

carla

Issue 33



HAUSER & WIRTH



MIKE KELLEY
WITH
KELLY AKASHI
MERIEM BENNANI
BEATRIZ CORTEZ
RAÚL DE NIEVES
OLIVIA ERLANGER
LAUREN HALSEY
MAX HOOPER SCHNEIDER

NONMEMORY

CURATED BY JAY EZRA NAYSSAN
IN COLLABORATION WITH THE MIKE KELLEY FOUNDATION FOR THE ARTS

15 SEPTEMBER – 31 DECEMBER
DOWNTOWN LOS ANGELES

"PICTURES GIRLS MAKE": PORTRAITURES

CURATED BY ALISON M. GINGERAS

SEPTEMBER 9–OCTOBER 21, 2023

Somaya Critchlow, *X Studies the work of Pythagoras*, 2022, oil on linen, © Somaya Critchlow, Courtesy of Maximilian William, London

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

Letter from the Editor

I've journaled in fits and starts over the years. I was at my peak in college, when the sappy ennui seemed to flow from the pen and onto the page. Now in my late 30s, when so many decades are remembered in a fog, I wonder if it's too late to start. I sometimes ponder the days and years that have passed by, unpenned, and bemoan my lack of discipline.

In a recent article for *The New Yorker*, "The Tyranny of the Tale," Parul Sehgal writes about the ways that storytelling has saturated our contemporary life, spanning the realms of charity and capitalism alike. "Among other entities storytelling has recently been touted to save: wildlife, water, conservatism, your business, our streets, newspapers, medicine, the movies, San Francisco, and meaning itself," she writes.¹ In a protest against the perfect narrative arc—and a comfort to my feeble journaling practice—Sehgal argues that all this storytelling might be displacing authentic experience. She introduces the concept of "the unstoried self," or the experience of full presence in a moment. This version of the self, she continues, "understands a great deal in its commotion...it loses something when experience is squeezed to release trickles of insight"—a nice reminder that life doesn't need to (and can't) fit cleanly onto a blank page.

The artists in this issue play with new approaches to narrative, creating ambiguous, nonlinear structures and code-switching familiar stories. Irina Gusin's interview with Alison O'Daniel centers on her new

film *The Tuba Thieves*, in which the artist reversed the typical order of filmmaking by using the auditory to get to the visual—O'Daniel's expressive, nonlinear storytelling is palpable. Isabella Miller writes on contemporary artists who rework equine imagery—a long-established colonial symbol—to more subversive ends. Tina Barouti's essay examines the appropriative practice of David Horvitz, which upends social and authorial boundaries, as well as our typical understanding of what makes art *art*. The stories that Horvitz tells are part homage and part disruption, ultimately creating a soupy, productive dissonance. Jessica Simmons focuses on a photo series by Dawoud Bey that reimagines scenes along the Underground Railroad, elevating individual perspective and experience over legible narrative. Bey's work offers an instructive for how we might approach the many stories that have gone unwritten or have been wrongly recorded by the victors of history.

Sehgal's essay ends on the idea of "the swarm," a phrase that she has noticed crop up in literature to describe a loss of plot. "A swarm possesses its own discipline but moves untethered," she writes. "It doesn't contain, like a story. It allows—contradiction, dissonance, doubt, pure immanence, movement, an open destiny, an open road." Still, the pull toward linear narratives is strong, as our brains are soothed by the distillation of ambiguous experience into something more manageable. That's why Sehgal's notion of experience as an uncontained, contradictory mass is liberating: Well-crafted narratives are meaningful and useful but by no means definitive. If art-making at its core is a means of communication, the artists in this issue experiment with porous, vaporous, swarming narratives, modeling how we might tell our own stories by more expansive means.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Parul Sehgal, "The Tyranny of the Tale," *The New Yorker*, July 10, 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/07/10/seduced-by-story-peter-brooks-bewitching-the-modern-mind-christian-salmon-the-story-paradox-jonathan-gottschall-book-review>.

2. Sehgal, "The Tyranny of the Tale."

10

**Absurd, Mischievous,
and Hoaxy**

Horvitz, Cadere,
and Artist Estates

Tina Barouti

20

Horsepower

Rethinking the Equine
in Contemporary Art

Isabella Miller

28

**Dawoud Bey's
Somatic Landscapes**

Jessica Simmons-Reid

36

**Interview with
Alison O'Daniel**

Irina Gusin

44

L.A. Harvest

Featuring: iris yirei hu, Paige Emery,
and Gerald Clarke

Photos: Paloma Dooley

52–68

Reviews

Olga Balema
at Hannah Hoffman
Gallery

–Alec Recinos

Anthony Olubunmi
Akinbola

at Night Gallery

–Ikechukwu Onyewuenyi

Wayfinding

at Craft Contemporary

–Rachel Elizabeth Jones

Chase Biado
at The Pit Los Angeles

–Justin Duyao

(L.A. in N.Y.)

