angeles. Her fiction and arts criticism have appeared in *The Paris Review*, *The Baffler*, *VICE*, *Los Angeles Review of Books*, and others. She is a regular contributor at *ArtReview* and *Frieze*.

Isabella Miller lives and works in Los Angeles.

Thomas J. Stanton received a master's degree in creative writing from the University of Southern California. His writing can be found in various places. He lives in Los Angeles.

Caroline Ellen Liou graduated with a BFA in Painting from the Rhode Island School of Design, USA; an MA in Contemporary Chinese Art and Geopolitics from the Courtauld Institute of Art, UK; and a degree in Curatorial Studies from the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Italy. She currently works as Curatorial Associate at ICA LA.

Natasha Boyd is a writer from Los Angeles. Her work has been featured in *The Nation*, *The Drift*, the *Los Angeles Review of Books*, *Pioneerworks*, and elsewhere. You can read more of her writing at natashakboyd.com.

January 20 – March 3

Sean Noonan & Sarana Mehra

March 9 – April 21

Christina McPhee

carla en español

Carta de la editora

Mientras trabajaba en este número, me encontraba a solo unas semanas de dar la bienvenida a mi primer hijo y estaba inmersa en un período de construcción del nido muy intenso. Cuando leía cada artículo, el tema del hogar, que tanto preocupaba a mi vida personal, parecía resurgir una y otra vez. Los artistas y escritores de este número exploran la noción de hogar desde diversas perspectivas: algunos lo ven como una celebración de la comunidad y del lugar, para otros es un tejido complejo de historias familiares marcadas por el desplazamiento y para muchos el hogar es un espacio lleno de matices premonitorios. En estas páginas, y en nuestras propias realidades, el hogar es algo complicado y multifacético.

En este momento, es imposible hablar de hogar sin mencionar a las decenas de miles de personas en toda la Franja de Gaza que han perdido sus hogares, sus seres queridos o incluso sus propias vidas. El horrible genocidio del pueblo palestino, organizado desde el estado, tras las atrocidades cometidas por Hamas, debe cesar. “Gaza es ahora de un color distinto visto desde el espacio. Es una textura diferente”, expresó el científico ambiental Cory Scher al analizar imágenes

satelitales de la región¹, intentando describir el desmedido nivel de devastación causado por los bombardeos israelíes. En un lugar donde casi la mitad de la población son niños, el único camino hacia la paz es un alto al fuego inmediato.

Aunque no se corresponde de ninguna manera con la brutal realidad que se vive en Gaza, ha sido inquietante oír hablar de nuestros colegas del mundo del arte —escritores, trabajadores del arte y artistas por igual—, los cuales se han enfrentado a respuestas negativas por alzar su voz en defensa de la vida palestina. La gente ha perdido puestos de trabajo, se han eliminado artículos de publicaciones y coleccionistas han devuelto obras de arte a las galerías. La censura y las represalias dentro de nuestra comunidad sientan un precedente peligroso y nos hacen dudar a la hora pensar que podamos comentar públicamente sobre estos temas. Cuando comencé esta revista en 2015, fue con la visión de que la crítica de arte podría ser algo que se resistiera a las verdades únicas de arriba hacia abajo y a las formas binarias de pensar; quería que la publicación fuera una que apoyara a los escritores a través del proceso íntimo de articular el pensamiento sobre temas complejos. En Carla valoramos el poder de la escritura crítica y seguiremos fomentando una plataforma que apoye y defienda exactamente eso.

El propio mundo del arte es una especie de hogar, uno que alberga una gran diversidad de individuos, perspectivas y convicciones estéticas, todos reunidos bajo la creencia de que la comunicación visual es importante, puede provocar cambios y tiene la capacidad

de inspirar nuevas formas de pensar. Desde este enclave elegido, todos merecemos el derecho a vivir libremente y con integridad, y en Carla pondremos de nuestra parte para seguir imaginando un mundo del arte que modele los principios de equidad e inclusión que valoramos en el mundo exterior.

Consulte la página 95 para ver la nota a pie de página.

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

CalArts y el redescubrimiento del programa de arte feminista

The Feminist Art Program (1970–1975): Cycles of Collectivity [El Programa de Arte Feminista (1970-1975): Ciclos de colectividad], recientemente clausurada en REDCAT (un centro de arte dirigido por CalArts), podría haberse llamado perfectamente *Cycles of Rediscovery* [Ciclos de redescubrimiento]. Unos documentos expuestos en las vitrinas moradas de la exposición detallaban los múltiples intentos de los estudiantes de CalArts de visitar y restaurar la memoria institucional del Feminist Art Program (FAP), un experimento de corta duración que tuvo lugar en la escuela de arte en la década de 1970. En 1998, por ejemplo, tres estudiantes de posgrado organizaron The Feminist Art Workshop [Taller de Arte Feminista]. El taller incluía un simposio, una exposición y una publicación centrados en el FAP original. Antes de dicho simposio, las artistas Karina Combs, Andrea Richards y Catherine Hollander

escribieron a Miriam Schapiro, que codirigió el FAP junto a la artista Judy Chicago. “Leí su carta con gran placer”, respondió Schapiro. “Podría decirse que llevo 27 años esperándola”¹. En 2000, un colectivo de estudiantes de posgrado *queer* llamado las Toxic Titties [Tetas tóxicas] se inspiró directamente en la FAP para organizar el Camp TT, fomentando el diálogo intergeneracional sobre la relación del arte con la vida. Más tarde, en 2007, un colectivo de estudiantes organizó “Exquisite Acts & Everyday Rebellions” [“Actos exquisitos y rebeliones cotidianas”], una serie de talleres, una exposición y un simposio de un día sobre el feminismo en el arte y en la vida. Casi al mismo tiempo que este simposio, en 2007 y 2008, la emblemática exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution* [¡WACK! Arte y revolución feminista], que destacaba a artistas del FAP, viajó del MOCA al MoMA PS1, y el FAP quedó más o menos consolidado en la narrativa del mundo del arte sobre la historia del arte feminista de la Costa Oeste. Aun así,

todos estos redescubrimientos por parte de estudiantes de CalArts, repartidos a lo largo de cuatro décadas, sugieren una amnesia institucional que ha persistido durante un tiempo alarmantemente largo.

Cycles of Collectivity, organizada por un equipo de nueve colaboradores², se propuso reconocer y contar las historias de “las muchas generaciones de mujeres trans, *queer* y no binarias del profesorado, estudiantes y artistas que se han encargado” de las historias de la FAP³. Lo hace bastante bien a través de una instalación académica que favorece los documentos de archivo sobre el trabajo sensual realizado por muchos de los artistas incluidos: se trata del tipo de exposición que invita al comentario “debería haber sido un libro” (lamentablemente, no hay catálogo). Pero su sutil crítica institucional, rastreable a través de la didáctica y los documentos, era su hilo conductor más interesante. Mediante el registro de la actividad feminista en CalArts desde la década de 1970, la exposición demostró en última instancia lo poco que CalArts como

institución ha apoyado históricamente a sus feministas, cuestionando indirectamente la capacidad de una institución de este tipo —incluso una con un historial tan experimental como es CalArts— para sostener realmente una alternativa viable a su propio modelo educativo.

El FAP, fundado por Chicago, comenzó originalmente en el Fresno State College en 1970, poco después de que fuera contratada como profesora. El objetivo general, según explicaría más tarde, era “establecer una estructura alternativa que permitiera a las mujeres asumir el control de todo el proceso de creación artística”⁴. Se imaginaba a mujeres enseñando historia del arte, curando exposiciones y escribiendo críticas. Al principio, el esfuerzo era precario y una especie de operación furtiva. En sus memorias, Chicago cuenta que le dijo al decano que quería ayudar a las mujeres a salir de la escuela “a la vida profesional”, pero, como Fresno estaba fuera de un mundo artístico establecido, sintió que “había poca comprensión real de las implicaciones de [su] plan”⁵. Al igual que en CalArts, en Fresno el programa se desarrolló desde la base y no desde arriba. Chicago reclutó alumnas pegando volantes por el campus, y la clase se reunió en las casas de las estudiantes hasta que Chicago y sus alumnas encontraron, alquilaron y acondicionaron un estudio fuera del campus⁶. Cada estudiante aportaba 25 dólares al mes para el alquiler y los suministros⁷.

A mitad del primer año, Chicago se puso en contacto con Schapiro porque se sentía abrumada por la responsabilidad que había asumido al acoger



Susan Frazier, Vicky Hodgetts y Robin Weltsch, *Womanhouse: Nurturant Kitchen* [Womanhouse: cocina que nutre] (vista de la instalación) (1972). Imagen cortesía de California Institute of the Arts Library & Institute Archives.

a estas mujeres bajo su protección e invitarlas a cuestionar el patriarcado. Se sentía mal preparada para procesar las decepciones y emociones de sus alumnas y, al mismo tiempo, darles su opinión sobre sus obras de arte. “Necesitaba una mujer, una figura materna, supongo”, escribe Chicago sobre su decisión de invitar a Schapiro a visitar Fresno⁸. Era la primera vez que Schapiro, 16 años mayor que Chicago, era invitada a dar una conferencia sobre su obra, y Chicago y ella empezaron a considerar la posibilidad de trasladar la FAP a CalArts, donde Paul Brach, el marido de Schapiro, era decano de la School of Art, y Lloyd Hamrol, el marido de Chicago en aquel entonces, formaba parte del profesorado (“había un gran interés en la escuela por los equipos de marido y mujer”, como dijo Chicago⁹). La FAP se trasladó a CalArts en 1971. Allí, el curso exclusivo para mujeres tendría sus propios estudiantes matriculados, espacio lectivo y suministros, aunque se tardó casi un año en que se materializasen esos recursos institucionales¹⁰. Mientras tanto, Schapiro, Chicago y sus estudiantes convirtieron un laberíntico edificio de East Hollywood en una instalación inmersiva, hoy icónica, llamada *Womanhouse*, en la que cada habitación cuestionaba las expectativas patriarcales sobre la mujer (las instalaciones incluían huecos con forma de pecho en las paredes de la cocina y un maniquí femenino bisecionado dentro del clóset de blancos).

La FAP llegó durante un fugaz periodo de libertad en el departamento de artes visuales de CalArts. A principios

de la década de 1950, Walt Disney empezó a respaldar económicamente el Chouinard Art Institute y, tras la jubilación de Nelbert Chouinard en los años 60, Disney inició el proceso de cambiar la marca de la escuela y buscarle un nuevo hogar (inicialmente, el plan era Hollywood, pero los impuestos locales¹¹ y —como cuentan numerosos artistas negros de Los Angeles— la incomodidad de Disney con el alumnado cada vez más diverso que favorecía la ubicación urbana de la escuela en Westlake, le llevaron a buscar un lugar más alejado¹²). Tras la muerte de Disney en 1966, la familia Disney y otros benefactores asumieron el proceso, rebautizando la escuela con el nombre de California Institute of the Arts y trasladándola de Westlake a Valencia. Los benefactores prestaban más atención a los programas de música y animación, de los que reclutaban a sus propios futuros empleados, dejando la School of Art en gran medida sin supervisión¹³. Profesores y alumnos practicaban *tai chi* en los pasillos¹⁴; John Baldessari inició las sesiones de crítica post-studio para artistas que no trabajaban en medios convencionales¹⁵. “Era una gran *mêlée* de procedimientos radicales”, recordó Schapiro más tarde. “Y nuestro Programa de Arte Feminista simplemente ocupó su lugar”¹⁶.

La exposición REDCAT dedicó la mitad de una larga pared a la historia de la FAP en CalArts, mostrando documentación de las obras más emblemáticas del programa: *Womanhouse* y *Ablutions* [*Abluciones*] (ambas de 1972). Esta última era una colaboración entre Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel y Aviva Rahmani que consistió en

grabar los relatos de primera mano de mujeres que habían sido violadas y, a continuación, escenificar una sensual *performance* que pretendía aproximarse a la experiencia de la violencia sexual. La exposición también siguió la salida de Chicago de la FAP antes de que el programa finalizara oficialmente —dimitió en 1973, convencida de que no era posible una verdadera alternativa en CalArts (un lugar en el que, en su opinión, las mujeres seguían sufriendo la presión de ajustarse a las normas patriarcales¹⁷)— siguiendo su salida a través de cartas. “Sé que sientes que la naturaleza de la institución impone [sic] restricciones a las partes más radicales de tu programa”, escribió Brach a Chicago, en una carta expuesta en una vitrina. Schapiro siguió dirigiendo el FAP dentro de los límites institucionales durante dos años más, aunque se transformó y desradicalizó, asemejándose más a una concentración académica. Según un suplemento de 1973 del boletín académico incluido en la exposición REDCAT, CalArts “dejaría de ofrecer un programa... de estudios artísticos no profesionales”. En este mismo suplemento, Schapiro es la única mujer miembro del cuerpo docente de la School of Art que aparece en la lista, una realidad deprimente al verla registrada tan cerca de imágenes de obras de arte llenas de posibilidades realizadas por estudiantes de la FAP. La exposición conmemora el final del programa de CalArts con un cuadro de Mira Schor, estudiante de la FAP, titulado *Goodbye CalArts* [*Adiós a CalArts*] (1972). El cuadro transmite la experiencia estudiantil: un paisaje suburbano, que recuerda a Valencia, envuelve

un autorretrato. Schor aparece semidesnuda con una flor alrededor de la cabeza, rodeada de otros estudiantes y profesores (retrata a su compañero de clase Ross Bleckner de espaldas, y un profesor, Stephan von Huene, aparece como un pingüino). Un letrero de vinilo negro situado debajo del cuadro reza “Cierre del programa CalArts, 1975”, aunque en realidad Schor realizó la obra tres años antes.

Cuando realizó la obra en 1972, Schor ya había abandonado el FAP (aunque seguía matriculada en CalArts). El programa acababa de regresar a los confines del campus de CalArts tras el experimento de *Womanhouse* y, una vez de vuelta en este entorno académico, los estudiantes empezaron a participar en críticas formales del trabajo de los demás. Schor había estado realizando pinturas íntimas y autobiográficas, utilizando su obra para lidiar con sus dificultades por el proceso de madurar. Presentó un cuadro suyo para que lo criticaran y recordó que Schapiro lo había calificado de “engreído, rígido y aburrido”, antes de que otros estudiantes intervinieran. Schor, tratando de no llorar, dijo: “Espero una llamada de New York”, abandonó la sala y nunca volvió¹⁸. Las razones de Schor para abandonar la FAP —una aversión a la forma en que las formalidades de la escuela de arte engullían el modelo feminista alternativo— coincidían con las razones de Chicago y auguraban la desaparición definitiva del programa. Chicago intentó crear la alternativa que deseaba: cuando dimitió de CalArts en 1973 otras dos profesoras, la diseñadora Sheila Levrant de Bretteville y la historiadora del arte Arlene Raven, dimitieron

con ella y las tres juntas fundaron el Feminist Studio Workshop. Al principio, el taller funcionaba en un edificio alquilado en MacArthur Park; posteriormente, Chicago, Raven y de Bretteville ayudaron a abrir The Women’s Building en Spring Street, en el centro de Los Angeles. Era un proyecto imperfecto —artistas negras como Senga Nengudi y Suzanne Jackson¹⁹ nunca se sintieron bienvenidas—, pero fue un intento válido de colectividad fuera de lo que Chicago llamaba “cultura masculina”²⁰.

Una de las inclusiones más reveladoras de *Cycles of Collectivity* era un proyecto de investigación de la artista Ekta Aggarwal en el que se documentaba quién había impartido cursos en CalArts desde una perspectiva feminista desde el cierre de la FAP en 1975. Aggarwal dispuso en una hoja de cálculo los cursos feministas y profesorado feminista, y también recopiló programas de estudios, descripciones de cursos y correspondencia electrónica. Estos documentos se imprimieron en páginas multicolores y se organizaron en carpetas que los visitantes de la exposición podían hojear sentados en taburetes morados. Se trata de carpetas no oficiales, recopiladas por Aggarwal, sobre todo de profesores individuales y no de registros institucionales. Algunos antiguos profesores proporcionan relatos en primera persona de sus cursos; otros proporcionan programas de varias páginas. Como contexto para estos cursos, CalArts se siente distante, menos importante que las estrategias que estos educadores individuales emplearon para introducir a sus estudiantes en perspectivas más abiertas y divergentes sobre el poder

y cómo nuestra subjetividad influye en la creación artística. Solo tres profesoras impartieron cursos feministas entre 1975 y 1980: Jo Ann Callis, Judy Fiskin y Lynda Benglis. Entre 1981 y 1990 aparecen cinco. A partir de 1991, las columnas están más pobladas y se amplían cada vez más para incluir a más profesoras de color, así como a artistas *queer* y trans. Pero la escasez inicial sigue llamando la atención. Refleja una reacción cultural más amplia contra los valores progresistas que florecieron a finales de la década de 1960 y también ayuda a explicar por qué los estudiantes que pasaron por CalArts en las décadas de 1990 y 2000 tuvieron que trabajar para redescubrir la historia de la FAP por sí mismos.

Cuando Combs, Richards y Hollander, organizadoras del FAP, empezaron a planear su evento en 1998, la carta que enviaron a las antiguas participantes del FAP (incluida en una vitrina) citaba la “escasa documentación de archivo” disponible sobre el programa. Dos años más tarde, según una etiqueta de la exposición, las Toxic Titties “descubrieron que el Feminist Art Program y las ideologías feministas no se abordaban dentro del plan de estudios” y, cuando se propusieron remediarlo a través de su programa académico Camp TT, recibieron “muy poco apoyo institucional”. La etiqueta de la vitrina sobre la conferencia “Exquisite Acts” de 2007 afirmaba que “los estudiantes se sorprendieron una vez más cuando tropezaron con la historia feminista de CalArts”. A estas alturas, generaciones de estudiantes se habían sentido como si estuvieran reinventando la rueda cada vez que buscaban

modelos educativos alternativos que reflejaran mejor su propia experiencia vivida. Las instituciones hacían recaer una y otra vez en el individuo la responsabilidad del cambio.