Lauren Halsey
at The Metropolitan
Museum of Art

–Donasia Tillery

(L.A. in London)

Francesca Gabbiani
at Cedric Bardawil

–Rosa Tyhurst

69–98

Carla en Español

STEVE MCQUEEN

23 SEPTEMBER – 4 NOVEMBER 2023

MARIAN GOODMAN GALLERY

1125 N HUDSON AVE LOS ANGELES CA 90038

* Installation * Transportation * Storage * Fabrication *



213 275 1230

www.solidartservices.com

3030 S. Main St. Los Angeles, CA

SOLID

Los Angeles Distribution

Central

1301 PE
Ace Hotel DTLA
Anat Ebgi (La Cienega)
Anat Ebgi (Wilshire)
Arcana Books
Artbook @ Hauser & Wirth
as-is.la
Baert Gallery
Bel Ami
Blum & Poe
Canary Test
Carlye Packer
Charlie James Gallery
Château Shatto
Chris Sharp Gallery
Cirrus Gallery
CLEARING
Commonwealth and Council
Craft Contemporary
D2 Art
David Kordansky Gallery
Diane Rosenstein
FOYER-LA
François Ghebaly
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 Los Angeles
Matter Studio Gallery
Matthew Brown Los Angeles
MOCA Grand Avenue
Monte Vista Projects
Morán Morán
Moskowitz Bayse
Murmurs
New Low
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

r d f a
REDCAT (Roy and Edna Disney
CalArts Theater)
Rele Gallery LA
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
Wönzimer

East

BOZOMAG
Feminist Center
for Creative Work
Gattopardo
Junior High
Ia BEAST gallery
Larder
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
LE MAXIMUM
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)
 Left Field (Los Osos, CA)
 Mandeville Art Gallery, UC San Diego (San Diego, CA)
 Mrs. (Queens, NY)
 OCHI (Ketchum, ID)
 Oolong Gallery (Solana Beach, CA)
 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

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



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

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

Editorial & Administrative Assistant

Alitzah Oros

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editors

Rachel Paprocki

Erin F. O'Leary

Intern

India Claudy

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Printer

Solisco

Printed in Canada

Submissions

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

Inquiries

For all other general inquiries, including donations, 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

Sarah Miska, *The Starting Gate* (detail) (2023). Acrylic on canvas, 72 × 60 inches. Image courtesy of the artist and Night Gallery, Los Angeles. Photo: Nik Massey.

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 writes about and makes photographs in Los Angeles.

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

Alitzah Oros is an art historian based in Los Angeles.

Satoru Nihei is a graphic designer.

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

Jonathan Velardi is a social media consultant and strategist. He advises organizations and individuals in art, architecture, and design on content creation, storytelling, and accessibility connected to online behavioral landscapes. Select accounts include the Glass House and The Huntington Library.

India Claudy is a student and arts and culture writer in Southern California.

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.

HAMMER

Becoming Van Leo

JULY 15 - NOVEMBER 5

2023

HAMMER MUSEUM

hammer.ucla.edu

Van Leo, Self-Portrait, Saturday, July 1, 1939
© The Rare Books and Special Collections Library
at The American University in Cairo.





André Cadere: a presentation of nine works 1974–1977
(installation view) (2023). Painted round bars of wood
placed throughout the garden of David Horvitz
(made in collaboration with Terremoto), February 2023.
Image courtesy of David Horvitz.
Photo: Rio Asch Phoenix.

Absurd, Mischievous, and Hoaxy

Horvitz, Cadere, and Artist Estates

On an overcast afternoon in June, I visited the garden of artist David Horvitz in the Arlington Heights neighborhood of Los Angeles. While we talked, Horvitz took advantage of the cool weather by weeding, watering plants, feeding crows, and slinging mud at the garden walls to attract swallows. Steps away from Horvitz's studio, the land was granted to him by the owner in a handshake deal after a house on the property burned down.¹ By the end of 2020, Horvitz and the landscape design firm Terremoto had begun collaborating on the repair and rejuvenation of the 5,000-square-foot lot. Endeavoring toward positive ecological change, Terremoto and Horvitz created a lush garden of native plants.² Horvitz views the space as an artwork, citing Derek Jarman's (1942–94) garden at Prospect Cottage, from which he collected seeds to plant in his own garden, as a project he admires. His first artistic gesture was filling the lot with rubble he gathered from LACMA's recent demolition of William Pereira's "float[ing]" campus to make way for Peter Zumthor's publicly loathed design.³ Built from both domestic and institutional ruin, Horvitz's garden has been described as an "antithesis" to the "symbol of waste and excess" of LACMA's demolition.⁴ Shells from oysters, mussels, scallops, and abalone are arranged in piles across the dirt floor, a motley crew of restaurant waste, beach finds, and leftovers from dinner parties with friends.

In Horvitz's garden, nearly everything has a provenance. The landscape is layered with rich histories.

Since its creation, the garden has served as a venue for Horvitz's artist-organized shows. Horvitz's impulse to organize in unlikely spaces has been present since his mid- to late-20s, when he started undertaking experimental exhibitions alongside friends and collaborators in what he calls "non-spaces"; over the years, he has held exhibitions in a post office mailbox, at a photo lab, and as an edition of 30 bound books. A busy father of two, Horvitz now launches his garden projects spontaneously, often giving the public a day's notice. In February, he invited 33 artists to create text-based instructional works, scores, moments, and situations for a garden exhibition co-sponsored by the Swiss Institute and Triple Canopy. Visitors were handed a booklet featuring instructions for each work, allowing them to enact those of their choosing.

When I walked into the space, I noticed a popular text-based work from the 1960s painted on the garden's north-facing wall, which I assumed was left over from the group exhibition. "I have to paint over that," Horvitz noted. The artist's studio had permitted him to reproduce the work in the booklet, but painting it on the wall, unbeknownst to Horvitz, was not permissible. Through our conversation, I learned that recreating the work of conceptualists is, for Horvitz, not an act of copying—rather, it is a recurring practice that serves as a conduit for exploring larger issues of authorship.

Running simultaneously with the group show was an exhibition of artist André Cadere (1934–78). On February 15, 2023, one day before the opening, Horvitz printed 100 flyers for the Cadere show, posting a photograph of one on Instagram. The invitations were bare, advertising that nine works made by the late conceptual artist between 1974 and 1977 would be presented in participation with Frieze Los Angeles.⁵ Cryptically, the back of the invitation, also posted



André Cadere walking with artwork, *Barre de bois rond*,
in front of Blimpie restaurant, New York (1976).
Image courtesy of the Getty Research Institute, Los Angeles.
Photo: Shunk-Kender/© J. Paul Getty Trust.

to Instagram, stated: “INVITATION TO POINT OUT WHAT IS EXHIBITED WITHOUT INVITATION.” Horvitz admitted to me that the fair had not sanctioned the exhibition as an official satellite event and that, “in the spirit of Cadere,” this detail was fabricated. “He would impose himself always, and I was imposing the show onto Frieze like a parasite,” he said—an interesting choice of words given the fact that art critic Bruce Hainley once referred to Cadere’s practice as a “purposeful parasitism.”⁶ And like the Frieze detail, the artworks in the show were fabricated by Horvitz. Following the strict, rigorous system for color sequencing laid out in Cadere’s catalogue raisonné, Horvitz and his assistant built nine *Barres de bois rond* (“round bars of wood”). Cadere constructed two hundred such bars between 1970 and his premature death in 1978. Horvitz placed his replica bars throughout his garden, along with a binder filled with photocopies of pages from Cadere’s catalogue raisonné, including images of the original works and their building instructions.

At the exhibition’s opening, visitors expressed their delight on Instagram, tagging @andre_cadere, an account reportedly run by Hervé Bize, whose eponymous gallery represents Cadere’s estate. Upon seeing the unlicensed use of Cadere’s work, Bize struck back with an all-caps text post on Instagram—a rather unexpected forum for an estate to get involved in a potential legal dispute:

To answer definitely to anyone who would lend the slightest consideration to what has been announced as a so-called garden exhibition of André Cadere in Los Angeles (and for Frieze LA!): Any responsible and professional person should realize that all this is only a kind of trickery that has no interest and comes from an artist who thinks he can do anything to make himself a bit interesting.⁷

In subsequent posts, Bize included extensive corrections to an *ArtNews* article written by Alex Greenberger about Horvitz’s show. One post’s caption expressed outrage over Greenberger’s reference to the show as an “exhibition,” calling it “only a masquerade”—accompanied by the hashtag “fakeshow.”⁸ The title of Greenberger’s essay was later revised to appease Bize. Horvitz often responded by “liking” Bize’s posts, proving himself to be an institutional agitator, much like Cadere.

Cadere was a Romanian émigré who developed an anti-establishment reputation. He had a habit of antagonizing artists, such as Daniel Buren, whose opening he crashed in Paris in 1973. Cadere brought one of his seven-foot-long wooden bars to Buren’s exhibition, and after discovering that the gallery staff had hidden it away in a broom closet, he mailed out exhibition announcements, inviting people to view the work in the closet.⁹ According to art historian Lily Woodruff, members of the arts community were often displeased with Cadere’s “guerrilla tactics.”¹⁰ Cadere referred to himself as a “squatter” and often positioned his wooden bars outside of “legible art contexts,”¹¹ such as cafés, pubs, and trains. Friend of Cadere and art historian Sanda Agalides described him as “absurd, mischievous and hoaxy.”¹² Hainley wrote that Cadere aimed to “fuck” with authority through “minor forms of terrorism.”¹³ Even when galleries and museums legitimized him, Cadere found ways to disrupt the order and decorum demanded by these spaces. At Galerie MTL in Brussels, for example, seven of the artist’s wooden bars were protected by traditional gallery displays, while the eighth was available for visitors to handle.¹⁴

Since Cadere’s death from cancer in 1978, Galerie Hervé Bize, along with Cadere’s estate (rumored to be overseen by Cadere’s widow), has taken responsibility for upholding the integrity of the artist by making decisions that preserve the moral and economic rights guaranteed to artists under French law. When I asked