Como era de esperar, *Cycles of Collectivity* no es la primera exposición sobre CalArts que se celebra en REDCAT, que se diseñó como anexo al Walt Disney Concert Hall en un esfuerzo por devolver CalArts al centro urbano del que la corporación Disney la exilió décadas antes²¹. En 2020, para conmemorar el 50° aniversario de CalArts y el 100° aniversario de Chouinard, REDCAT acogió una exposición que celebraba los icónicos carteles que el profesorado y los estudiantes de CalArts habían diseñado a lo largo de los años y otra exposición de ediciones realizadas por antiguos alumnos para ayudar a financiar becas para estudiantes. En ese preciso momento, estudiantes actuales de CalArts estaban protestando en las reuniones de la junta directiva, frustrados por la creciente dificultad de poderse permitir el estudio en la escuela, llegando incluso a presentarse para interrumpir la Gala REDCAT en 2019²². La exposición de ediciones de 2020 se sintió como una respuesta a esta realidad, aunque el comunicado de prensa no reflejó las peticiones y protestas. Aunque nunca abordó abiertamente las deficiencias institucionales, *Cycles of Collectivity* evitó centrarse en CalArts, y en su lugar puso en primer plano los programas organizados en la escuela y en torno a ella. Al igual que los programas de estudios que Aggarwal recopiló, muchos de los documentos de las vitrinas procedían de antiguos alumnos (como recono-

cen los créditos al pie de la nota de prensa), y estaba claro que el legado de la FAP ha sido reanimado y reimaginado con mayor eficacia por quienes valoraban alternativas a los modelos de escuelas de arte, aunque trabajasen desde dentro de CalArts.

La exposición me recordó el argumento de la crítica Barbara T. Christian de que “construcciones como el centro y la periferia revelan esa tendencia a querer hacer el mundo menos complejo organizándolo según un principio, a fijarlo mediante una idea que en realidad es un ideal”²³. Desde esta perspectiva, quizá ni siquiera sea útil pensar en el FAP y los programas en los que influyó como “alternativas”. Seguir haciéndolo refuerza el poder de un modelo “central” —la institución— que ya ha demostrado ser incapaz de apoyar el tipo de experimentación y reimaginación que sus estudiantes y profesores no solo necesitan, sino que ya han empezado a construir para sí mismos y para los demás. En el mejor de los casos, *Cycles of Collectivity* demostró que esta articulación del mundo ha sido un esfuerzo continuo (y a menudo individual), aunque no ofreció ningún plan de acción generativo para salvar la brecha entre la institución y estos creadores de cambio individuales: una omisión reveladora.

Consulte la página 95 para ver las notas a pie de página.

Made in L.A. 2023: Acts of Living Formulas para hacer lo correcto

El título de la sexta edición de la exposición bienal del Hammer Museum, *Made in L.A. 2023: Acts of Living* [*Made in L.A. 2023: Actos de Vida*], procede de una cita de Noah Purifoy. Según este artista del ensamblaje, que también fue trabajador social en Los Angeles y cofundador del Watts Towers Art Center, “no hace falta ser artista visual para utilizar el potencial creativo. La creatividad puede ser un acto de vida, una forma de vivir y una fórmula para hacer lo correcto”¹. Utilizando esta máxima como punto de partida, los cocuradores Diana Nawi y Pablo José Ramírez junto con su colega Ashton Cooper abordaron la edición de este año reuniendo a artistas y colectivos artísticos de Los Angeles que exploran los ritmos de la vida cotidiana a través de cerámicas, textiles, pinturas, mapas, esculturas y otros medios. Al igual que Purifoy, muchos de los artistas participantes utilizan materiales cotidianos —desde arcilla y tierra hasta fotografía encontrada y pedrería falsa— de forma que amplían nuestra comprensión de lo que puede llegar a ser el arte. *Acts of Living* seleccionó especialmente las obras realizadas en comunión con su entorno local, registrando la vitalidad de los barrios, paisajes y habitantes angelinos.

Instalada en el tercer piso del Hammer, *El suelo que nos alimenta* (2023), de Jackie Amézquita, consistía en 144 losas rectangulares instaladas en una cuadrícula en la pared.

Utilizando una pala y bolsas tejidas, Amézquita extrajo tierra de cada uno de los barrios que constituyen la región de Los Angeles, combinándola con masa, sal, agua de lluvia, piedra caliza y cobre. Para ilustrar la conexión personal del artista con la ciudad, cada losa está grabada con una escena inspirada en las rutinas diarias de la gente indocumentada de Los Angeles. Una losa, por ejemplo, está grabada con la imagen de una palmera y las palabras “Boyle Heights” garabateadas en letras hinchadas; otra es una cuidadosa interpretación del Westlake Theater de South Alvarado Street, un lugar rico en herencia latinx, ya que proyectaba películas en español desde los años sesenta². En un video de acompañamiento realizado por el Hammer, Amézquita dice que hizo *El suelo* mientras contemplaba su “integración en el paisaje [de Los Angeles] durante estos últimos 20 años”³. En sus grabados del follaje y la arquitectura de L. A., Amézquita documenta y honra los movimientos cotidianos de las numerosas comunidades de la ciudad.

Otros artistas se hicieron eco de estas pasiones por la narración basada en el lugar. En su proyecto *Valley Tours* (2019-en curso), Vincent Enrique Hernández conduce a los participantes en un recorrido de 5 horas por el San Fernando Valley en su Volvo, obsequiando a sus pasajeros con historias sobre el barrio en un esfuerzo por compartir las “montones de historia que están justo delante de tus narices”⁴. Para *Acts of Living*, Hernández contribuyó con *Valley Research Map [Mapa de investigación del Valle]* (2019-en curso), un mapa del San Fernando Valley que había tachonado con



tachuelas rojas y fotografías de personas y lugares notables, incluida una imagen del San Fernando Valley Japanese American Community Center, un *sticker* de un concesionario de automóviles Keyes y la portada de un cómic de *Tarzán* de 1954⁵. Este mapa y la documentación recopilada describen una historia narrativa híbrida que acumula recuerdos y lugares que son tanto personales para Hernández como notables (aunque a menudo pasados por alto) dentro de la zona. Una carpeta de fotos de las giras de Hernández en un pedestal cercano destacó aún más la conexión en constante desarrollo del artista con estas crónicas (*Pictures Taken on The Tour [Fotos tomadas durante la gira]*, 2019-en curso).

A dos pasos de la instalación de *Valley Tours* se encontraba *PCH & Cherry at 7 p.m [Esquina de PCH y Cherry a las 7 de la tarde]* (2023), de Christopher Suárez, una intrincada réplica de una sobremesa hecha en cerámica de una manzana de Long Beach, California, donde creció el artista. La obra muestra una humilde escuela con una valla desvencijada; una licorería con un gran cartel que reza “GRACIAS POR COMPRAR AQUÍ,

SU COMERCIO ES APRECIADO”; y un edificio de apartamentos tambaleante coronado por un anuncio espectacular que anuncia el conocido estribillo de un abogado especializado en atropellos con fuga: “¿LESIONES DE COCHE?”. Las obras de arte, que recopilan lugares actuales, pasados e imaginarios de Long Beach, representan la amorosa ambición de Suárez de abrazar a su comunidad creando y recreando fielmente “espacios seguros” latinx⁶. Suárez utiliza arcilla para recrear centros comerciales llenos de lavanderías, carnicerías y bodegas, grabando lugares que funcionan como importantes centros comunitarios latinx relativamente libres de la mirada blanca y la violencia policial. Al igual que Amézquita y Hernández, la documentación de Suárez sobre su hogar presta especial atención a los ritmos cotidianos de la gente.

Mientras que algunos artistas de la bienal registraron las historias de Los Angeles a través de sus paisajes, Young Joon Kwak presentó esculturas y obras murales en las que el propio cuerpo se convierte en un lugar de la historia de Los Angeles: en el caso de Kwak, de las comunidades *queer* y *drag*

Jackie Amézquita, *El suelo que nos alimenta* (detalle) (2023). Tierra procedente de los 144 barrios que componen la región de Los Angeles, masa de maíz, sal, lluvia, piedra caliza y cobre; 144 losas de 12 x 12 x 2 pulgadas cada una. Imagen cortesía del artista y del Hammer Museum. Foto: Joshua White.

de las que forma parte desde hace más de una década⁷. Sus piezas de “piel” en molde inverso y sus obras abstractas bidimensionales rastrean momentos de cambio físico y transición. Por ejemplo, *To Refuse Looking Away From Our Transitioning Bodies (Pregnant Kim) [Negarse a mirar hacia otro lado ante nuestros cuerpos en transición (Kim embarazada)]* (2023) es un molde en yeso de un cuerpo creado en colaboración con la artista multidisciplinar y dominatrix Kim Ye. La pieza, una réplica en bronce del torso embarazado de Ye que colgaba del techo, estaba llena de los ricos lineamientos del cuerpo expectante en el interior, mientras que el exterior estaba tachonado de joyas de colores. Conmemorando esta importante fase de transición en la vida de Ye, Kwak incrustó en la escultura pedrería falsa turquesa, rosa, negra y ámbar, evocando las transformaciones del atardecer en nuestros cielos crepusculares. Estos materiales cristalinos también hacen un guiño a la moda de la cultura *drag*, constituyendo una brillante carta de amor a espacios experimentales y *queer* como Mutant Salon, una plataforma itinerante de actuaciones colaborativas cofundada por Kwak. Sus piezas conmemoran a las personas y las prácticas culturales que constituyen sus comunidades. La obra de Kwak habla de su profunda inversión en la camaradería *queer*, trazando la red de vínculos multivalentes a través de nuestra ciudad.

Además de exponer obras de artistas individuales, *Acts of Living* también exploró espacios y colectivos artísticos que alimentan la creatividad de la ciudad. Prácticamente oculta en el Hammer’s Bank Annex, la *break room* [sala

de descanso] (2023) era una habitación —con cafetera, dispensador de agua y máquina expendedora— donde los visitantes podían sentarse, leer, descansar, comer y curiosear. Organizada por Los Angeles Contemporary Archive (LACA), esta instalación improvisada era un microcosmos del apreciado archivo de LACA en Chinatown. LACA alberga una biblioteca repleta de libros y manuscritos relacionados con artistas contemporáneos, además de una colección de objetos efímeros de artistas (utilería de *performances*, modelos a escala de proyectos escultóricos nunca realizados, cheques de alquiler de estudios, minutas de reuniones, notas manuscritas sobre procesos, etc.) que de otro modo irían a parar a la basura. En el Hammer, LACA ofrecía tres secciones imprecisas —trabajo, placer y descanso— haciendo hincapié en este último. Cuando entré en el espacio, me encontré con dos personas que compartían una bolsa de papas fritas y hablaban de los derechos de las personas con discapacidad rodeadas de los residuos de las obras de arte. Se trataba de una emocionante versión de un “archivo viviente” que registra, alberga y amplifica las múltiples formas de inventiva que se dan en nuestra ciudad.

A través de su compromiso con las grandes y pequeñas acciones que impulsan el pulso creativo de Los Angeles, *Acts of Living* ofreció un archivo alternativo y personificado de la ciudad. La exposición recordó a los espectadores que —retomando a Purifoy— el arte es una práctica que lleva mucho tiempo realizándose fuera de las galerías, especialmente por parte de personas de color, *queer*, de la clase

trabajadora y otras comunidades vulnerables que a menudo no tienen acceso a las instituciones. Aunque los artistas analizados aquí se centraron en temas diferentes, todos manifiestan un afán por documentar lo que significa moverse por Southern California, especialmente cuando se es un individuo creativo. Las tablillas de arcilla de Amézquita trazan las vidas cotidianas de personas indocumentadas en diversos barrios de Los Angeles; Hernández crea arte a partir de conversaciones peripatéticas sobre una parcela específica de nuestra metrópoli; Suárez reconstruye el Long Beach latino; Kwak conmemora los cuerpos y la cultura en transición con colores cristalinos; y LACA archiva los gestos y efectos de las prácticas artísticas y comunitarias locales. Al igual que Purifoy afirmaba que el arte surge de los momentos cotidianos, estos artistas construyen objetos y prácticas bellos y significativos a partir de lo que es transitorio y se pasa por alto: nos lo perderemos si no tenemos cuidado.

Consulte la página 95 para ver las notas a pie de página.

Made in L.A. 2023: Acts of Living Dominique Moody como arquitecta ciudadana

En diciembre de 2022, durante su primer día en el cargo, la alcaldesa de Los Angeles, Karen Bass, declaró un “estado de emergencia sobre las personas sin hogar”¹. Ser propietario de una vivienda sigue siendo un objetivo inalcanzable para muchos, y se calcula

que cerca de 100 000 personas viven en viviendas provisionales o carecen de cobijo en Los Angeles².

Estacionada a las puertas del Hammer Museum, la vivienda móvil de la artista Dominique Moody, una obra de arte utilitaria bautizada *N.O.M.A.D.* (2015–23), podría percibirse a primera vista como un incómodo recordatorio de los 1,6 millones de californianos que se asoman al abismo de la falta de vivienda³. A la vez una vivienda personal, una obra de arte y un modelo para el futuro, el proyecto cuidadosamente diseñado de Moody desafía las ideas erróneas, los prejuicios y los temores que rodean a la crisis humanitaria. La presencia de *N.O.M.A.D.* en el Hammer no resultaba tanto una denuncia de los fracasos de los políticos como la propuesta de una alternativa imaginativa, creativa y generadora a la vivienda asequible. El proyecto de Moody, en el que realmente vive, pone de manifiesto la necesidad de una vivienda estable para una práctica artística saludable, al tiempo que defiende que la creatividad y la participación pública tienen cabida en la resolución de la crisis de la vivienda. *N.O.M.A.D.* sirve como un ejemplo de cómo vivir con seguridad en condiciones precarias, que se han vuelto aún más hostiles por la inactividad de los políticos y la rigidez de la burocracia.

Mientras duró *Acts of Living* [*Actos de vivir*], Moody pasó aproximadamente ocho días, en lapsos de cuatro horas, en su diminuta casa. *N.O.M.A.D.*, acrónimo de Narrative Odyssey Manifesting Artistic Dreams [Odisea Narrativa que Manifiesta Sueños Artísticos], tiene apenas 150 pies cuadrados. En un

principio, la obra iba a situarse en el patio monumental del museo, donde estaría protegida por los muros de la institución⁴. Pero al no caber por las puertas, *N.O.M.A.D.* fue estacionada en la entrada trasera del museo, en Lindbrook Drive, durante el tiempo que duró la exposición. La obra de Moody era la única de la exposición situada fuera del contexto museístico y, decepcionantemente, la única que abordaba las disparidades a la hora de encontrar refugio en Los Angeles⁵. A través de *N.O.M.A.D.*, Moody se posiciona como “arquitecta ciudadana”, un concepto de una década de antigüedad que implora a los creativos que asuman el papel de la defensa cívica en su práctica. Aunque Moody no es arquitecta de profesión, su práctica artística encarna los principios básicos de una arquitecta ciudadana, fomentando el compromiso cívico con la comunidad, comprendiendo las necesidades de esta e infundiéndole alegría y participación pública a su práctica profesional⁶. Irónicamente, Moody solo puede asumir este papel fuera de los límites intrínsecamente excluyentes de las instituciones artísticas.

Moody diseñó *N.O.M.A.D.* de forma independiente empleando materiales sostenibles y recuperados, como acero, puertas de lavadoras y secadoras, y madera de granero reutilizada. Enganchado a una grúa Ford de los años 50, el espacio habitable de *N.O.M.A.D.* tiene capacidad para que entren dos visitantes cada vez. En cada una de sus sesiones públicas de cuatro horas, Moody habló con cerca de 70 visitantes, cada uno de los cuales se fue con una postal y anécdotas reflexivas sobre las experiencias de Moody en su espacio edifi-

cado. *N.O.M.A.D.* tiene un amplio porche fabricado en madera, donde una rama de árbol que parece emerger de debajo de la tarima actúa a modo de columna decorativa. A cada lado se sitúan dos apetecibles sillas plegables, y en la pared de la vivienda encontramos adosado un buzón. Para entrar, hay que pasar por debajo de un globo terráqueo recuperado, que sirve de recordatorio de los viajes, del estilo de vida itinerante de Moody y de los constantes traslados de su familia militar en su juventud. Las ventanas están cubiertas con las obras de *collage* fotográfico transparente de Moody, que combinan imágenes de fachadas de edificios, carritos de la compra y partes del cuerpo en arreglos enmarcados por madera rescatada. Las bancas del pequeño espacio interior están adornadas con telas teñidas de índigo y un tragaluz se cubre con aluminio perforado para reflejar el calor. El espacio cuenta con todo lo esencial para un hogar confortable, incluida una regadera, un retrete, una cocina con un especiero y una zona para dormir.

Se puede argumentar que *N.O.M.A.D.* pertenece a la categoría del arte de ensamblaje. En los Estados Unidos de la posguerra, los artistas del ensamblaje hacían uso de materiales que encontraban para producir objetos que abordaban diversos temas y acontecimientos sociopolíticos, como el Movimiento por los Derechos Civiles y la guerra de Vietnam. El arte del ensamblaje como medio de crítica social prosperó especialmente en Los Angeles, por lo que no es de extrañar que el medio fuera un punto focal en *Acts of Living*, que tomaba el icónico proyecto de Watts Towers [Torres Watts]

de Simon Rodia como guía curatorial. Moody, que padece una discapacidad visual, se inclinó por las técnicas de ensamblaje durante sus estudios de Bellas Artes en la UC Berkeley a finales de la década de 1980. “Perdí parte de la vista”, señaló en nuestra conversación, “pero no perdí la visión”. El ensamblaje resultó ser una práctica artística más accesible, una forma de narrar su propia experiencia como “persona nómada, contemporánea y occidental trescientos años después de la esclavitud”. A modo de nexo entre la primera generación de artistas negros del ensamblaje, como Ed Bernal, Melvin Edwards y Betye Saar, y los que han llegado después de ella, Moody describe *N.O.M.A.D.* como un “acto de vivir”, usando las mismas palabras de Noah Purifoy que están inscritas en una placa de Watts Towers y de las que la exposición toma su título. Como proyecto activo y representado, la obra funciona como un ensamblaje no solo de materiales, sino también de recuerdos, emociones, historias y personas. La idea de hogar de Moody, dinámica y en continuo cambio, no está ligada a un lugar fijo.

Como arquitecta ciudadana, artista del ensamblaje y practicante del arte como ejercicio social, el *N.O.M.A.D.* de Moody existe en un espacio liminal entre el arte y la vida, lo privado y lo público, dentro de la institución pero fuera de ella. Su obra se convierte en un espacio seguro para los integrantes más marginados de la sociedad: en una ocasión vi a un excéntrico personaje icónico de Westwood Village llamado Papa Cyrus visitar *N.O.M.A.D.* Con un carrito de la compra lleno de orquídeas, le regaló a Moody unas flores

que ella expuso en su mesa. Me pregunté si se habrían producido interacciones tan espontáneas si la casa móvil hubiera cabido por las puertas del museo. Seguramente no, ya que los museos siguen siendo espacios excluyentes a pesar de sus muchos esfuerzos por la inclusión. La capacidad de *N.O.M.A.D.* para existir fuera del Hammer Museum extiende su impacto a un grupo más amplio de personas, activando el proyecto de maneras imaginativas. En 2015, Moody aparcó *N.O.M.A.D.* en Leimert Park Plaza, donde los vecinos sin hogar se turnaron para visitar a la artista y compartir con ella cómo les hacía sentir el espacio. Moody me contó que los funcionarios municipales estaban sorprendidos por su capacidad para conectar con personas que se habían negado a hablar con ellos. Facilitadas por *N.O.M.A.D.*, estas intervenciones públicas invitan a un ensamblaje de historias y conversaciones; también apuntan a los límites de la burocracia para resolver la falta de vivienda y demuestran la eficacia de la creatividad en la gestión de los problemas más complejos de la ciudad⁷. Y lo que es más importante,

el proyecto de Moody crea un espacio para la conversación y la conexión, un paso crucial a la hora de abordar las inequidades en nuestras comunidades que a menudo es pasado por alto por los manejos de la burocracia.

La obra de Moody evoca la crisis de la vivienda al tiempo que imagina soluciones para ella, trastocando en el proceso nuestras ideas de refugio, creación artística y espacio público. En nuestra conversación, habló de un posible proyecto en el que los contenedores de transporte, utilizados habitualmente como viviendas temporales, podrían colocarse en predios vacíos de la ciudad. Siguiendo el modelo de los condominios horizontales de California [*bungalow court*], Moody imagina de seis a ocho de estas viviendas portátiles similares a las de *N.O.M.A.D.*, unas frente a otras y con un patio central compartido: “Los vecinos se acogerán y protegerán mutuamente. No tiene por qué ser algo horrible de lo que la gente tenga miedo. Hoy, mucha gente siente miedo”. En este caso, Moody hace referencia a la oposición del público en general a la construc-



Dominique Moody, *N.O.M.A.D.* (vista de la instalación) (2015–23). Hammer Museum, Los Angeles, 2023. Imagen cortesía de la artista y del Hammer Museum. Foto: Joshua White.

ción de viviendas asequibles en sus barrios residenciales⁸. Crear espacios privados y dignos al tiempo que se fomenta la camaradería es la piedra angular de la práctica de Moody. Como proyecto móvil, *N.O.M.A.D.* conecta varias comunidades y regiones, como demostró la forma en que se integró en Westwood Village. Aunque las soluciones creativas de Moody rozan la utopía, sus preocupaciones exigen una atención seria: “Si [los artistas] queremos quedarnos en esta ciudad, esto es lo único que está a nuestro alcance”. La inclusión del proyecto de Moody en *Acts of Living* es importante en la medida en que pone en práctica principios conceptuales básicos de la exposición, en particular el objetivo curatorial de mostrar cómo “la creatividad puede entretenerse con los términos ordinarios de nuestras vidas”⁹. Sin embargo, al quedar notablemente separado del resto de la exposición, el significativo trabajo de Moody destinado a la comunidad se percibió como una misión solitaria, más que como una misión que implicara a la institución.

Consulte la página 95 para ver las notas a pie de página.

El rechazo de la identificación, no de la identidad

Posiciones contemporáneas sobre la abstracción

Hay veces en que solo te das cuenta de algo cuando ya no está. En los últimos meses, he empezado a darme cuenta de la ausencia, en un número de obras de artistas cada vez mayor, de narrativa, en particular, de narrativa sobre las biografías o identidades de estos artistas. Gran parte de esta obra es

abstracta, a menudo puramente abstracta, y parece que últimamente cada vez más gente, entre la que me incluyo, se siente atraída por este tipo de obra no objetiva y no literal.

Históricamente, la abstracción en las artes visuales se ha desarrollado por dos vías paralelas: la distorsión de las cosas que vemos en el mundo (Paul Cézanne, Pablo Picasso) y la invención de formas totalmente no objetivas (Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Hilma af Klint). La obra contemporánea que he observado se ajusta, en general, a esta última corriente de abstracción. Alejándose en cierto modo del predominio que ha tenido en los últimos años la figuración centrada en la identidad, gran parte de la abstracción contemporánea está siendo realizada por artistas de color que se resisten a poner en primer plano su propia identidad a través de la narrativa. Cuando la artista de técnica mixta Teresa Baker me describió sus pinturas abstractas, apuntó que es una obra que “debería hablar por sí misma. No debería tener que ponerle palabras”. Rema Ghuloum, pintora afincada en Los Angeles, comparte su opinión: “Realmente quiero que la obra hable por sí misma”.

Hace tan solo una década, escritores y curadores sucumbían a episodios de angustia intelectual sobre qué aspectos de la biografía de un artista podían admitirse en una consideración crítica de su obra. A menudo se argumentaba que el arte debía existir separado del mundo; por ejemplo, insistir en la enfermedad mental de Agnes Martin o en el trato nefasto que Picasso dispensaba a las mujeres mientras se abordaba su arte se consideraba un acto de mala

fe, una imposición injusta de lo anecdótico sobre lo estético. Sin embargo, en los últimos tiempos esas reservas prácticamente se han evaporado. Junto a un impulso urgente hacia una mayor igualdad y diversidad en museos y galerías, la narración biográfica se ha convertido en la forma cultural *de facto* de nuestro tiempo.

La figuración narrativa también se ha hecho más popular de lo que nadie habría previsto hace diez años. Aunque no tiene sentido reducir un género tan amplio a un estereotipo superficial, este giro hacia la representación en un sentido pictórico discurre en paralelo a la representación en un sentido social: la idea de que al representar a personas, sobre todo a personas no blancas, los artistas están contando historias que normalmente no se cuentan, e inspirando a sus comunidades en el proceso. El objeto artístico se convierte en un vehículo con el que un sujeto puede acceder simbólicamente a espacios que le han sido denegados históricamente: el museo, la galería de renombre, la casa del coleccionista.

Sin embargo, la representación también puede deslizarse hacia la cosificación, especialmente cuando se transmite en espacios predominantemente blancos y cuando se espera de los individuos (tanto artistas como sujetos) que representen las experiencias de otros a los que quizá solo se parezcan superficialmente. A través de las redes sociales y la creciente industria de las relaciones públicas en el sector artístico y los departamentos de comunicación en las galerías, vemos la vida de los artistas con más transparencia que nunca, a menudo acompañada del omnipresente retrato fotográfico en el estudio. Pero las etiquetas

que señalan la identidad racial pueden ocultar fácilmente otros aspectos de la propia identidad. Quería preguntar a los artistas de color que trabajan en la abstracción, a la mayoría de los cuales he seguido de cerca y que han tenido la paciencia suficiente para entablar conmigo conversaciones tan difíciles, cómo se sentían al ver sus identidades incorporadas a la interpretación de su obra cuando, por lo demás, no es representativa. Tuve que reconocer la inevitable ironía de que al escribir este artículo estaba perpetuando los mismos tropos a los que muchos de estos artistas intentan resistirse. Sin embargo, muchos estuvieron de acuerdo en que es un tema que merece la pena abordar.

Lo que quedó claro rápidamente en mis conversaciones es que estas cuestiones tienen matices diferentes para cada artista, cada uno de los cuales tiene una relación con su legado tan compleja como el propio sujeto. Baker, por ejemplo, tiene un padre de ascendencia mandan e hidatsa y una madre germano-estadounidense. Baker ha vivido en New York, San Francisco y Texas, y ahora reside en Los Angeles, aunque creció en las llanuras del norte. Según ella, la distancia física que la separa de esa región y de las comunidades indígenas que viven en ella da forma a sus pinturas abstractas, basadas en formas recortadas de pasto artificial, un material que empezó a utilizar cuando vivía en Texas.

Baker no invoca la narrativa personal o la identidad con correlaciones uno a uno, representativas, de objeto y significado. “Más bien —dice—, hablo [de la identidad] en términos de proceso y de cómo

me influye. El objeto en sí está acabado cuando no puedo situarlo”. Pero su obra, insiste, sigue proviniendo de esos contextos que la formaron. *Flow [Flujo]* (2023), por ejemplo, incluida recientemente en la bienal *Made in L.A. [Hecho en L. A.]* del Hammer Museum, incluye en su superficie estambre, tendones artificiales y piel de ante seca, todos ellos medios utilizados en el arte tradicional indígena americano. Entiendo estas obras como mapas psíquicos de lugares más sentidos que recordados. Para Baker, la abstracción consiste en “tender puentes”.

Ghuloum, que dice admirar la obra de Baker, me dijo que espera crear cuadros que sean conectivos, incluso universales. “En mi obra pienso mucho en mantener diferentes tipos de espacios dentro de un cuadro, como la pena o el dolor y la alegría”, dice. La peculiar técnica de Ghuloum de aplicar capas de color, que raspa, lija y desgasta, confiere a sus cuadros una profundidad excepcional. Contienen multitudes, como la identidad y la propia experiencia humana. Ghuloum se define como “libanesa-jordana-kuwaití-estadounidense”, pero, nacida en North Hollywood de padres inmigrantes de primera generación, se identifica simplemente como “estadounidense” en sus biografías publicadas. “Siento como si todo eso se sintetizara de alguna manera”, dice, refiriéndose a su herencia diversa, “incluso si no soy capaz de explicarlo”.

Edgar Ramírez, cuyos cuadros suelen estar hechos a base de capas de cartón pintado en mal estado, me contó que, más o menos cuando se graduó con su MFA en el Art Center en 2020, era consciente de que sus compañeros hacían

sobre todo “obras basadas en la identidad” y que él no se sentía cómodo en ese molde. Ramírez, que es mexicoamericano y creció en una comunidad de clase trabajadora en Long Beach, cerca de los puertos, aspiraba a crear un arte que no requiriera de un comunicado de prensa o un conocimiento previo acerca de quién era el artista o qué había hecho antes. Cita la obra de James Turrell y también señala que “durante mucho tiempo sentí que no podía hacer eso por mi lugar de origen”. También le interesa profundamente la historia del arte, sobre todo el expresionismo abstracto y el *nouveau réalisme*, dominados por los blancos, pero también los paisajistas europeos como J. M. W. Turner. “Me gustaría aportar mi grano de arena a esto”, afirma.

De la misma manera que Baker emplea aspectos de su herencia para establecer su lenguaje intuitivo, Ramírez encontró la manera de enhebrar entre la abstracción y la identidad: desarrolló un lenguaje de pintura abstracta que se nutre de los colores, texturas, patrones y signos del entorno en el que creció, pero que se extiende a través del *leitmotiv* del puerto de embarque hacia reflexiones más generales sobre el comercio global y el capitalismo de consumo. En *Smoky Hollow [Hueco ahumado]*, una exposición celebrada recientemente en la galería Chris Sharp, sus cuadros aludían a los colores, las proporciones y la escala de los contenedores de transporte marítimo, una crítica sutilmente irónica a esa condición de estatus que ofrecen los cuadros de primera categoría.

El enfoque que Ramírez da a la abstracción tiene mucho en común con el de otro joven pintor multimedia, Reginald

Sylvester II, quien recientemente expuso en Roberts Projects de Los Angeles. Sylvester, que es negro, creció en Oakland pero ahora reside en New York, y tiene familia tanto en Chicago como en Mississippi. Su referencia más inmediata, sin embargo, es la crudeza del barrio industrial de Brooklyn donde trabaja. Emplea láminas de hule, acero y travesaños de aluminio adquiridos en ferreterías, y reincorpora escombros y materiales de desecho de cuadros anteriores. También colecciona carcasas de tiendas militares (su padre sirvió en el ejército) y en ocasiones aplica la cuerda y la lona a la superficie de sus cuadros.

En su exposición para Roberts Projects, titulada *T-1000* en referencia al androide que cambia de forma en *Terminator 2: Judgement Day* [*Terminator 2: El juicio final*] (1991), presentó obras influidas por el retrofuturismo de la ciencia ficción, como *Ridgewood* (2023), pintada en plateado, un ensamblaje casi monocromático de paneles incrustados con materiales industriales.

Sylvester me habló de “trabajar a través de las guías de estudio abreviadas” que le dejaron artistas precedentes con la esperanza de llegar a algún lugar nuevo; construye a partir del abono fértil de la historia del arte, las tradiciones vernáculas, la cultura pop y su entorno urbano con su fe puesta no tanto en la representación de un momento contemporáneo como en la posibilidad de la aparición de algo nuevo y desconocido en el futuro.

Si pensamos más ampliamente en la “Abstracción negra”, nos vienen a la mente pintores como Alma Thomas, Norman Lewis, Jack Whitten, Ed Clark, Alvin Loving, Peter Bradley, Sam Gilliam, Stanley Whitney y Howardena Pindell. El relato



más habitual acerca de este canon de modernistas negros es que, en los años sesenta y setenta, fueron doblemente marginados por el separatista Black Arts Movement (Movimiento de las Artes Negras), al que no le servía de nada el arte que no telegrafiará enérgicamente la identidad de su creador, y por la corriente artística blanca, liberal, comercial y académica dominante¹. Cualquiera que sea la verdad de esta narrativa (muchas de estas figuras, por ejemplo, disfrutaron de un éxito considerable antes de ser “redescubiertas” por el mercado, que dio lustre a sus historias²), es innegable que su devoción por el arte no representativo supuso un desafío significativo para las estructuras del mundo del arte de la época. Tal y como escribió el historiador del arte Darby English en su libro *1971: A Year in the Life of Color* (2016), “los textos de historia del arte que abordan a los modernistas negros tienden hacia la particular determinación

de reconciliarlos con la misma ideología de la que escapaban sus prácticas³. English trabaja eficazmente para corregir este desequilibrio, defendiendo en su lugar la posición mantenida por artistas influyentes como Bradley, para quien “el modernismo funcionó como una formación ampliamente multicultural, una frágil comunidad de iguales donde las líneas de afiliación diferían significativamente de la vida pública”⁴.

Durante los años de la administración Obama, muchos comentaristas de izquierda y derecha respondieron a la elección del primer presidente negro de la nación refiriéndose a un Estados Unidos “posracial”. El término, que ahora suena fantástico, apareció por primera vez en la década de 1970⁵ y encuentra un eco en el concepto artístico de “posnegro”, que la curadora Thelma Golden aplicó a los artistas de su trascendental exposición *Freestyle [Estilo libre]*, montada en

Edgar Ramírez, (*Smoke*) *Remnant No. 6* [(*Humo*) *Resto n° 6*] (2023). Pintura doméstica sobre cartón montado sobre lienzo, 48 x 37 pulgadas. Imagen cortesía del artista y Chris Sharp Gallery. Foto: Joshua White.

el Studio Museum de Harlem en 2001. En la introducción de su catálogo, escribió que se trataba de “artistas que se mostraban obstinados a la hora de no ser etiquetados como artistas ‘negros’, aunque su obra estuviera impregnada, de hecho, profundamente interesada, en redefinir las complejas nociones de la negritud”⁶. Más bien, estaban comprometidos con la reivindicación de sus subjetividades particulares, junto con todos sus heterogéneos intereses e influencias. Mark Bradford, Jennie C. Jones, Julie Mehretu y Rashid Johnson se encuentran entre los artistas incluidos, cuyo trabajo sigue siendo un precedente importante para muchos de los artistas actuales que exploran la abstracción, incluso si el momento cultural del que surgieron, décadas antes de las emergencias de la presidencia de Trump y la mayor visibilidad de las realidades de la brutalidad policial, es marcadamente diferente.

Cabe señalar que el hecho de que un artista se niegue a identificarse a través de su arte no equivale a que se niegue a identificarse en absoluto. El pintor Spencer Lewis, residente en Los Angeles, me dijo que, aunque tiende a no discutir cuestiones relacionadas con la identidad (“¿Qué gano yo hablando de raza con los blancos?”, pregunta: “No tengo por qué educar a la gente”), tampoco negaría nunca la importancia de su negritud para su obra: “Es lo que soy”. Lewis realiza grandes y desprolijas pinturas abstractas en gruesas costras de pintura acumuladas sobre peludas superficies de yute. A veces pega pequeños montoncitos o madejas secas de pasta de papel al lienzo pintado. Recientemente, les ha añadido lápices amarillos de gran tamaño,

de unos treinta centímetros de largo, que se pueden mover por el lienzo soltando los imanes fijados a sus cuerpos. Las pinturas son sinceras, ingenuas y vitales.

Le pregunté a Lewis si para él la abstracción representa una forma de libertad. “Me interesa la libertad económica”, respondió rotundamente. “Vengo de una familia en la que lo importante es sobrevivir. En Estados Unidos, lo que me preocupa cuando se trata de raza son los niños negros asesinados por la policía. No me preocupa tanto la pintura, ¿no? La mayoría de la pintura es solo para los ricos”. La franqueza de Lewis resultó arrebataadora. Comencé esta línea de investigación con la corazonada de que la imposición de una identidad racial reconocible para el artista suele ser un mecanismo de explotación en un mercado del arte corrompido en el que la diversidad no es más que otro argumento de venta. Lewis reformuló el argumento, de forma que la culpa no era tanto del mercado en sí como de los liberales blancos que operaban alegremente en su seno.