Bize whether Cadere prepared any estate planning documents prior to his death, he noted that Cadere died relatively young at 44 and thus “didn’t have much time to think about his estate or his posterity.”¹⁵ Without such documents in place, it can be difficult to determine whether an estate is operating in the artist’s best interest. An estate is also considered *the* authority on the artist’s history and the sole authenticator of the artist’s production. Cadere’s history of challenging institutional control appears incompatible with legality, canonization, and institutionalization. In our conversation, Horvitz criticized Bize for “attempting to commercialize” Cadere’s work, while Bize noted that Cadere regularly exhibited and sold his work during his short career.¹⁶ When I asked Horvitz if an artist like Cadere could be managed by an estate, to my surprise, he said, “Yes. If it’s done the right way.”

§

From the start of his artistic practice, which reflects on legacy, ownership, intellectual property, and the creation of art history, Horvitz, like Cadere, has frequently ruffled the feathers of authority. The story begins in 2007 when Horvitz made a five-second, black-and-white video that was uploaded onto YouTube just two short years after the platform’s inception. Shot on film, the video shows a young man on the beach, facing away from the camera, riding his bike toward the shore. The clip cuts off right as he enters the Pacific Ocean.¹⁷ Next, Horvitz updated the Wikipedia page for the Dutch artist Bas Jan Ader (1942–75), claiming that the video was made by Ader and recently discovered at the University of California, Irvine, where the artist taught in the 1970s. The YouTube description noted that Ader probably deemed the video unusable because the film ran out.¹⁸ Horvitz’s decision to create the work was a reaction to the art world’s romanticization of Ader’s death (the artist disappeared after embarking on what would have

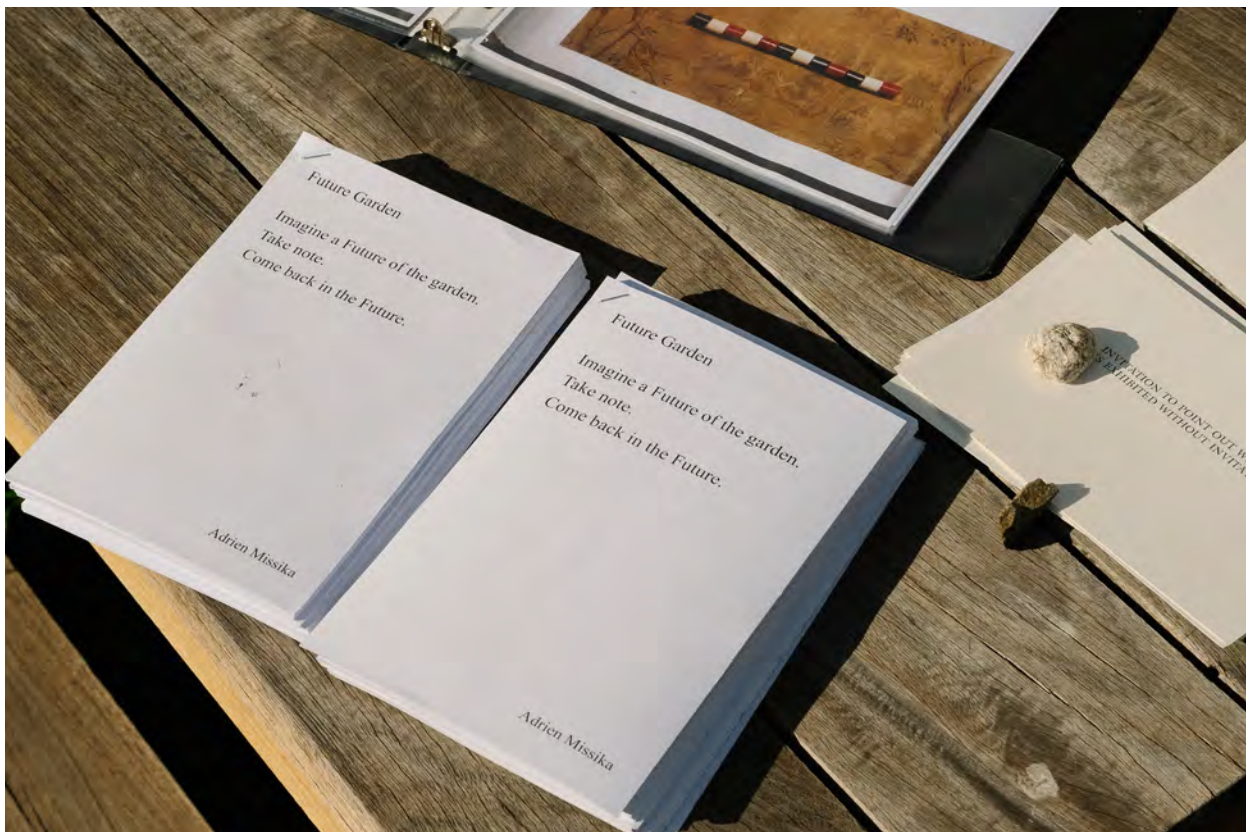
been the smallest sailboat to ever journey across the Atlantic).¹⁹ According to Horvitz, he was not trying to “make a fake work that people thought was real”; rather, he was experimenting with the creation of folklore and exploring public participation in the development of an artist’s story.