¿Por qué no iban a intentar los artistas de color obtener cualquier ventaja posible en el mercado sobre sus colegas blancos? Además, en los últimos años la demografía de los protagonistas de ese mercado —galeristas y coleccionistas— se ha ido diversificando gradualmente. “En cierto modo, esta conversación no es, en sí misma, productiva para mí”, continúa Lewis. “La conversación debe versar sobre las cuestiones estructurales”. Esas cuestiones no se resolverán por artistas mismos, independientemente del aspecto que tengan sus obras o de cómo se incriminen. En el aquí y ahora, como dice

Lewis, “el juego está en que te vendan, no en que te cuenten”.

Con el tiempo, por supuesto, las vicisitudes y desigualdades del mercado serán olvidadas o (esperemos) rectificadas, y lo que quedará será la obra, se haya vendido en privado o no. Ghuloum me expresó un sentimiento compartido por muchos de los artistas con los que hablé, relacionado con su reticencia a vincular el significado de su obra a una narración biográfica contemporánea: “Pienso en la obra resistiendo al tiempo”.

Consulte las páginas 96 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Elmer Guevara

Conocí la obra de Elmer Guevara cuando éramos estudiantes de posgrado en el Hunter College. Su presentación de trabajo de fin de carrera de 2022 consistía en una serie de pinturas figurativas de miembros de su familia y versiones de su yo infantil en South Central Los Angeles. Mi encuentro con la historia tanto personal como familiar contenida en estas obras me trajo a la memoria los primeros recuerdos que tenía de escuchar las historias de mis abuelos coreanos sobre su inmigración a la South Bay de Los Angeles durante la posguerra. Hace poco volví a encontrarme con la obra de Guevara, esta vez en su ciudad natal de Los Angeles, en su exposición en solitario *House Money* [*Dinero de la casa*] de 2023 en la Charlie James Gallery.

En la exposición, Guevara explora el trauma heredado de sus padres, que vivieron más de la mitad de la guerra civil de El Salvador antes de huir a Estados Unidos en la década de 1980¹. Los padres del

artista se asentaron en South Central dentro de una comunidad de familiares y amigos que también emigraron de lo que él denomina el “viejo país”. La obra de Guevara transmite su compleja herencia dando cabida a las lagunas en los recuerdos (a menudo vacilantes) de su familia, a la vez que proporciona un valioso contexto para que las futuras generaciones de salvadoreños reflexionen sobre ello y lo amplíen.

Durante la investigación para la exposición, Guevara recurrió a relatos de primera mano de su familia y álbumes de fotos, así como a memorias, documentales y películas salvadoreñas². Durante su trabajo en la serie, Guevara perfeccionó una técnica de transferencia en gel de fotografías, deformando digitalmente las imágenes para adaptarlas a los contornos de los cuerpos de sus sujetos antes de transferirlas a la superficie de su piel pintada. *Dried Up on A Sunday [Desecado en un domingo]* (todas obras de 2023) representa al hermano pequeño del artista tendido en la cama, recuperándose de una cruda. La piel desnuda de sus brazos, torso y piernas está habitada por fantasmales fotos de su familia e imágenes de la guerra civil de El Salvador y los disturbios de Los Angeles de 1992. La adición de las fotografías transforma las figuras de Guevara en recipientes, contenedores en los que estas historias pueden vivir con fluidez³. Las imágenes transferidas también exploran la subjetividad de la memoria, reconociendo la mutabilidad de las narrativas a través del tiempo y el duradero y tangible trauma intergeneracional.

Guevara se nos presenta como un joven en *Young*

Grasshopper [Joven saltamontes]. Vistiendo una camiseta de Nick Van Exel —un guiño a la afinidad del artista con los Lakers de los 90—, agarra una caja de zapatos y un balón de básquetbol. Dentro de la caja de zapatos aparecen imágenes transferidas con gel de un Nintendo Game Boy y estampas de Spiderman, objetos que inducen a la nostalgia y que definieron a toda una generación de nativos digitales que crecieron a caballo entre la vida anterior y posterior a Internet. En diciembre, Guevara y yo reconectamos para conversar sobre las referencias culturales específicas de *House Money* y la dirección de su lenguaje visual en constante evolución.

Sigourney Schultz: ¿Qué te condujo hacia la pintura?

Elmer Guevara: Durante la mayor parte de mi adolescencia realicé grafitis. Conocí a mucha gente en la ciudad cuando viajaba de autobús, mucha gente que sigue haciéndolo hoy en día. En cuanto crecí un poco, conocí a algunos amigos que eran grafiteros, pero que también pintaban. Verlos pintar fue algo que me abrió muchísimo los ojos. Nunca había visto nada parecido, especialmente en mi barrio. Los artistas que se dedicaban al arte no lo hacían para ganarse la vida; lo hacían porque lo disfrutaban. Uno de ellos es uno de mis buenos amigos, Mario Gutierrez. Cuando yo estaba empezando, pasábamos mucho tiempo juntos en su apartamento. En buena medida, su sala de estar se convirtió en el estudio. Pasábamos mucho tiempo allí y él no paraba de pintar; se veía que era muy padre. Recuerdo que me dijo: “Caray, tengo que intentarlo algún día”.

Hubo un tiempo en que quise ser paramédico o intentar alguna otra cosa, porque era la primera persona de mi familia que iba a la universidad. Tal vez me lo impuse a mí mismo... pero sentía que tenía el deber de convertirme en el próximo proveedor de la familia. Me parecía algo muy lejano: ser un artista estable económicamente se me antojaba un concepto muy utópico. Parecía un cuento de hadas.

Al final conseguí un lugar en Hunter [para cursar estudios de posgrado]... Fue una locura. No me llevé muchas cosas. Cogí dos maletas y unos pocos miles de dólares, y me fui. La experiencia completa fue muy intensa. Fue una locura adaptarse, pero estoy muy agradecido por haber tenido el valor de hacerlo. En cierto modo me recuerda a cómo mis padres dejaron su país para intentar mejorar sus vidas.

SS: Una vez que desarrollaste tu práctica pictórica, ¿cómo afinaste tu temática?

EG: De pequeño, vivía en un pequeño núcleo de población con mucha inmigración. Pero estábamos muy influenciados por la televisión. Fuera de ese pequeño núcleo, eran muchas las cosas que ocurrían socialmente en Los Angeles [y] especialmente en South Central. En los años 90 había una gran presencia de la cultura de las bandas. Así que crecí con toda esa herencia personal salvadoreña, pero luego la parte angelina se basaba más en las cosas sociales que ocurrían allí... Inicialmente, ahí es donde empezó mi base.

SS: Tu obra también ahonda en la historia de migración de tu familia tras la guerra civil de El Salvador. Tengo curiosidad

por saber cómo ha sido para ti el proceso de develar estas historias.

EG: Es un reto, pero lo considero investigación. Mi padre no habla de ello. Intento sacar el tema a relucir, pero sé que supone un gran peso para él. Incluso cuando [mi familia] habla brevemente de ello, lo hacen en susurros. Es un tema que les vuelve paranoicos. Sigue siendo un motivo de agitación.

Mi madre está mucho más dispuesta a hablar de ello. Pero cuando escucho los recuerdos de mi madre, tengo en cuenta que la memoria se distorsiona mucho. Me cuenta cosas que recuerda, pero han pasado muchos años. He realizado un par de grabaciones de voz con ella. Creo que es importante mantener la narración dentro de la familia. Obviamente, se trata de algo traumático, pero mi madre es abierta. Y también algunas de mis tías. La mayoría de las veces empieza con una conversación, chismeando, y al final van profundizando un poco. Pero siempre soy consciente de cómo se distorsiona la memoria. También soy consciente de que probablemente no me cuenten toda la historia porque es muy traumática. Intentan ofrecerme una versión apta para menores.

SS: Más allá de hablar con tu familia, ¿a qué otras fuentes recurres?

EG: Muchas de las otras fuentes que utilizo para documentarme provienen de la lectura de memorias. Hay un renacimiento de la literatura procedente de salvadoreños, gente que ha empezado a escribir sobre sus viajes de inmigración aquí [a Estados Unidos]. Estos libros muestran explícitamente

ciertas cosas que ocurrieron allí. Todavía se están procesando.

Volví [a El Salvador] hace dos años. Gran parte del antiguo país del que provienen mis padres todavía está como lo dejaron. No ha cambiado mucho porque [el proceso de reconstrucción va] mucho más despacio que en la ciudad.

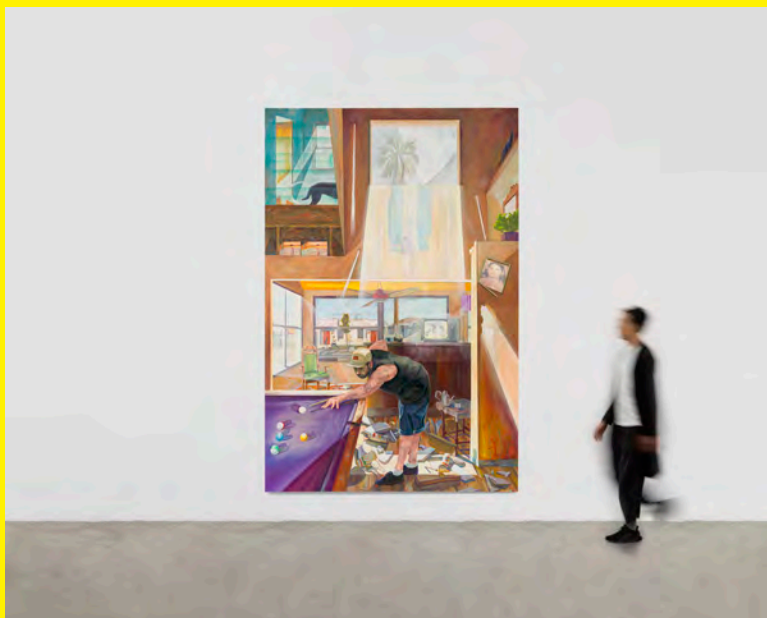
Ha sido estupendo aprender. Ni siquiera sabía por qué mis padres vinieron a este país hasta que fui adolescente. Entonces me di cuenta: “Oh, en realidad huían de una guerra. Por eso vinieron aquí”. Pero nadie en la escuela me lo enseñó nunca, así que tuve que indagar un poco para entender [la historia].

SS: Con frecuencia incluyes referencias a esta investigación mediante el método de transferencia de gel. ¿Qué le inspiró a probar esta técnica?

EG: Empecé a utilizarla durante mis estudios de posgrado en Hunter. Me gustaba

el trabajo de Njideka Akunyili Crosby, una artista nigeriana que radica en Los Angeles. Las emplea mucho en el vestuario y en las paredes [de sus obras]. Sin duda, ver su obra me influyó mucho. Intentaba ver qué podía hacer e innovar a mi manera.

Antes de escribir mi tesis, pintaba botellas y, sin apenas darme cuenta, empecé a pensar en el concepto del cuerpo humano como recipiente. También me planteaba cómo guardamos los recuerdos y los distintos traumas. Intentaba encontrar una forma de representar el trauma heredado, uno de los principales temas que suelo [explorar] porque me preocupa lo que se transmite genéticamente a la siguiente generación y demás. Simplemente no sabía cómo captar [este concepto], me parecía casi intangible. ¿Cómo se puede representar este elemento genético que pasa de un cuerpo a otro? De ahí surgió la idea de poner [las transferencias fotográficas] dentro de la carne.



Elmer Guevara, *Last Days in the Flop* [Últimos días en el Flop] (vista de la instalación) (2023). Óleo y transferencia de gel sobre lino, 120 x 79 pulgadas. © Elmer Guevara. Imagen cortesía del artista y Charlie Jamies Gallery, Los Angeles. Foto: Yubo Dong, ofstudio.

SS: ¿Crees que reelaborar estas imágenes con el proceso de transferencia te ayuda a procesar los recuerdos que hay detrás de ellas?

EG: Creo que lo que me hace difícil experimentar o reexperimentar ciertos recuerdos, en concreto, aquellos más antiguos que son anteriores a mi época, es que nunca los he experimentado del todo. Intento recomponer los recuerdos de mis padres. Me resulta difícil sentir realmente ese trauma. Creo que lo llevo dentro porque es un trauma heredado, lo que pasa es que no siento los efectos secundarios explícitos, aunque quizá se manifiesten en forma de ansiedad.

Con mis retratos o los de mi hermano... la experiencia de vivir en South Central se hace más tangible. Creo que es una lección de humildad recordar ciertas cosas que te han hecho ser quien eres. Cuando veo algunas de estas imágenes, conozco estas tres esquinas; he visto esa licorería. Me despierta recuerdos. No todos son buenos, pero en cierto modo me ayuda a procesarlos y a olvidarlos. También me ayuda a reflexionar sobre ellos. Incluso los más duros fueron experiencias de aprendizaje.

Además de reflexionar sobre las penurias del pasado, tus retratos de la infancia también resultan nostálgicos, evocando el optimismo de los años 90. Me encantan las referencias al McDonald's, que para mí y para muchos otros hijos de inmigrantes simbolizaba el sueño americano.

EG: Es curioso, porque pienso que estos símbolos nostálgicos son solo [parte de] mi vida. Pero luego me di cuenta de lo

mucho que afectaban a otras personas. Yo no era el único que iba tanto a McDonald's, y no era el único niño que jugaba con cartas de Pokémon. Fue toda una generación de personas.

Siempre pienso en los aparatos electrónicos porque realmente te transportan al pasado. Ya se trate de grabadoras de casetes, audifonos, Game Boys, reproductores de CD o iPods, todo consiste en mostrarte lo rápido que avanzan las cosas. Es bonito intentar que el espectador haga una pausa y reflexione sobre la época a través de esos símbolos y aparatos electrónicos. Eran tiempos en los que ocurrían muchas cosas especiales porque todo era muy sencillo.

SS: También incluye muchas referencias a los Lakers que se sienten conectadas a este momento nostálgico de los 90.

DEG: [En] 2000, yo tenía nueve años y los Lakers ganaron el campeonato. Estaba en primaria, pero lo recuerdo muy claramente. Fue estupendo ir al desfile. Lo ganaron tres años consecutivos, cuando yo tenía nueve, diez y once años. ¿Te imaginas ser un niño y que tu ciudad gane año tras año? ¿Cómo no ibas a ser fan de los Lakers en Los Angeles en aquella época?

También me atraen las camisetas porque ocupan un lugar destacado entre la ropa urbana. Me encanta evocar los tiempos pasados para recordar a la gente que estos tipos eran buenos entonces. No podemos olvidarnos de ellos. Y también de manera simbólica, pienso en el básquetbol y en cómo ha sido una herramienta para que muchos chicos de la barriada salieran de sus barrios. Creo que el

deporte ha sido una herramienta [para] aquellos que intentan superarse. Así que, simbólicamente, es algo muy especial.

SS: ¿Qué te gustaría que se llevaran los espectadores de tu perspectiva específica de la ciudad como angelino?

EG: Los Angeles es un lugar muy rico y denso. Ya se han hecho suficientes películas: la gente conoce los autos tuneados [*lowriders*], ciertas prendas de vestir, las palmeras y los helicópteros. Hay ciertos símbolos que se transcriben fácilmente gracias a los medios de comunicación y a cómo se ha retratado Los Angeles. Hay suficiente para que la gente entienda [las generalizaciones sobre Los Angeles]. Mi objetivo es dar a la gente un ejemplo más concreto, más crudo, que provenga de alguien que ha caminado por las calles, en contraposición a alguien que se limita a dirigir [una película] o intenta retratar [cómo es]. Me gustaría dar acceso a mi particular rincón de la ciudad.

Consulte la página 96 para ver las notas a pie de página.

Obras en progreso Sharif Farrag



El pasado junio, el ceramista Sharif Farrag instaló su primer estudio de cerámica privado en una antigua tostadora de café del Fashion District de Los Angeles, un espacio con energía eléctrica suficiente para hacer funcionar sus hornos, hambrientos de calor. Su estilo de trabajo es descarado y rápido, como equilibrar el peso de tantas bolsas de la compra como puedas en ambos brazos. A menudo adornadas con figuritas y trozos de piezas “fallidas”, las obras de Farrag no siempre están acabadas cuando salen del horno.

“Los ritmos de la arcilla me obligan a tomar decisiones. Es una receta perfecta para la improvisación, para sacar de mí cosas que no necesariamente entiendo; partes de mí a las que no tengo acceso todo el tiempo”.





“Si no cuido mi trabajo, sin querer lo reprimo. Si empiezo una pieza y luego no le presto atención, simplemente se seca. Pero nunca dejo que se eche a perder: rompo las partes frías y las quemo por separado. Y algún día acabarán en algo”.

“Mi vida transcurre al ritmo de la arcilla. Me enorgullece vivir una vida determinada por mi oficio. Soy feliz de dedicarme a un medio que me mantiene implicado todo el tiempo”.



Sun Woo en Make Room

23 de septiembre–
21 de octubre de 2023

En el libro *Dictée*, de Theresa Hak Kyung Cha, de 1982, que abarca todos los géneros, la artista coreana-estadounidense escribe: “Quebrarse. Hablar quebrado. Decir quebrado. Conversar quebrado. Contar quebrado”¹. Cha hablaba coreano, inglés y francés con fluidez como resultado de múltiples traslados a raíz de la guerra de Corea, pero se sentía “quebrada” frente a su lengua materna y su país, a lo que respondía con el lenguaje altamente experimental de *Dictée* y otros libros. Si Cha viviera hoy en día, podría encontrar un alma afín a sus palabras en Sun Woo, una pintora surcoreana cuyas obras de arte híbridas rememoran —e inventan— diversas narrativas que abordan su propio desarraigo contemporáneo. En la primera exposición individual de Sun Woo en la Make Room de Los Angeles, *Swamps and Ashes* [Ciénagas y cenizas], surgió una hibridez fantástica y amenazadora. Los humanos se convirtieron en objetos y los objetos en humanos, formando nuevos y tensos paisajes definidos por la fusión surrealista de personas, lugares y productos. En estos cuadros, Sun Woo examina el cuerpo y el hogar como lugares de dolorosa transformación, cuyas diversas expresiones colisionan dentro de cada inquietante lienzo.

Sun Woo emplea diversos modos estéticos para explorar la turbulenta relación del cuerpo con un entorno en constante



cambio. En *Salamander's Cottage* [La cabaña de la salamandra] (todas obras de 2023), una pierna de madera incórporea tallada con decorativos motivos florales se yergue en medio de una llamarada mientras una estufa de leña ennegrecida enciende gigantescas llamas aerografiadas que arden alrededor de una *laptop* abierta situada en primer plano. Repleta de intrincados detalles en una paleta desaturada, algunas partes de la composición recuerdan el estilo gótico de las novelas románticas, pero la pantalla de la computadora también evoca nuestro presente hiperconectado. El singular lenguaje visual de Sun Woo crea un pastiche caótico que tanto enajena como castiga el cuerpo. En *Dawn in the Grove* [Amanecer en la arboleda], una plancha lanza vapor aerografiado sobre un brillante tapete de pelo largo y negro que se extiende sobre un burro de planchar de madera como si hubiera sido recién planchado; el lustroso brillo del pelo recuerda a los estilos que se encuentran en el manga popular. El conjunto resultante utiliza

la estética callejera estadounidense, que se aprecia en el aerógrafo gestual y grafitero de Sun Woo, y las formas del cómic asiático para representar una parte del cuerpo trasplantada —el pelo— en un escenario pastoral genérico. Estas composiciones multivalentes reflejan la biografía de Sun Woo: de niña emigró a Canadá desde Corea del Sur y asistió a una escuela de arte en New York antes de regresar a Seúl, donde reside actualmente. Si el efecto de la adición estilística resulta desorientador, quizá sea por eso: cada cuadro recoge una serie de medios, recuerdos y referencias procedentes del repertorio transnacional de Sun Woo, creando escenas que ponen de relieve la inestabilidad del cuerpo.

Las eclécticas pinturas de Sun Woo evocan la multiplicidad de su material de origen, una amalgama en la que el cuerpo aparece disimulado en formas y fragmentos, interpolado por —o dentro de— una gama de objetos cotidianos. Estas imágenes inconexas del yo suelen ir acompañadas de una sensación de violencia.

Claudia Ross

Sun Woo, *Brittle Landscape* [Paisaje quebradizo] (2023).
Acrílico y carboncillo sobre lienzo, 78.75 x 118 pulgadas.
Imagen cortesía del artista y Make Room, Los Angeles.
Foto: Jong Hyun Seo.

En *Brittle Landscape [Paisaje quebradizo]*, montículos de paja en forma de pera son horadados por secadoras de pelo y clavos metálicos, dando lugar a agujeros que parecen vulvas; en el borde inferior del lienzo unas llamas emergen del ventilador de una secadora de pelo, dispuestas a prender fuego a la imagen. En *Room of Haze [Sala de bruma]*, un vaporizador de alta tecnología rodea un tendedero adornado con “ropa” que parece estar hecha de superficies corporales mutiladas: camisetas de tirantes confeccionadas con piel cosida y ensangrentada; una gran manta cubierta de profundos poros carnosos. Una amenaza implícita acompaña también a obras de pareidolia como *The Cleanse [La limpieza]*, en la que un trío de caracoles iridiscentes circunda un desagüe de fregadero que se asemeja vagamente al ojo de una persona. Inmediatamente nos vienen a la mente numerosas narraciones que nos sugieren la posible entremezcla de humano y objeto: ¿hay alguien enterrado bajo este desagüe? ¿Se la han comido viva estos caracoles? En la obra de Sun Woo, el cuerpo y su entorno, a menudo doméstico, se encuentran en una batalla constante, una guerra que produce formas recombinantes marcadas por la violencia de su devenir.

En el breve video de Cha, *Mouth to Mouth [Boca a boca]* (1975), que se mostró junto a una de las pinturas de 2022 de Sun Woo en una exposición colectiva en la N/A Gallery de Seúl, un primer plano estático de la boca del artista da forma a ocho vocales coreanas. Poco a poco, los dientes y los labios empiezan a semejar otras imágenes: un agujero rocoso, un puño cerrado. Las pinturas

de Sun Woo difieren de las obras de Cha en el tono y la textura, pero sus representaciones del desarraigo comparten su tratamiento del cuerpo trasplantado, situando la migración como un proceso que fragmenta la representación, ya sea en el lenguaje (como en Cha) o en la pintura (como en Sun Woo). Sun Woo, como diría Cha, “pinta quebrado”: su manera de combinar por libre los géneros y la figuración surrealista evoca una condición corporal marcada por el cambio perpetuo y violento. La obra de Sun Woo muestra la inestabilidad de la domesticidad: el hogar se convierte en un lugar casi irreconocible y tumultuoso donde las personas y los productos son permeables y sus porosos límites cambian bajo la presión. De este modo, Sun Woo ofrece un paralelismo corpóreo entre las nociones de desarraigo y migración. Lo que al principio parece un salón vacío o un paisaje rural se convierte rápidamente en una expresión del cuerpo, que puede manifestarse también como un objeto doméstico amenazador y dislocado: una secadora de pelo rebelde, quizá, o una *laptop* que se consume lentamente.

Consulte la página 96 para ver la nota a pie de página.

Alex Da Corte en Matthew Marks Gallery

**23 de septiembre–
4 de noviembre de 2023**

Las creaciones artísticas de Alex Da Corte exhiben una peculiar irreverencia. En una obra realizada en 2021 para el techo de The Met, por ejemplo, se presentaba a un reflexivo Big Bird sentado

sobre una reinterpretación de una escultura cinética de Alexander Calder. Mientras tanto, en sus videos como *Bad Land [Mala tierra]* (2017), Da Corte encarna al *alter ego* de Eminem, Slim Shady, disfrutando de un cereal de caja y jugueteando de manera absurda con controles de videojuegos. A diferencia de lascivos provocadores de anteriores generaciones como Mike Kelley y Paul McCarthy, quienes también posaron su mirada en la cultura popular, mancillando la inocencia de personajes famosos como Blancanieves y Heidi, Da Corte tiende a despojar en gran medida su obra de elementos transgresores. Según el periodista Arthur Lubow, esta ligereza oculta la ansiedad subyacente que a menudo está presente de manera más velada en las creaciones de Da Corte. Observa que la obra de Da Corte es “un arte tranquilizador [que] también es de autoconsuelo”¹, en el sentido de que inculca al espectador contra la violencia o la perversión. En su exposición más reciente, *THE DAEMON [EL DEMONIO]*, en la Matthew Marks Gallery, Da Corte ha cambiado su enfoque del estudio de personajes a la atmósfera. La exposición, compuesta por pinturas y esculturas centradas en representaciones caricaturescas de interiores domésticos de los años sesenta, cuestiona las promesas modernistas de una domesticidad elegante y relajada, infundiendo al hogar fuerzas inquietantes e incluso sobrenaturales. Aunque la instalación inmersiva jugaba con los símbolos del hogar, persistía una sensación de inquietud.

La desestabilización de lo doméstico hecha por Da Corte —un ámbito que suele asociarse con la calidez, el confort y la

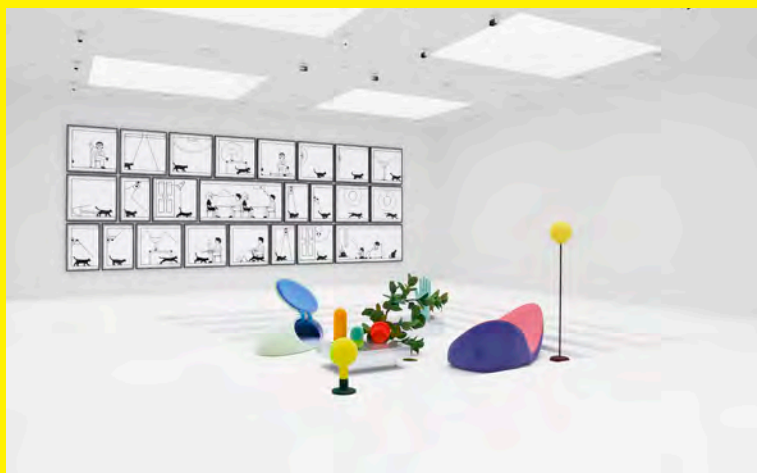
seguridad— comenzó nada más entrar. Una luz cruda y brillante inundaba el espacio, acentuada por el suelo de alfombra blanca y las paredes blancas que evocaban a las habitaciones acolchadas de los hospitales psiquiátricos. En el centro de la sala, Da Corte construyó un rincón de conversación empotrado (*The Conversation Pit* [*El rincón de conversación*], 2023) y lo llenó de mobiliario retrofuturista inusualmente vibrante: tumbonas curvadas, lámparas de pie con forma de globo y píldoras de gran tamaño que servían de accents escultóricos. Las formas se inspiraron en la escenografía de *A Clockwork Orange* [*La naranja mecánica*] (1971), de Stanley Kubrick, una película con un diseño hiperestilizado que mezcla guiños al estilo *mid century*, al retrofuturismo y al arte pop con una violencia gráfica y brutal. Como piedra angular del interiorismo de mediados de siglo, los rincones de conversación se vendían por su acogedora intimidad y su asociación con la elegante modernidad. En la exposición, sin embargo, la sala estaba impregnada de una sensación de tensión y frialdad clínica, como si estuviera destinado a ser estudiado en lugar de habitado. A pesar de sus superficies lujosas y coloridas, algunos elementos sugerían juego sucio. Una maceta con una planta hechas de alambre cubierto, hule espuma de poliuretano y terciopelo yacía desordenadamente sobre una mesa de centro con espejos, derribada por una fuerza invisible. La impostada suciedad manchaba el suelo inmaculado mientras una serie de huellas de gato se alejaban del derrame y luego desaparecían

misteriosamente. A pesar de que la escena en su conjunto podría estar sacada de un catálogo de diseño de alta gama, *The Conversation Pit* incluía momentos inquietantes que complicaban las relaciones con el espacio doméstico: una sensación de imprevisibilidad y misterio que surgía a través de objetos que, por lo demás, se encuentran meticulosamente ordenados.

En la pared del fondo, un conjunto de pinturas en blanco y negro de técnicas mixtas tituladas *The Dæmon* [*El demonio*] (2022) parecía una tira cómica deslavazada. Las obras no secuenciales representan a un gato caminando por una casa, así como escenas de una pareja leyendo y conversando en su sala de estar. El aspecto de cómic recuerda la inversión de Da Corte en la alegre cultura popular, pero la no linealidad de la obra refuerza la inquietante sensación de incertidumbre de la exposición. En el fotograma central izquierdo, el gato negro está de pie junto a una lámpara de pie que presumiblemente acaba de derribar, lo que recuerda a la planta derribada de *The Conversation Pit*. El gato

parece un viajero entre las obras de arte escultóricas y planas con la misión de perturbar la paz doméstica. En la mitología griega, un demonio es un ser sobrenatural que sirve de puente entre los dioses y los humanos. La exposición es evasiva sobre si el gato es un demonio en el sentido mitológico, pero utiliza al animal de formas que juegan con su asociación con lo sobrenatural: los gatos suelen considerarse tranquilos compañeros domésticos (se les puede acariciar, son agradables a la vista), pero aquí el felino actúa como fuerza disruptiva que trasciende los medios y las obras de arte. En este caso, el artista se resiste a los términos de autoconsuelo de Lublow, toma materiales prototípicamente tranquilizadores —espacios y animales domésticos— y los convierte en fuerzas perturbadoras.

The Grimalkin (2023), una impresión fotográfica digital en popelina y plexiglás que colgaba a una inusual altura en la pared frente a *The Dæmon*, representa a un hombre escultural, cubierto de suciedad, enmarcado por un vibrante cielo cerúleo. “Grimalkin”, un término anticuado para designar a un



Alex Da Corte, *The Dæmon* [*El Demonio*] y *The Conversation Pit* [*El rincón de conversación*] (vista de la instalación) (2022; 2023). © Alex Da Corte. Matthew Marks Gallery, Los Angeles, 2023. Imagen cortesía del artista y Matthew Marks Gallery.

gato gris, también se utilizaba para referirse a las mujeres sospechosas de brujería a principios de la Edad Moderna². Tanto las brujas como los demonios deambulan entre el plano físico y el sobrenatural y, a lo largo de la exposición, estos intrusos cósmicos (ya sea un gato o el hombre con aspecto de gárgola que aparece en la imagen) envuelven al espectador en una atmósfera de extrañeza. Tomada desde un ángulo extremadamente contrapicado, la imagen de origen de *The Grimalkin* apareció originalmente en una noticia local de Arizona relativa a bomberos que rescataron a un joven que llevaba varias horas atrapado en una chimenea³. Para Da Corte, al igual que para el hombre de Arizona, cuanto más tiempo se permanece atrapado en el interior de la vivienda, mayor es el potencial de inquietante transformación. Las chimeneas —pasadizos de calor, regalos y alegría— también pueden ser túneles claustrofóbicos llenos de peligrosas cenizas y humo. En *THE DAEMON*, Da Corte se aleja de su supuesto impulso de autoconsuelo e imagina en su lugar un mundo cambiante en el que uno espera la cima de la estabilidad, pero a menudo se encuentra con lo desconocido.

Consulte la página 96 para ver las notas a pie de página.

MUXXXE en la Long Beach City College Art Gallery

12 de octubre—
18 de noviembre de 2023

MUXXXE, con aspecto de espíritu vestido de encaje y cuero, se pavoneaba con enormes botas hasta la rodilla y un *body* blanco de *zentai* que le cubría de pies a cabeza. Por los altavoces sonaban feroces ritmos de club-trap-reggaetón, mientras el artista, totalmente enmascarado, pronunciaba rápidos versos de rap en español. Esta vibrante actuación no tuvo lugar en un oscuro club, sino bajo las brillantes luces de la Long Beach City College (LBCC) Art Gallery, como parte de la reciente exposición individual del artista, *SEMENTERIO*. A pesar de la exuberancia de la actuación musical del autor, la exposición multimedia se estructuró como un funeral a los yos pasados de MUXXXE. Un epitafio hecho con corte láser y pegado en una pared decía: “¡En memoria del cuerpo que / alguna vez habité” (*MEMORIAL*, todas las obras de 2023). La exposición convirtió la galería en un espacio parecido a un cementerio en el que el artista trataba de despojarse de aspectos masculinos de sí mismo a través de una serie de ritos performativos. A lo largo de *SEMENTERIO*, la obra de MUXXXE sugería que el rechazo del machismo interiorizado puede invitar a una visión más amplia del género y de la identidad propia.

Nada más entrar en la galería, los visitantes se encon-

traban con el esqueleto de un chaleco de plástico hinchado en el suelo unido a un par de mangas desprendidas (*RESTOS*). Cubiertas de ceniza y concreto, estas prendas se transformaban en restos polvorientos, dispuestos como si se desprendieran ceremonialmente de un cuerpo, como una piel desechada (*PURGE [PURGA]*). En una pared cercana de la galería se exponían fragmentos de las letras de MUXXXE en vinilo. “Todo lo que me jode / Lo mando al pasado”, rezaba uno de los rimas; “Borrón, cuenta nueva / De ti me he olvidado”, continuaba. El flujo narrativo de la exposición era conducido por un paisaje sonoro propulsor que resonaba por toda la galería: una mezcla de acordes de piano irregulares y sonsonete de sintetizadores que acentuaban el inquietante ambiente de mal de amores. A lo largo de la exposición, varias representaciones tridimensionales del artista impresas en aluminio actuaban como sus representantes, cada uno de ellos vestido con un *body* de pies a cabeza como un avatar futurista. Estas representaciones aparecían digitalmente a lo largo de la exposición, como en *RIDE Video 1*, que se reproducía en una gran pantalla plana instalada sobre un montón de tierra, como si emergiera de la Tierra en ruinas, y cuyo bajo punto de mira obligaba a los espectadores a arrodillarse para verla en su totalidad. La versión animada digitalmente de MUXXXE aparece en una silla de montar, fríamente erguida sobre un ataúd mientras se retuerce y da latigazos como un macabro toro mecánico. El motor del elevador mecánico da una sacudida de vuelta a la vida y el ataúd comienza una danza mórbida, inclinándose, sacudiéndose y girando en



círculos espasmódicos y volátiles. Al igual que la órbita caótica y mortífera de la cultura machista, el ataúd hace todo lo posible por hacer descarrilar a la artista, imitando el firme deseo del patriarcado de malograr los cuerpos más vulnerables.

Otra pared mostraba alineadas una serie de lápidas grises con epitafios en español. Tituladas colectivamente *MEMORIAL*, las 12 piedras son modestas, más bien parecidas a placas, como si quisieran significar muertes internas no literales. Al poner a descansar estas versiones de sí mismo, el artista parece estar soltando partes de su pasado: “En memoria del tiempo que perdí por ti”; “En memoria de todo lo que alguna vez fui”. Aunque se centra en la identidad de este artista, en su yo del pasado y en el rechazo de sus valores machistas arraigados, *SEMENTERIO*, con sus imágenes de lucha y triunfo, puede verse como un acto de resistencia más amplio que llama la atención sobre las amenazas políticas, sociales y físicas cotidianas a la vida *queer* que no son exclusivas de nuestro país.

Nacido en Tijuana y afincado en la Ciudad de México,

el trabajo de MUXXXE a menudo fusiona música y *performance* de maneras que cuestionan nuestras creencias transnacionales sobre la identidad y el género. En el pasado, han realizado intervenciones cerca de la frontera entre Estados Unidos y México y en el Hall of Fame de Hollywood, donde empujaron una enorme recreación de su propia estrella de Hollywood para cuestionar el trato que reciben los artistas trans en la industria del entretenimiento. El nombre de la artista es un guiño lúdico a la palabra indígena “muxes”, que hace referencia a un grupo que ha sido respetado como tercer género por el pueblo zapoteca de Oaxaca desde la época prehispánica. Su existencia insiste en que los valores patriarcales y el machismo no son inherentes, sino conceptos culturales frágiles que pueden dismantelarse y rechazarse. MUXXXE, que a menudo actúa con trajes que ocultan su rostro y su apariencia, recurre a un legado global de fluidez de género, desafiando los comportamientos opresivos que se ponen de manifiesto en *SEMENTERIO*.