Before his untimely death, it is assumed that Ader, like Cadere, had not prepared legal documents outlining his wishes for the afterlife of his work and image. Ader’s widow, Mary Sue Andersen-Ader, became the executor of his estate by default. Andersen-Ader joined forces with several individuals close to and knowledgeable about Ader. Ger van Elk, a Dutch artist and friend of Ader; Erik Ader, the artist’s younger brother; Adriaan van Ravesteijn, then co-owner of the Amsterdam-based gallery Art & Project; and Martijn Sanders, a civic leader and well-known collector in Amsterdam, thus became representatives of Ader’s estate.²⁰ Andersen-Ader was enthusiastic about the care these men put into cataloging and preserving his legacy. The estate would remain at Art & Project, where Ader had shown since 1972, and would be represented by gallery owner and collector Paul Andriessse, then an art history student. Together, they all wrote authoritative texts on Ader’s life and work and agreed not to recreate works or publish posthumous editions.²¹ In 1993, after only five years, Andriessse was removed from his responsibilities by Andersen-Ader, who would entrust the representation of the artist’s work to gallerist Patrick Painter.²²

In 2007, on the heels of his Ader Wikipedia page, and at a nascent stage of his career, Horvitz received an email from Patrick Painter, Inc., an art gallery in Los Angeles founded in 1997, asking for a studio visit. Rather than arrange a time to visit Horvitz’s studio, Painter asked for a meeting at the gallery, which raised suspicion for Horvitz. He believes that the gallery tried to bait him with a career opportunity to confront him about the falsely attributed video, saying “my friends thought I was crazy for passing up on a blue-chip gallery.” After protesting



Photo: Olivia Fougeirol



*André Cadere: a presentation of nine works 1974–1977
(installation views) (2023). Painted round
bars of wood placed throughout the garden of David
Horvitz (made in collaboration with Terremoto),
February 2023. Images courtesy of David Horvitz.
Photos: Rio Asch Phoenix.*

the video, the gallery had it temporarily removed from YouTube.²³ Ironically enough, by this time, Painter's gallery and publishing house had already been criticized for creating posthumous artworks by Ader—including projects Ader had abandoned during his lifetime—and thus violating the estate's prior ethics and standards.²⁴ In 2004, Wade Saunders wrote about the debacle in *Art in America*, also revealing that he discovered Ader's written instructions for the 1973 project *Thoughts Unsaid, Then Forgotten* at the Nova Scotia College of Art and Design, which had been inaccurately recreated by Patrick Painter Editions.²⁵

According to Horvitz, after Ader's widow Andersen-Ader was shown his video by a documentarian, she remarked that she had "never seen this," that Horvitz "had Ader's hair," and that Ader "would do this." Perhaps Andersen-Ader's more permissive response shows that with open-mindedness and a sense of humor, executors of a late artist's estate can maintain the integrity and relevance of said artist while simultaneously embracing experimentations by other artists. In 2009, Horvitz exhibited the video at 2nd Cannons Publications in L.A.'s Chinatown. In a *Los Angeles Times* review of the show, Holly Myers wrote, "Horvitz's indebtedness...to the Conceptualists of Ader's generation is so great as to border, at times, on sheer imitation—and it may be that this young artist...has yet to find his own footing.... There's heart to the work, however, and a kind of shrewd integrity that leaves little doubt that he will."²⁶ It is most accurate, however, to view Horvitz's practice not as homage, nor as imitation, but rather as an exercise in questioning authorship, authority, historicization, legacy, and myth-making.

Art historian Woodruff noted that Cadere's intention for placing himself within the orbit of more prominent artists like Buren was to "call attention to his own work."²⁷ Although his work was "formally and strategically very similar," Cadere believed it was crucially different from Buren's and

other established conceptualists' in that it was "more institutionally independent."²⁸ It appears here that Cadere found the move away from the institution virtuous. However, he did not completely shun the gallery and museum circuit and willingly operated within it toward the end of his career. Like Cadere, Horvitz's practice has been supported by prestigious institutions while also pushing the boundaries of acceptability. Both artists have been perceived by their peers and authoritative figures as inappropriate agitators.

In Horvitz's case, he places himself within a lineage of conceptual practitioners, speaking to them through his artistic practice, or using their posthumous careers as cautionary tales against institutional control. "What is your response to someone like Bize, who says you align yourself with Cadere, or even Ader, because you want attention or more exposure?" I asked. "All of Bize's criticism towards me could go towards Cadere. 'Oh, this guy is just doing these things for attention so people can talk about him!'" Horvitz responded. "That's what artists do. They make work so people can talk about it."