El espectáculo terminó con el *ENTIERRO MUSIC VIDEO*, encargado por LBCC y creado para el próximo EP del artista, también titulado *SEMENTERIO*. A través de rápidos cortes de edición, vislumbramos sucias barreras de plástico embadurnadas de estiércol, marañas de cables colgando y desagües que gotean un líquido parecido al combustible negro como el azabache. MUXXXE atraviesa este mundo decadente con un enterizo de cuero desgastado, como un seductor guerrero de la carretera. Vuelve a aparecer el familiar ataúd inquieto. Pero también hay destellos de una escena diferente, que ofrece un contrapunto a la visión apocalíptica. En este nuevo escenario, una luminosa plataforma de mármol blanco está salpicada de bellos pétalos de flores mientras un ataúd en su centro se eleva hacia arriba. La plataforma se asienta sobre una representación digital de aguas abiertas. Este nuevo espectáculo parece indicar algo más esperanzador: que en la muerte también podemos encontrar la aparición de un futuro expansivo y alternativo, una isla radiante llena de nuevas posibilidades para una versión más auténtica de uno mismo.

Yalda Afsah en JOAN

9 de septiembre–
21 de octubre de 2023

Dos hombres luchan por contener a un caballo, con los brazos entrelazados y las frentes juntas. Parecen dirigir sus miradas a todas partes menos el uno hacia el otro, mientras gesticulan sobre la escena que los rodea y gritan a otros que trabajan arduamente esquilando las crines

MUXXXE, *RESTOS* (vista de la instalación) (2023).
Cenizas e hilo sobre lámina acrílica transparente,
dimensiones variables. Imagen cortesía del artista
y de Long Beach City College Art Gallery.
Foto: Michael Dee.

Caroline Ellen Liou

del caballo con fuerza brutal, dejando mechones de pelo irregulares y dentados como una marca de conquista. La cámara se detiene el tiempo suficiente para que la violencia se confunda con la intimidad, como si los dos hombres estuvieran inmersos en un abrazo prolongado. Esta escena es parte de la última película de Yalda Afsah, *Curro* (2023), presentada recientemente en la exposición individual de la artista *Eye to Eye [Ojo a ojo]* en JOAN, que incluía dos películas que exploran encuentros rituales entre humanos y animales. *Curro* destaca la ancestral celebración gallega de la Rapa das Bestas, donde manadas de caballos salvajes locales son conducidas desde las colinas y acorraladas en un ruedo, donde son esquiladas y sometidas hasta la sumisión. Aunque la tradición ha generado controversia al considerarse una forma de maltrato animal¹, el enfoque de Afsah en *Curro* suaviza la brutalidad del acto. Sus tomas de barrido lento se apartan de los caballos, que están densamente apretujados y claramente inquietos, para centrarse en los actores humanos. Con un ritmo y un montaje deliberados, de modo

que el sonido de su conmoción sea casi inaudible, el pietaje resultante da lugar a una reflexión sobre la doma de animales como rito de iniciación masculino. La película plantea preguntas sobre qué separa al ser humano del animal y cómo esa separación es forzosa. ¿Quién domestica a quién? ¿Y cómo podemos vivir y coexistir con animales que, como escribió el crítico John Berger, son “a la vez parecidos y diferentes” a nosotros²? Las películas de Afsah profundizan en la ambigua dualidad de la relación humano-animal, destacando cómo la domesticación entrelaza el cuidado y la compañía con la dominación y el control.

La segunda película de la exposición, *SSRC* (2022), presenta el Secret Society Roller Club, con sede en Compton. Este club reúne a criadores aficionados y apasionados de las palomas volteadoras, una raza domesticada por su habilidad para realizar piruetas en el aire. Filmado a cámara lenta, el vuelo de las aves en la película se percibe como simbólico, casi espiritual. Una única paloma se eleva sobre un cielo azul despejado, seguida

por toda la bandada. De manera gradual, empiezan a girar como si descendieran del cielo, solo para recuperarse realizando volteretas perfectas. Los hombres en la parte inferior están reunidos en un silencio completo —no solo observando, sino admirando— con sus rostros vueltos hacia arriba, como beatíficos. Se entrelazan fragmentos de diálogos y entrevistas con tomas largas y prolongadas. En una escena, un hombre acaricia con calma a una paloma que sostiene en su mano y comenta: “No la estoy sujetando en absoluto”. A su vez, ella se apoya cómodamente en su cuerpo, claramente acostumbrada a ser manipulada, y le permite extender su ala durante varios minutos mientras la cámara registra cada erizamiento de sus plumas. La toma final muestra a la bandada despegando de su palomar, con la puerta abierta de par en par, dejando a las aves libres para volar y regresar según su propia voluntad.

La manera en que estas dos películas se yuxtaponen en JOAN —proyectadas en lados opuestos de dos grandes pantallas instaladas una detrás de otra, con una proyectándose después de la otra— crea una dicotomía, como si estuvieran presentando dos mitades de un mismo todo. En esta interpretación, *Curro* sugiere que la relación entre el hombre y el animal radica en el dominio físico y el poder. Aquí, son los hombres quienes ocupan el centro de la narrativa, franqueando la manada, empujando bruscamente por los flancos como si bailaran *slam* en un concierto. Hay un aire de bravuconería en su lucha por destacarse mutuamente en una representación colectiva de la masculinidad, mientras que el animal sirve como mero



Yalda Afsah, *SSRC* (vista de la instalación) (2022).
2K, color y sonido, 20 minutos. JOAN, Los Angeles,
2023. Imagen cortesía de la artista y JOAN.
Foto: Josh Schaedel.

telón de fondo. El SSRC opera como su contraparte ideal, proponiendo en su lugar una relación de cuidado mutuo e independencia. Los miembros del club logran sus objetivos deseados solo gracias a su paciencia, delicadeza y compromiso a largo plazo con las palomas volteadoras. Incluso cuando la escena parece ser sobre los humanos, los pájaros están en el centro: mientras los hombres realizan apuestas y hablan entre ellos, sus manos trazan el elegante arco de las trayectorias de vuelo de las palomas. Sería fácil idealizar a uno y demonizar al otro, pero los matices de las películas de Afsah desmienten cualquier categorización sencilla. En *Curro* existen momentos de ternura y conexión, como una sonrisa compartida después de un chiste, una mejilla descansando en el hombro de otro, o un brazo ofrecido en señal de apoyo, igual que hay momentos de dureza y aislamiento en *SSRC*. En una escena, por ejemplo, un niño se protege los ojos, imitando a los adultos. Cuando pierde interés en las acrobacias aéreas arriba y mira con entusiasmo al hombre frente a él, este, demasiado concentrado en las aves, no le presta atención. Al contrario que en *Curro*, no se trata de una actividad de vinculación grupal: el niño aprende a guardar silencio y observar también.

En última instancia, las películas de Afsah nos recuerdan que, como postula Berger, observar a los animales puede ayudarnos a entendernos a nosotros mismos. “Si la primera metáfora fue animal, fue porque la relación esencial entre el hombre y el animal era metafórica. Dentro de esa relación, lo que ambos términos —hombre y animal— tenían en común revelaba lo que los

diferenciaba. Y viceversa”, escribió³. En otras palabras, es a través de nuestra comprensión como se constituye la animalidad, y a menudo en oposición a ella, como construimos nuestra definición de humanidad. Afsah revela que, mediante el proceso de domesticación de los animales, también quedamos atrapados en la red de rasgos que nos convierten tanto en humanos como en animales —dominación, control, compasión y conexión entre ellos— siendo nosotros mismos no del todo humanos, no del todo animales.

Consulte la página 96 para ver las notas a pie de página.

A Project Curated by Artists: 15 Years of ACP en Morán Morán

**11 de noviembre de 2023–
27 de enero de 2024**

Para los artistas Eve Fowler y Lucas Michael, la recesión de 2008 pareció un momento tan oportuno como cualquier otro para establecer un espacio *DIY* (hágalo-usted-mismo) en Los Angeles. Su objetivo era impulsar a los artistas que admiraban y que se encontraban relegados en los márgenes del mundo del arte. Así nació Artist Curated Projects (ACP). Su único criterio curatorial era dar prioridad a artistas que carecían del respaldo de las galerías. Las exposiciones se realizaban en garajes, en el salón de Fowler o en galerías cerradas por vacaciones. Como explicó Michael en una ocasión: “Somos una operación sin presupuesto... Y nuestros proyectos tienden a tener un cariz *queer*”¹. La programación

era a la vez informal y conspirativa; cuando en 2012 les preguntaron si ACP aceptaba propuestas, Fowler respondió lacónicamente: “Si sabemos de quién viene”².

Al crear principalmente un espacio para artistas masculinos *queer* y no cis, Fowler contribuyó a que artistas que eran a menudo ignorados por el mundo del arte pasaran a un primer plano (Michael abandonó el proyecto dos años después de su fundación)³. Desde sus inicios, muchos artistas del ACP han logrado la representación de la que carecían en un principio, como Math Bass y Celeste Dupuy-Spencer, cuyas obras se incluyeron en *A Project Curated by Artists: 15 Years of ACP* [Un proyecto comisariado por artistas: 15 años de ACP] en Morán Morán junto a otros 50 antiguos colaboradores de ACP.

15 Years of ACP se propuso realizar una retrospectiva de los logros de ACP al cumplir el proyecto una década y media. Dudaba de si el trabajo de tantos artistas, vinculados esencialmente por una línea de su CV compartida, lograría tener cohesión. Sin embargo, a pesar del pronunciado eclecticismo en formas y materiales, la exposición estaba unificada por un abrazo compartido de lo lúdico, lo absurdo y lo fantástico. El terreno semimágico de la infancia, que el teórico Jack Halberstam ha descrito como intrínsecamente *queer* y propenso a la rebelión⁴, era revisitado una y otra vez por diversos artistas. Surgieron payasos, juguetes, caricaturas y bromas visuales, como en la obra de Matthew Clifford Green, *Today is feeling OK* [Hoy se siente bien] (2023), que presenta una vibrante pintura con aspecto de tablero de ajedrez con una

figura que mira con aprensión su reflejo arlequinado, o en *Tel* (2023) de Roni Shneior, donde una nariz bulbosa de resina epóxica sobresale pesadamente de un cuadro que representa una loma cubierta de hierba. Estas inclusiones lúdicas parecían hacer referencia a la historia rebelde de ACP, señalando un rincón del mundo del arte que crea sus propias reglas e invitando al público a cuestionar la lógica que imponemos tanto a los demás como a nosotros mismos.

Este espíritu de rebelión persiste a lo largo de *15 Years of ACP*; la muestra está marcada por sorprendentes inversiones, uniones incongruentes, expectativas frustradas y metamorfosis incompletas. Las mastodónticas máquinas se convierten en algo etéreo y suave como de hule, como el camión tráiler pintado en suaves y centelleantes tonos morados en la obra *Quilted Chrome (in violet)* (2023) de Acacia Marable o el luminoso timón en espiral que se eleva como en un sueño en el óleo sobre lienzo *Viking ship museum paper/ green [Papel de museo de barcos vikingos/ verde]* (2023) de Chase Wilson. El entorno doméstico también se ve alterado por la escultura *Fresh [Fresco]* (2022) de Adrian Culverson, que parece un cojín de sofá estampado al que le han crecido entrañas tumorales, o por las tres truchas de cerámica brillantes y abiertas que Calvin Marcus ensarta para crear la base de su escultura *Fish Lamp [Lámpara de pez]* (2023). En ambos casos, los recuerdos mundanos son devueltos a la naturaleza, encarnando un esperpento normalmente reservado a las criaturas vivas. Estas juguetonas perturbaciones de la paz doméstica van emparejadas con un cosquilleo sexual latente que



resuena toda la exposición; hay un sutil filo que resplandece a través de todas las bromas visuales. El “cariz *queer*” de ACP se manifiesta no solo en el carácter travieso de las obras seleccionadas, sino también en el hecho de que muchas de ellas parecen abrazar una estética juguetona y amorosa. Estuve un buen rato frente a una gran y hermosa fotografía de Paul Mpagi Sepuya de una persona joven colocada en pose clásica frente a una cortina negra, desnuda excepto por una chaqueta de espalda abierta y unas calcetas deportivas: mitad erótica, mitad irónica. Reinaba la extravagancia.

Aunque *15 Years of ACP* recopila el trabajo de los artistas de ACP desde la fundación del proyecto, la exposición resulta muy oportuna, en parte porque muchas de las obras incluidas se han realizado en los dos últimos años. Sin embargo, la frescura de la exposición da testimonio de la visión

de Fowler. El objetivo de ACP ha sido siempre mostrar obras que parecían urgentes y que, de otro modo, no se difundían, y Fowler ha sido experta en hacer conocidos ciertos nombres. Hoy parece tan comprometida con el espíritu de ACP como siempre. A medida que el complejo industrial de instituciones establecidas engulle los espacios contraculturales, nunca ha habido un mejor momento para adoptar el popular lema LGBTQIA+ “no *gay* en el sentido de feliz, sino *queer* en el sentido de jódete”. A lo largo de los años, ACP ha hecho justo eso, mantener un espacio esencial para los artistas que hacen un trabajo que abraza el juego, la subversión y la rebelión. Si tenemos suerte, tendremos 15 años más.

Consulte la página 96 para ver las notas a pie de página.

Calvin Marcus, *Fish Lamp [Lámpara de pez]* (2023). Cerámica, bambú, silicona, herrajes, cable eléctrico, papel, madera, pegamento y enchufe, 22 x 10.5 x 9 pulgadas. Imagen cortesía del artista y Morán Morán.

Carta de la editora

1. Julia Frankel, "Israel's military campaign in Gaza seen as among the most destructive in recent history, experts say", *AP News*, 11 de enero de 2024. <https://apnews.com/article/israel-gaza-bombs-destruction-death-toll-scope-419488c511f83c85baea22458472a796>.

CalArts y el redescubrimiento del programa de arte feminista

1. Schapiro fechó esta carta, incluida en la exposición, el 2 de septiembre de 1998.
2. El equipo de curadores estuvo formado por Daniela Lieja Quintanar, Talia Heiman, Lucia Fabio y Ekta Aggarwal, con el apoyo en investigación de Ana Briz, Julia Raphaella Aguila, Arantza Vilchis-Zarate y Yishan Xin. Janet Sarbanes actuó como asesora curatorial.
3. REDCAT, "The Feminist Art Program (1970–1975): Cycles of Collectivity", comunicado de prensa, 2023 de septiembre, <https://www.redcat.org/events/2023/the-feminist-art-program>.
4. Judy Chicago, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (Garden City, NY: Doubleday, 1975; reis. iUniverse, 2006), 187.
5. Chicago, *Through the Flower*, 70.
6. Chicago, *Through the Flower*, 83.
7. Chicago, *Through the Flower*, 70–1.
8. Chicago, *Through the Flower*, 82.
9. Chicago, *Through the Flower*, 84.
10. Chicago, *Through the Flower*, 103.
11. Thomas Lawson, "A CalArts Story", *East of Borneo*, 7 de septiembre de 2021, <https://eastofborneo.org/articles/a-calarts-story/>.
12. Getty Research Institute, "Modern Art in Los Angeles: Gallery 32 conversation and oral history interviews, 2009", The Getty Research Institute Modern Art in Los Angeles 2003–2011, https://primo.getty.edu/permalink/ff/ihvagq/GETTY_ALMA21140322960001551.
13. "Oral history interview with Miriam Schapiro, 1989 September 10", Archives of American Art, Smithsonian Archives of American Art, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-miriam-schapiro-11695>.
14. "Oral history interview with Miriam Schapiro".
15. Richard Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* (Ojai, CA: Minneola Press, 2011), 60.
16. "Oral history interview with Miriam Schapiro".
17. Chicago, *Through the Flower*, 187.
18. Charlotte Kent, "Feminist Interview Project: Mira Schor in Conversation with Charlotte Kent", *Art Journal*, 26 de octubre

de 2023, <http://artjournal.collegeart.org/?p=18551>.

19. "Interview of Suzanne Jackson", entrevista realizada por Karen Anne Mason, A TEI Project, UCLA Library Digital Collections, Oral History Collections, African American Artists of Los Angeles, agosto de 1992, publicado el 23 de septiembre de 2011, <https://static.library.ucla.edu/oralhistory/text/masters/21198-zz0008zszs-3-master.html>.
20. Chicago, *Through the Flower*, 185.
21. "Our Story & Spaces", REDCAT, consultado el 22 de enero de 2024, <https://www.redcat.org/story>.
22. Renée Reizman, "Faced with Rising Tuition, CalArts Students Are Working to Raise Money", *Hyperallergic*, 22 de marzo de 2019, <https://hyperallergic.com/491270/calarts-students-raise-money-redcat-gala/>.
23. Barbara Christian, "The Race for Theory", *Feminist Studies*, vol. 14, n° 1 (primavera de 1987), 51–63, <https://doi.org/10.2307/1354255>.

Made in L.A. 2023: Acts of Living

Formulas para hacer lo correcto

1. Museo Hammer, "Made in L.A. 2023: Acts of Living", comunicado de prensa, octubre de 2023, <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2023/made-la-2023-acts-living>. Esta declaración también aparece como inscripción en las Watts Towers.
2. Patty Hill, "Westlake Theatre's crown jewels were talk of Foundation", *Larchmont Chronicle*, 29 de julio de 2020, <https://larchmontchronicle.com/westlake-theatres-crown-jewels-were-talk-of-foundation/>.
3. Hammer Museum, "Made in L.A. 2023: Jackie Amézquita", video de YouTube, 2:41, 29 de septiembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=VyVzs3QyIGQ>.
4. Hammer Museum, "Made in L.A. 2023: Vincent Enrique Hernandez", video de YouTube, 3:56, 6 de octubre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=z93aQYSJerQ&t=13s>.
5. En 1919 Edgar Rice Burroughs, creador de *Tarzán*, compró una finca de 500 acres en California a la que llamó "Tarzan Ranch". Varios años después, vendió parte del terreno y los 300 residentes votaron a favor de llamar "Tarzana" a la nueva comunidad. Véase "The History of Tarzana", Tarzana Neighborhood Council, consultado el 21 de enero de 2024, <https://www.tarzananc.org/page/viewPage/history>.
6. Debra Herrick, "To lionize his Long Beach barrio, Christopher Suarez turns to clay", *UC Santa Barbara*, 19 de abril de 2023, <https://news.ucsb.edu/2023/020983/lionize-his-long-beach-barrio-christopher-suarez-turns-clay>.
7. Yxta Maya Murray, *We Make Each Other Beautiful: Art, Activism, and the Law* (Ithaca: Cornell University Press, 2024), 71.

Made in L.A. 2023: Acts of Living

Dominique Moody como arquitecta ciudadana

1. Office of the Mayor, "La alcaldesa Karen Bass declara el estado de emergencia por la falta de vivienda", Ciudad de Los Ángeles, 12 de diciembre de 2022, <https://mayor.lacity.gov/news/mayor-karen-bass-declares-state-emergency-homelessness>.
2. "LAHSA Releases Results of 2023 Greater Los Angeles Homeless Count", Los Angeles Homeless Services Authority, 29 de junio de 2023, <https://www.lahsa.org/news?article=927-lahsa-releases-results-of-2023-greater-los-angeles-homeless-count>. Un artículo de *Hyperallergic* de 2018 informaba de 700 artistas sin hogar viviendo en Skid Row; sin duda, ese número ha crecido. Véase Noni Brynjolson, "The Hundreds of Artists Living in LA's Skid Row", *Hyperallergic*, 19 de noviembre de 2018, <https://hyperallergic.com/471810/state-of-the-art-at-the-skid-row-history-museum-archive-los-angeles-poverty-department/>.
3. Manuela Tobias, "What the decay of one mobile home park means for affordable housing in California", *CalMatters*, 23 de marzo de 2023, <https://calmatters.org/housing/2023/03/what-the-decay-of-one-mobile-home-park-means-for-affordable-housing-in-california/>.
4. En 2020, mientras estaba estacionado en Pasadena, California, N.O.M.A.D. fue objeto de actos vandálicos.
5. En una de nuestras conversaciones, Moody señaló lo siguiente: "Con mi trabajo estoy abordando todas las disparidades que encontramos en el acceso a la vivienda".
6. "Citizen Architect Handbook", Center for Civic Leadership, American Institute of Architects, 2018, https://content.aia.org/sites/default/files/2018-07/Citizen_Architect_Handbook.pdf.
7. Finalmente, Moody consiguió organizar el acceso a un alojamiento estable para uno de sus vecinos sin techo, que llevaba más de una década sin dormir en una cama.
8. Un ejemplo es el Midvale Project, que se construirá en un estacionamiento público muy transitado de Westwood. Véase "Council Unanimously Approves Controversial Midvale Project in West LA", *Westside Current*, 20 de octubre de 2023, https://www.westsidecurrent.com/news/council-unanimously-approves-controversial-midvale-project-in-west-la/article_35c98268-6f98-11ee-982b-c78374e395d2.html.
9. Diana Nawi, "Lo siento, We're Running Late", en *Made in L.A. 2023: Acts of Living*, eds. Diana Nawi, Pablo José Ramírez y Ashton Cooper (Los Angeles, New York: Hammer Museum, DelMonico Books, 2023).

El rechazo de la identificación, no de la identidad

1. Véase Megan O'Grady, "Once Overlooked, Black Abstract Painters Are Finally Given Their Due", *The New York Times*, 12 de febrero de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/02/12/t-magazine/black-abstract-painters.html>; Mark Godfrey y Zoé Whitley, eds., *Soul of a Nation: Art in the Age of Black Power*, catálogo de la exposición (Londres: Tate Publishing, 2017), 74, 84.

2. Véase, por ejemplo, la carrera de Sam Gilliam, que expuso en el Museum of Modern Art en 1971, en el Studio Museum de Harlem en 1982 y en el Whitney Museum of American Art en 1994. Consideremos ahora la fe de erratas en línea anexa a mi artículo "The New Dealer", que aclara que la entrevista publicada con el marchante de arte de Los Angeles David Kordansky "incluía erróneamente un producto entre los tipos de cosas por los que Gilliam canjeaba su obra en un momento más bajo de su carrera. Aunque intercambié arte por servicios como tratamientos dentales, nunca lo hizo por detergente para la ropa". Véase Jonathan Griffin, "The New Dealer", *The New York Times Style Magazine*, 10 de septiembre de 2014, énfasis original, <https://archive.nytimes.com/tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/09/10/david-kordansky-art-dealer-profile/>.

3. Darby English, 1971: *A Year in the Life of Color* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 24.

4. English, 1971, 23.

5. El primer uso registrado se atribuye a James T. Wootens, "Compact Set Up for 'Post-Racial' South", *The New York Times*, 5 de octubre de 1971, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1971/10/05/79156105.pdf>.

6. Thelma Golden, "Introducción", *Freestyle*, catálogo de la exposición, ed. Christine Y. Kim y Franklin Sirmans (New York: The Studio Museum in Harlem, 2001), 15.

Entrevista con Elmer Guevara

1. Un golpe militar en 1979 marcó el inicio de un conflicto de 12 años de duración entre la dictadura militar, respaldada por el gobierno de Estados Unidos, y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), una cooperativa de grupos guerrilleros. Aunque se alcanzó un acuerdo de paz en 1992, la guerra tuvo efectos duraderos en el país y fuera de él. Véase "El Salvador Civil War", *Encyclopædia Britannica*, consultado el 10 de enero de 2024, <https://www.britannica.com/place/El-Salvador/Civil-war>.

2. Guevara cita como obras influyentes para su investigación *Lo que han oído es cierto: Testimonio y resistencia* (2019), de Carolyn Forché; *Exiled Home: Salvadoran Transnational Youth in the Aftermath of Violence* (2016), de Susan Bibler Coutin; y las películas *In the name of the People* (1985) y *Voces Inocentes* (2004), entre otras.

3. El artista relaciona estrechamente este concepto con la obra de Ursula K. Le Guin *The Carrier Bag Theory of Fiction* [La teoría de la bolsa de la ficción] (1986).

Sun Woo en Make Room

1. Theresa Hak Kyung Cha, *Dictée*, 2nd ed. (Berkeley: University of California Press, 2009), 161, énfasis original.

Alex Da Corte en Matthew Marks Gallery

1. Arthur Lubow, "Alex Da Corte, Puppet Master", *The New York Times Style Magazine*, 16 de junio de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/06/15/t-magazine/alex-da-corte.html>

2. Oxford English Dictionary, s.v. "grimalkin (n.)", julio de 2023, <https://doi.org/10.1093/OED/1513517564>.

3. Nicole Hernandez, "Man rescued from his chimney in Tucson", *The Arizona Republic*, 17 de octubre de 2016, <https://www.azcentral.com/story/news/local/arizona/2016/10/17/man-rescued-his-chimney-tucson/92309632/>.

Yalda Afsah en JOAN

1. "The 14 Worst 'Festivals' Still Taking Place Today", PETA, consultado el 12 de enero de 2023, <https://www.peta.org/features/worst-festivals/>.

2. John Berger, "Why Look at Animals?", en *About Looking* (New York: Pantheon, 1980), 4.

3. Berger, "Why Look at Animals?", 7.

A Project Curated by Artists: 15 Years of ACP en Morán Morán

1. Christopher Bollen, "Artist Curated Projects", *Entrevista*, 15 de diciembre de 2010, <https://www.interviewmagazine.com/art/artist-curated-projects>.

2. "Artist Curated Projects", *Temporary Art Review*, 14 de julio de 2012, <https://temporaryartreview.com/artist-curated-projects>.

3. Hammer Museum, "Made in L.A. 2018: Celeste Dupuy-Spencer", comunicado de prensa, junio de 2018, <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2018/made-in-la-2018/celeste-dupuy-spencer>.

4. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* [El arte queer del fracaso] (Durham: Duke University Press, 2011), 27.

Artículos destacados

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

Jonathan Griffin es un crítico de arte y escritor que vive en los Angeles. Escribe para *Frieze*, *The New York Times*, *Financial Times*, *ArtReview*, *Apollo* y otros.

Yxta Maya Murray vive en Los Angeles. Es autora de diez libros.

Tina Barouti, PhD, es historiadora del arte, comisaria y originaria de Los Angeles. Imparte clases en el Department of Art History, Theory, and Criticism de la SAIC.

Entrevista

Sigourney Schultz es una escritora y editora de arte residente en Los Angeles. Tiene un MA en Art History del Hunter College en New York City.

Elmer Guevara (n. 1990) nació y creció en Los Angeles. La crianza de Guevara tuvo lugar en el barrio de South Central después de que sus padres huyeran de El Salvador devastado por la guerra de los ochenta. A menudo construye narrativas a partir de fotos familiares de su juventud, reestructurando composiciones para formar un diálogo sobre identidad y conceptos de trauma intergeneracional. Recibió un BFA de la Cal State University, Long Beach, y un MFA del Hunter College en New York City.

Autor del ensayo fotográfico y artista destacado

Leah Rom es una fotógrafa afincada en Los Angeles.

Sharif Farrag (n. 1993, Reseda, California) es una artista ceramista que mezcla estilos tradicionales con su propias técnicas para expresar su identidad híbrida siria egipciaamericana. Su obra refleja una iconografía audaz y personajes intrincados en una exploración del crecimiento, la decadencia, la psicología interior y la experiencia personal. Farrag ha expuesto internacionalmente, entre otros lugares, en el Rubell Museum y el Hammer Museum, y ha recibido una beca United States Artists. Vive y trabaja en Los Angeles.

Contribuyentes de reseña

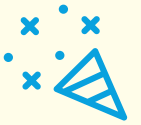
Claudia Ross es una escritora de Los Angeles. Sus obras de ficción y crítica artística han aparecido en *The Paris Review*, *The Baffler*, *VICE* y *Los Angeles Review of Books*, entre otros. Colabora habitualmente en *ArtReview* y *Frieze*.

Isabella Miller vive y trabaja en Los Angeles.

Thomas J. Stanton recibió una maestría en escritura creativa de la University of Southern California. Sus escritos se pueden encontrar en diversos lugares. Vive en Los Angeles.

Caroline Ellen Liou se graduó con un BFA en pintura de la Rhode Island School of Design; un MA en Contemporary Chinese Art and Geopolitics de la Courtauld Institute of Art, Reino Unido; y un grado de Curatorial Studies de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Actualmente trabaja como Curatorial Associate en ICA LA.

Natasha Boyd es una escritora de Los Angeles. Su trabajo ha aparecido en *The Nation*, *The Drift*, *Los Angeles Review of Books*, *Pioneerworks*, entre otros. Puede leer más de sus escritos en natashakboyd.com.



Club carla

Join the Club!

**Carla is a free, independent,
grassroots, and artist-led publication.
Club Carla members
help us keep it that way.**

**Join our diverse and vibrant arts
community, get special access
to L.A. art events and programming,
and support Carla's dedication
to critical arts dialogue.**

join.contemporaryartreview.la





GUADALUPE VIDAL

FEBRUARY - APRIL 2024

BREAD & SALT GALLERY

1955 JULIAN AVE 92113

BREADANDSALTSDIEGO.COM



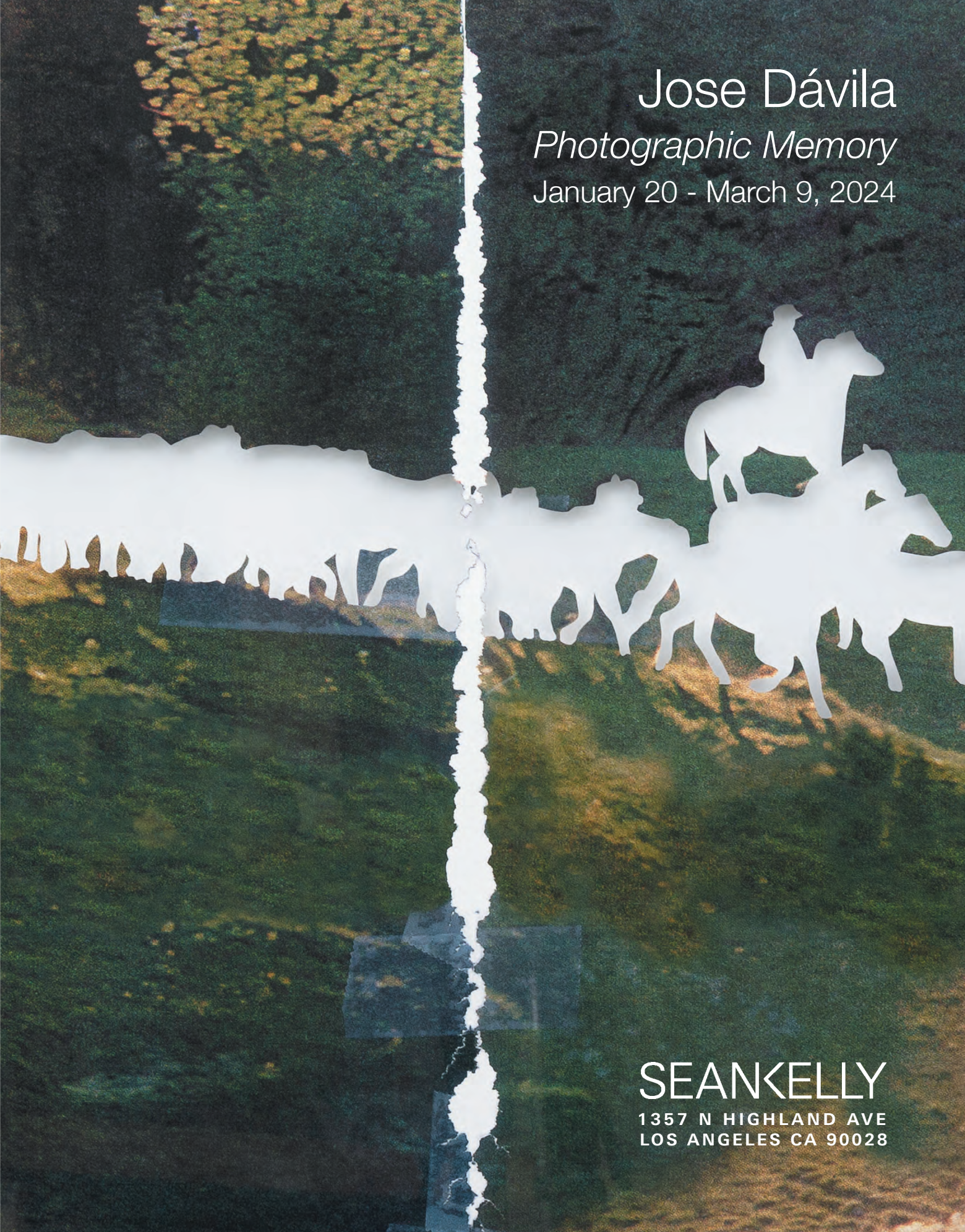


Ivy Haldeman

The Agreement, The Fool, The Storm

January 13 –
February 10, 2024

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



Jose Dávila

Photographic Memory

January 20 - March 9, 2024

SEANKELLY

1357 N HIGHLAND AVE
LOS ANGELES CA 90028

DAVID
KORDANSKY
GALLERY

NEW YORK

RICKY SWALLOW

March 8 – April 13, 2023

RAUL GUERRERO

Opening May 2024

LOS ANGELES

JARED BUCKHIESTER

MARTHA DIAMOND

EVAN HOLLOWAY

March 23 – April 27, 2024

DAVID ALTMEJD

LUCY BULL

Opening May 2024

LOS ANGELES

5130 W. Edgewood Pl.
T: 323.935.3030

NEW YORK

520 W. 20th St.
T: 212.390.0079

DAVIDKORDANSKYGALLERY.COM

BRACE FOR IMPACT

800 ARTISTS 68 CULTURAL INSTITUTIONS
200,000 YEARS IN THE MAKING



ART &
SCIENCE
COLLIDE



WWW.PST.ART

SEP 2024 – FEB 2025

Getty

DESIRE, KNOWLEDGE, AND HOPE (WITH SMOG)