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

1. Kate Caruso, "Secret Garden: David Horvitz, Exploring the Balance Between Private and Public," *Artillery*, May 4, 2021, <https://artillerymag.com/secret-garden-david-horvitz/>.
2. "7th Ave Garden with David Horvitz," Terremoto, accessed July 15, 2023, <https://terremoto.la/project/7th-ave-garden-with-david-horvitz>.
3. Dana Goodyear, "The Iconoclast Remaking Los Angeles's Most Important Museum," *The New Yorker*, October 5, 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/12/the-iconoclast-remaking-los-angeles-most-important-museum>.
4. Caruso, "Secret Garden."
5. David Horvitz (@davidhorvitz), "Also opening tomorrow in the garden for frieze LA," Instagram photo, February 15, 2023, <https://www.instagram.com/p/CosUu-eP3KC/?hl=en>.
6. Bruce Hainley, "Românul: Bruce Hainley on André Cadere's Itinerant Art," *Artforum* 60, no. 9 (May 2022), <https://www.artforum.com/print/202205/bruce-hainley-on-andre-cadere-s-itinerant-art-88420>.
7. (@andre_cadere), "Part I and Part II #andrecadere #andrecadere," Instagram photo, February 28, 2023, <https://www.instagram.com/p/CpOKmlsokjG/?hl=en>.
8. (@andre_cadere), "About the article: 'Cult Artist's Rare US Show Gets Disavowed by His Estate, Ruffling Feathers in Los Angeles,'" Instagram photo, March 10, 2023, <https://www.instagram.com/p/CpodMGelnMI/?hl=en>.
9. Lily Woodruff, *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958–1981* (Durham: Duke University Press, 2020), 143.
10. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 144.
11. "André Cadere: 1965–1978," press release, Ortuzar Projects, 2022, <https://www.ortuzarprojects.com/exhibitions/andre-cadere-1965-1978>.
12. Sanda Agalides, "Cold War Cadere," in *André Cadere / Andrei Cadere*, ed. Magda Radu (Bucharest: Editura UNArte), 217.
13. Hainley, "Românul."
14. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 161.
15. Hervé Bize, email to the author, May 31, 2023.
16. (@andre_cadere), Instagram photo, March 10, 2023.
17. David Horvitz, "Newly Found Bas Jan Ader film," PatrickPainterGaller, September 6, 2007, YouTube video, https://www.youtube.com/watch?v=_M_6cyRvMC8.
18. "Bas Jan Ader," Wikipedia, last modified January 17, 2007, 03:38, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bas_Jan_Ader&oldid=101253853 (archived web page).
19. "Biography: Bas Jan Ader, 1942–1975," <http://www.basjanader.com/>.
20. Wade Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities," *Art in America* (February 2004): 57, <http://wadesaunders.net/blog/bas-jan-ader/>.
21. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities," 58.
22. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities," 62.
23. Ingvild Krogvig, "Ten Questions: David Horvitz," *Kunstkritikk: Nordic Art Review*, September 23, 2013, <https://kunstkritikk.com/ten-questions-david-horvitz/>.
24. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities," 60.
25. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities," 61–2.
26. Holly Myers, "Art review: David Horvitz at 2nd Cannons Publications," *Los Angeles Times*, July 16, 2009, <https://www.latimes.com/archives/blogs/culture-monster-blog/story/2009-07-16/art-review-david-horvitz-at-2nd-cannons-publications>.
27. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 145.
28. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 145.



André Cadere: a presentation of nine works 1974–1977
(installation view) (2023). Painted round bars of wood
placed throughout the garden of David Horvitz
(made in collaboration with Terremoto), February 2023.
Image courtesy of David Horvitz.
Photo: Rio Asch Phoenix.



Kenneth Tam, *Silent Spikes* (video still, detail) (2021).
Image courtesy of the artist and Commonwealth
and Council, Los Angeles, Mexico City.

Horsepower

Rethinking the Equine in Contemporary Art

Artists have been fixated on horses since the sun rose on Stone Age cave painters. Millennia later, in 1819, Lord Byron articulated the compelling mixture of wildness and nobility so often associated with horses in his epic *Mazeppa*. At the beginning of the poem, its Cossack hero Ivan Mazeppa is strapped nude to a fearsome wild steed, ready to be dragged across Ukraine in punishment for his infidelity. Like Mazeppa himself, the horse is an outcast punished for its lack of restraint:

“Bring forth the horse!”
—the horse was brought;
In truth, he was a noble steed,
A Tatar of the Ukraine breed,
Who look’d as though
the speed of thought
Were in his limbs;
but he was wild,
Wild as the wild deer,
and untaught,
With spur and bridle undefiled—¹