NOVEMBER 18, 2023—APRIL 7, 2024

Free Admission | Plan your visit at thebroad.org

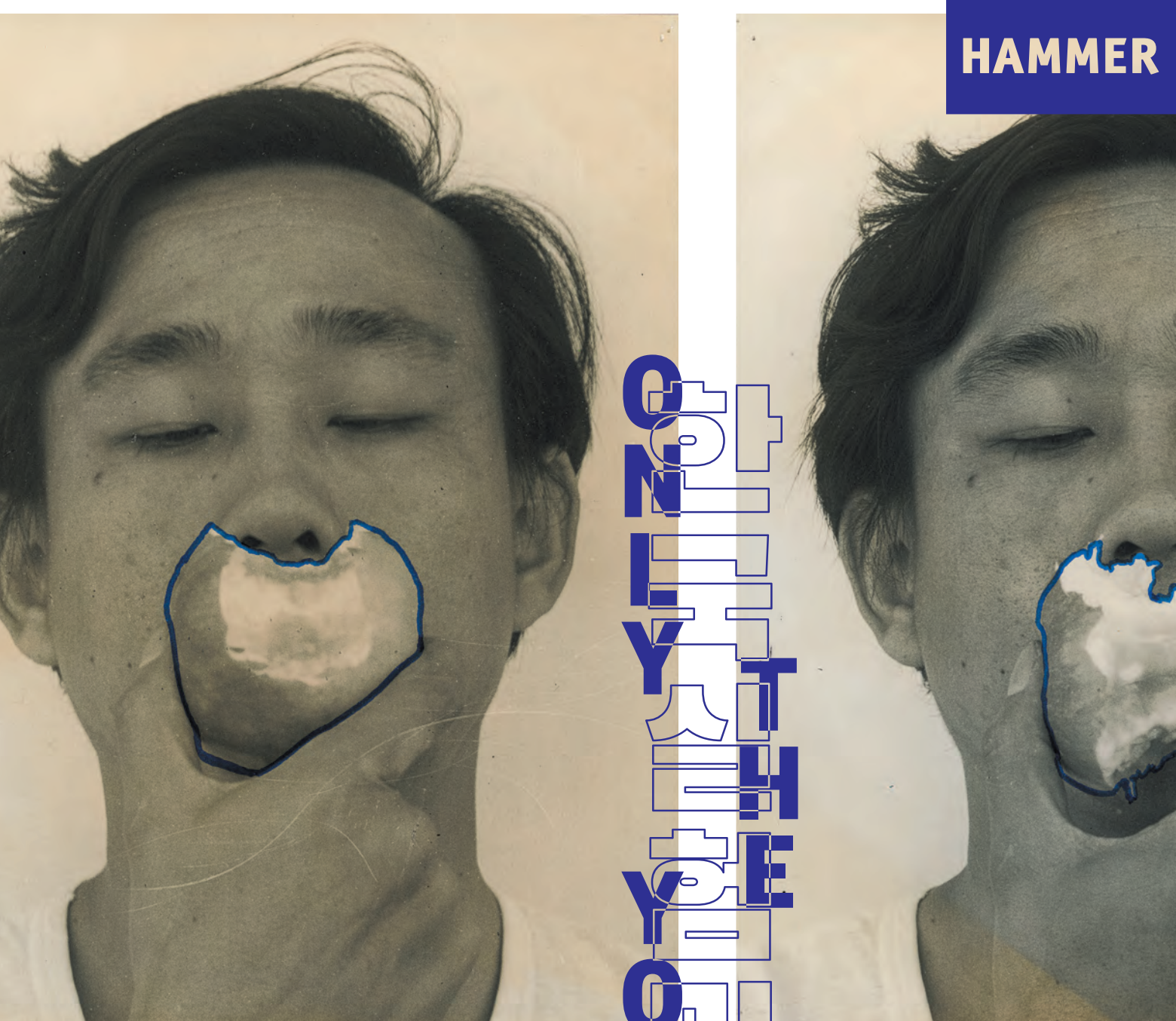
Special Thanks to Leading Partner



Patrick Martinez. *Weeping Warrior*, 2022 (detail). Stucco, neon, mean streak, ceramic, acrylic paint, spray paint, latex house paint, banner tarp, rope, stucco patch, ceramic tile, tile adhesive, engraved mirror and LED signs on panel. The Broad Art Foundation, © Patrick Martinez

THE BROAD®
In Downtown L.A.

HAMMER



ONLY THE YOUNG

**Only the Young:
Experimental Art in Korea,
1960s-1970s**

FEB 11–MAY 12

HAMMER MUSEUM



SUNG NEUNG KYUNG, *APPLE*, 1976 (DETAIL). 17 GELATIN SILVER PRINTS, MARKER, PEN, 6 × 4 IN. (15.2 × 10.2 CM.) EACH, DAEJEON MUSEUM OF ART. © SEUNG NEUNG KYUNG. PHOTO: JANG JUNHO



FEBRUARY

AARON SPANGLER

MAY

YUWEI TU - ANDREW BUJALSKI

JUNE

I'D LOVE TO SEE YOU

WORKS ON PAPER CELEBRATING 30 YEARS OF JUXTAPOZ MAGAZINE

RUSHA&Cº

244 WEST FLORENCE AVE, LOS ANGELES, CA 90003 | RUSHA.CO

Joey Terrill

January 13 - March 3

Allen Ruppersberg

March 16 - April 27

Kristen Morgin and Tom Knechtel

May 4 - June 15

MARC SELWYN FINE ART

9953 South Santa Monica Boulevard, Beverly Hills, CA 90212

G A N A A R T L O S A N G E L E S
CHIHARU SHIOTA
IN CIRCLES

2024 . FEB . 24 - APR . 13

Circulation, 2018, Valletta 2018 European Capital of Culture, Malta, photo Daniel Mitsud, © ARS, New York 2023 and the artist

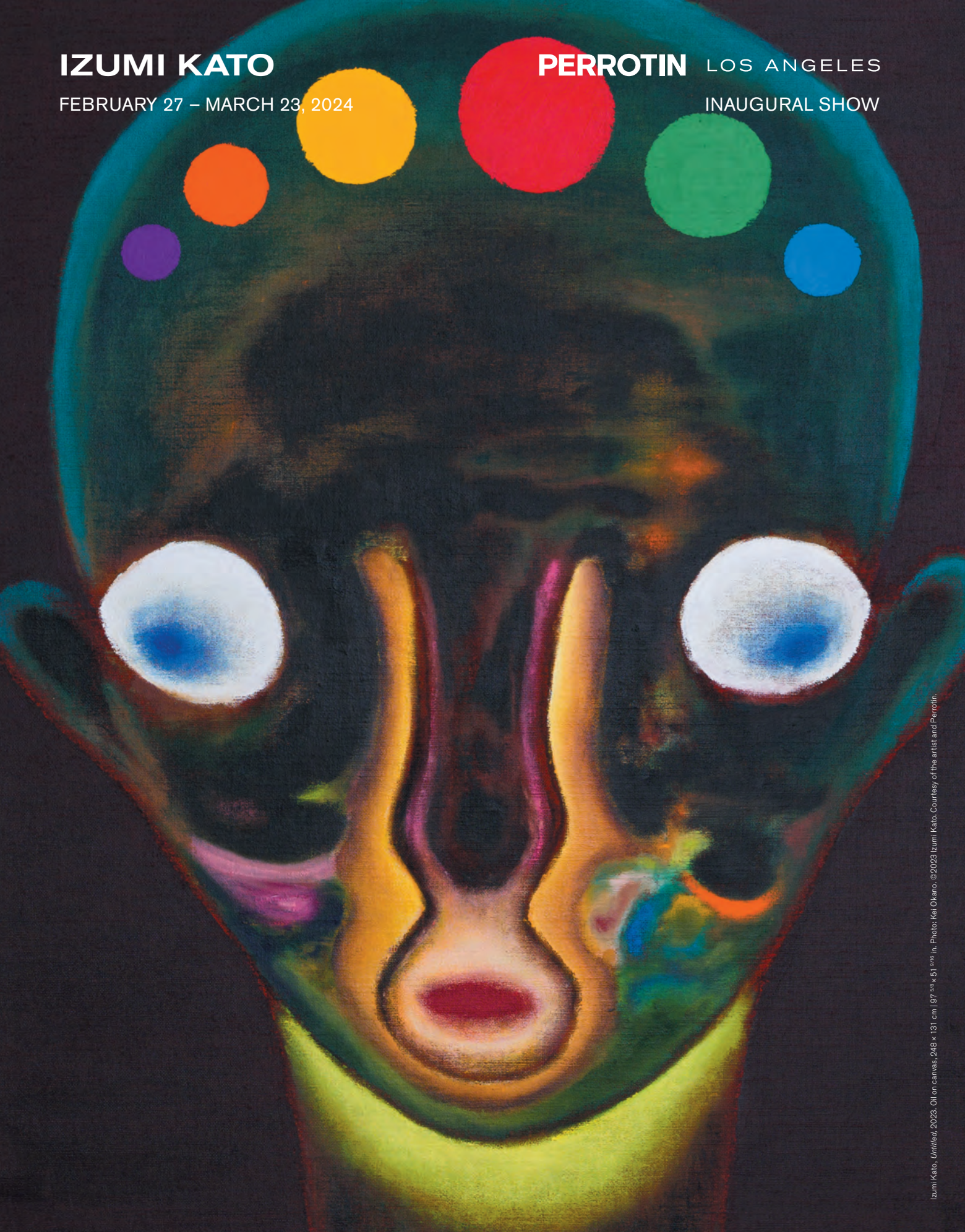
IZUMI KATO

FEBRUARY 27 – MARCH 23, 2024

PERROTIN

LOS ANGELES

INAUGURAL SHOW



Nihura Montiel

A Dog Named Masterpiece

February 24th - March 23rd, 2024



Sebastian Gladstone
5523 Santa Monica Blvd Los Angeles, Ca

RICHARD SERRA

NOTEBOOK DRAWINGS, 2023

EIGHT NEW ETCHINGS



GEMINI G.E.L.

8365 MELROSE AVANUE LOS ANGELES, CALIFORNIA 90069

323.651.0513 GEMINIGEL.COM EDITIONS@GEMINIGEL.COM

MONDAY THROUGH FRIDAY 9AM-5PM

Notebook Drawing III, 2023 1-color etching, artist's approval screenprinted on verso
Fuji Kozo DHM-11 paper 24½ x 27½" (62.2 x 69.9 cm) Edition of 40 RS22-3603



LUMINARIES OF LIGHT & SPACE

PRESENTED BY **LOS ANGELES WORLD AIRPORTS & DUBLAB**
CURATED BY **LAURA WHITCOMB**

CURRENTLY ON EXHIBIT AT
LOS ANGELES INTERNATIONAL AIRPORT
TOM BRADLEY INTERNATIONAL TERMINAL
THROUGH 2024



FEATURING WORKS BY:

PETER ALEXANDER LARRY BELL GISELA COLÓN
LADDIE JOHN DILL FRED EVERSLEY ROBERT IRWIN
JOHN MCCrackEN HELEN PASHGIAN HAP TIVEY
DE WAIN VALENTINE



dublab.com/luminaries

De Wain Valentine, *Portal Blue*, cast polyester resin, 1979
© 2023 The De Wain Valentine Trust / Artist Rights Society (ARS), New York
Photo by SKA Studios LLC., courtesy of Los Angeles World Airports.

flylax.com

LAX

Santa Monica Airport
Buy Tickets Now

Discover the best contemporary
art from around the world

FRIEZE LOS ANGELES

FEB 29–MAR 3, 2024

Artwork by Rose Pillington

Global media partner



Global lead partner
Deutsche Bank



Museum of
Contemporary Art
San Diego

On View
April 18, 2024–July 21, 2024



Suchitra Mattai, *An Ocean Cradle*, 2022. Vintage saris, fabric, and ghungroo bells. 10 × 15 ft. (3.01 × 4.57 m). Courtesy of the artist and Kavi Gupta.

FORECAST FORM

Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today

Forecast Form: Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today was organized by Museum of Contemporary Art Chicago.

Major support for *Forecast Form: Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today* was provided by The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

Forecast Form: Art in the Caribbean Diaspora, 1990s–Today is curated by Carla Acevedo-Yates, Marilyn and Larry Fields Curator, with Iris Colburn, Curatorial Associate, Isabel Casso, former Susman Curatorial Fellow MCA Chicago now Associate Curator, MCASD, and Nolan Jimbo, Assistant Curator, Museum of Contemporary Art Chicago.

The presentation at the Museum of Contemporary Art San Diego is organized by Isabel Casso, Associate Curator, MCASD.

CAR FOR SALE



AVAILABLE SPRING 2024

Make and Model: 2004 Chrysler PT Cruiser

Mileage: 80,000 Miles

Original Color: Silver & Walnut Paneling

Current Color: Unknown

License: 5KJD986

Engine: 2.4 L 4-cylinder - Comes with installed Turbo!

Fuel: Premium

Please note: 5,000 other Drivers

SOLD AS IS - NO WARRANTY

Contact: losangeles@perrotin.com

MSCHF

PERROTIN LOS ANGELES

GGLA

Ubiquitropolis

February 10th - March 23rd

Glassell Park, CA

3407 Verdugo Rd.
Opening: Sat, Feb. 10th

3149 Verdugo Rd.
Opening: Wed, Feb. 28th

3206 Future St.
Opening: Sun, Mar. 3rd

Site specific collaborative
projects with BBQLA and
the Social Club.



3206 Future St.

(ALLEY WAY)

5 min
from GGLA
1.4 mi





Quarters Gallery





Noé Montes, *Pyrite Channel*, 2019.

Conduit

February 15 – May 19

Opening Reception

February 17 | 6 PM – 9 PM

christy roberts berkowitz

Lauren Bon

Gerald Clarke

Noé Montes

Samantha Morales Johnson

Stuart Palley

Lorene Sisquoc



ONTARIO
MUSEUM
OF HISTORY & ART

225 S. Euclid Ave.

Ontario, CA 91762

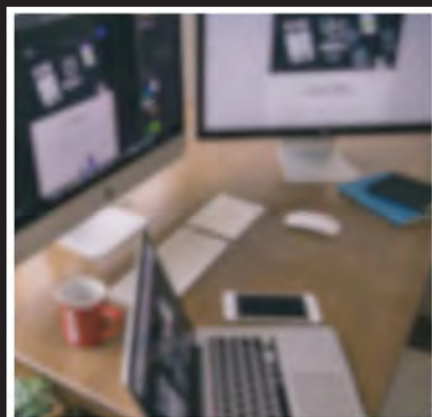
OntarioMuseum.org

[@ontariomuseum_artsculture](https://twitter.com/ontariomuseum_artsculture)



From NY

DeepTech offers
artful solutions for
all your IT needs



DEEPTech

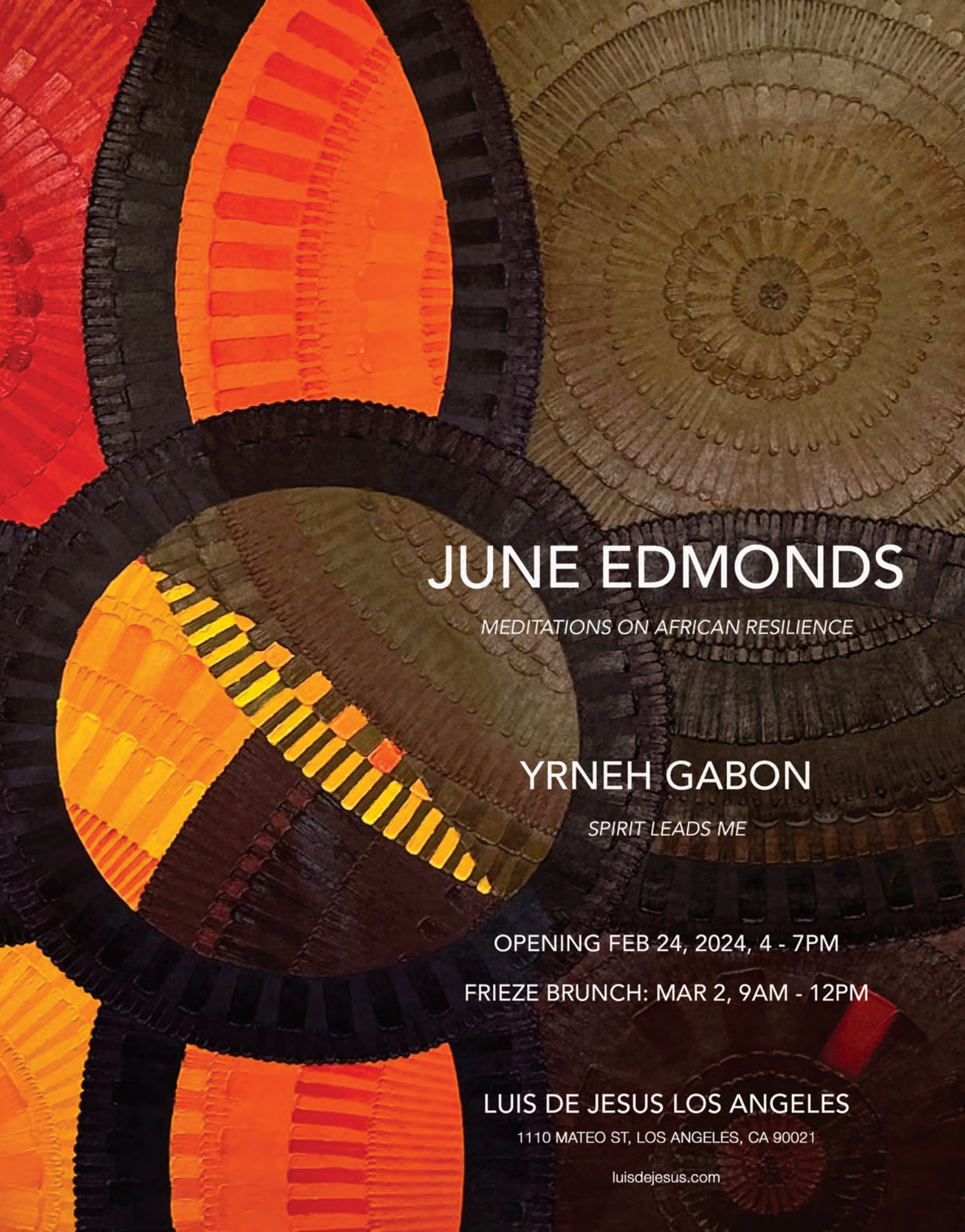
www.deeptechinc.com

323.553.5290

info@deeptechinc.com



To LA



JUNE EDMONDS

MEDITATIONS ON AFRICAN RESILIENCE

YRNEH GABON

SPIRIT LEADS ME

OPENING FEB 24, 2024, 4 - 7PM

FRIEZE BRUNCH: MAR 2, 9AM - 12PM

LUIS DE JESUS LOS ANGELES

1110 MATEO ST, LOS ANGELES, CA 90021

luisdejesus.com

LISSON GALLERY

LOS ANGELES

Rodney Graham
Paintings and Lightboxes





First Came a Friendship

Sidney B. Felsen and
the Artists at Gemini G.E.L.

February 20–July 7, 2024

Research Institute
at the Getty Center



FREE ADMISSION
Plan your visit

Roy Lichtenstein (detail), 1983. Photo by
Sidney B. Felsen. Gift of Jack Shear. Art ©
Estate of Roy Lichtenstein. Text, design,
image © J. Paul Getty Trust

Getty