Byron’s articulation of the horse’s competing characteristics of integrity and degradation illuminates key qualities associated with horses in Western cultures from antiquity onward. Not only do horses have national identities, but they possess the extra-animal intelligence and muscularity required to conquer vast swaths of land. Horses also shepherded us into industrial modernity: In the 1770s, the term “horsepower” was employed as a marketing gimmick to liken the force generated by novel steam engines to the better-known power of draft horses.² Whether a wild horse, a warhorse, or a workhorse, the animal’s brute strength, endurance,

and capacity for instruction have charged them enough that entire genres—the equestrian and the Western—have consolidated around their symbolic weight. In dominant visual cultures, horses most frequently signify political power, physical prowess, and the freedom such qualities afford history’s victors. This approach is evident in the imperial portraits made between the Renaissance and the nineteenth century, like Titian’s *Equestrian Portrait of Charles V* (1548) and *Napoleon Crossing the Alps* (1801) by Jacques-Louis David, and in twentieth-century monuments to the Confederacy, like the Robert E. Lee Monument in Richmond, Virginia, which was installed in 1890 and removed in 2021. But such equine expressions of freedom are compromised, dependent upon both a rigorous disciplining of the horse’s body and the subjugation of non-dominant classes.

More than 140 Confederate monuments in the United States, many featuring horses, have been removed since 2015 in recognition of their ideological ties to white supremacy.³ However, even as these statues dwindle from public view, a proliferation of Western and equestrian tropes has saturated our media. Horse girls and cowboys abound in the American cultural imaginary, from fashion campaigns for Wrangler, Cynthia Rowley, and Helmut Lang, to Lil Nas X’s “Old Town Road” (2019), Jordan Peele’s *Nope* (2022), and television series such as *Yellowstone* (2018–present) and the *Westworld* revival (2016–22).⁴ And while many of these recent uses of equine imagery are mere regurgitations of the old tropes of tamed femininity, rugged masculinity, and frontier anxiety, lately a new cohort of contemporary artists have been approaching the horse and its genres with renewed criticality. These contemporary artists explore the horse as an embattled figure of power and control, revealing and resisting the dreams of conquest it typically signifies.

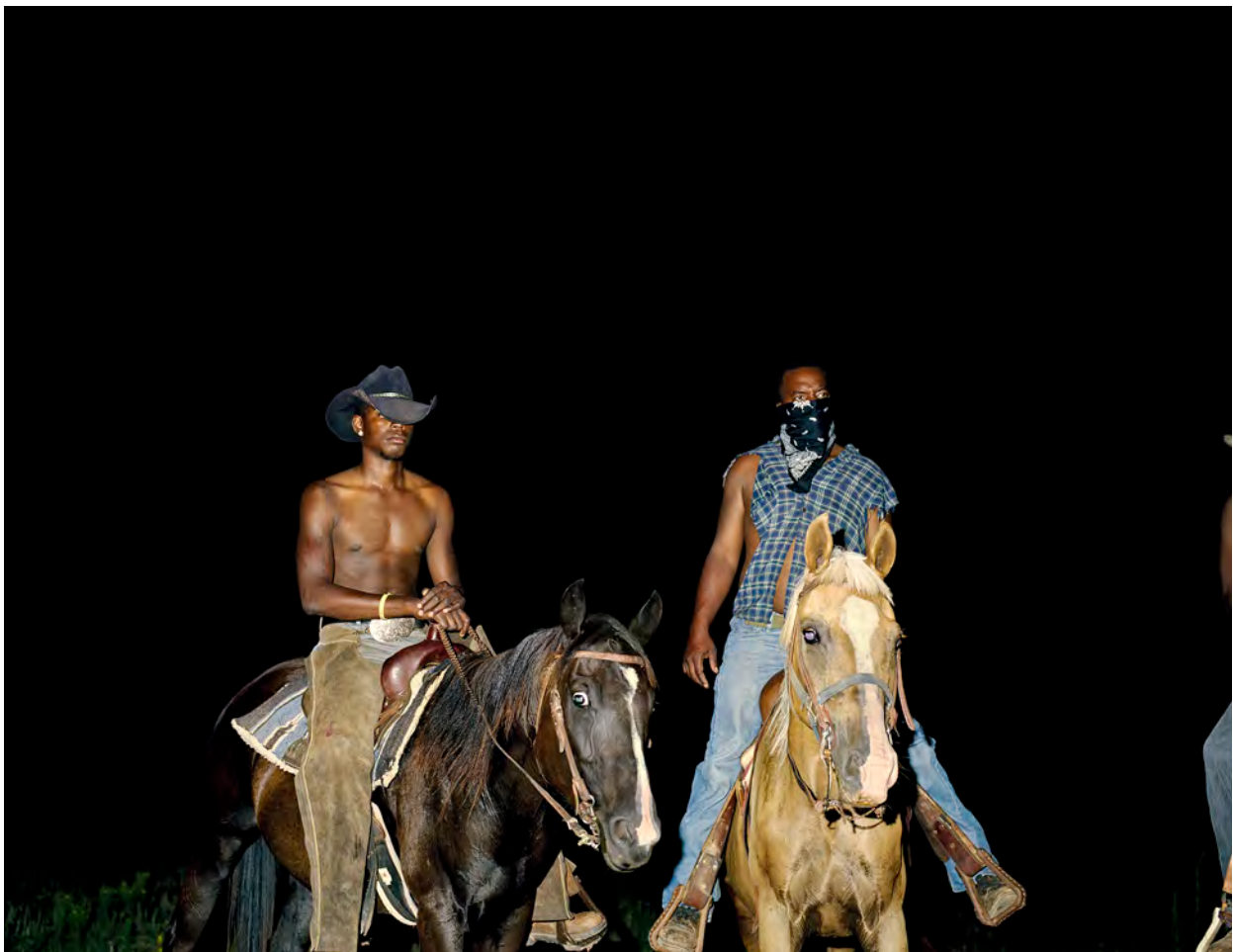
Historical equestrian imagery often depicts the power born from

a human-animal bond while overlooking the rigorous training and cultivation rituals that enable it. In Sarah Miska's painted portraits of contemporary equestrian culture, both humans and animals engage in dressage.⁵ Her paintings, wrought with scrupulous attention to detail, feature closely-cropped depictions of human and horse hair stylings. The composition of *Rider with Blue Helmet* (2021) centers on a neat ballet bun, double-wrapped in a silk scrunchie and adorned with a series of glistening jewels. Not a strand is out of place in the tightly-coiled hairdo, as though the bun were a precious object in a Dutch vanitas painting of earthly excesses that will soon perish. In *Brown Twisted Tail* (2022), Miska focuses on a horse's tail fashioned into a plait. The restrained hair coils around itself, wrapped in a knot near the tail's base. More than the composition of *Rider with Blue Helmet*, which could have been lifted from an advertisement or a DIY hair tutorial, this image of a horse's hindquarters is alien and somewhat grotesque. Across Miska's body of work, her compositions denaturalize the strict management of riders' and horses' appearances. Her focus on such minor moments of discipline—the perfect wrapping and adornment of hair—suggests how external powers shape the bodies of their subjects. Given equestrianism's strictures of self-presentation, it is no wonder that equestrian tools such as sturdy boots, belts, and stirrups are some of the most iconic fetish objects of authority.

Practices of dressage were of particular interest to a coterie of mid-century Marxist cultural critics, who likened the conditioning of the capitalist subject to the inculcation of obedience and suppleness in a trained horse.⁶ Henri Lefebvre's theory of dressage posits that "humans break themselves in [*se dressent*] like animals. They learn to hold themselves. Dressage can go a long way: as far as breathing, movements, sex. It bases itself on repetition."⁷ Repetition, therefore, codifies certain ways

of being and makes learned behavior second nature. When used as an aesthetic tool, however, repetition can induce the opposite effect: defamiliarization (think, for instance, of how bizarre the word "concrete" might sound when spoken aloud 50 times in a row). A scene in artist Kenneth Tam's video *Silent Spikes* (2021) captures an Asian man on a soundstage, spotlit from above and dressed in denim and brown leather boots, with a bandana wrapped around his neck and a cowboy hat on his head. Eyes cast downward and unaware of the outside world, much less the camera and the viewer, he torques his body in gyrating, circular motions, one hand in the air as though balancing himself on a mechanical bull. The repetition of this performance of masculinity—its hip thrusts, its taming of an imagined animal—imbues the gesture with strangeness and humor as well as soft sensuality: The video's subject resembles a masculine correlate to the wind-up ballerina in a jewelry box. Further, a voiceover narrates in Cantonese the events of an unsuccessful 1867 labor strike on the Transcontinental Railroad, reminding viewers that the rugged frontier life of all-American cowboys was enabled by the exploited labor of Chinese-American workers.⁸ In Tam's reprisal of the rugged stoicism of the American cowboy, he engages in a kind of anti-dressage, using repetition to reveal the unnaturalness of the cowboy's habitus and narrating a resistance to the exploits of Western expansion.

The horse and its genres teach us not only how individual bodies are shaped and manipulated by greater social and political forces, but also give expression to broader national myths. One such myth—the whiteness of the cowboy as a quintessential figure of freedom and nobility—manifests in almost all representations of the American West, from a Google search of the term "cowboy" to the haunting animatronics found in Old West towns. In reality, an estimated one in four nineteenth-century American cowboys were Black and often worked as



Top: Chandra McCormick, *Angola Penitentiary, Men Breaking Wild Horses, Louisiana State Prison Rodeo* (2013). Archival pigment print. Image courtesy of the artist and Prospect New Orleans.

Bottom: Deana Lawson, *Cowboys* (2014). Pigment print, 40 x 50 inches. Image courtesy of David Kordansky Gallery.



Dominique Knowles, *The Solemn and Dignified Burial Befitting My Beloved for All Seasons* (2023).
Oil on linen, 78 × 64 inches. Image courtesy
of the artist and Hannah Hoffman, Los Angeles.
Photo: Paul Salvesson.

cowhands tasked with taming the unruliest of horses.⁹ *Black Cowboy*, a 2016 exhibition at The Studio Museum in Harlem curated by Amanda Hunt, offered an unraveling of the white-washed history of the American West, as well as an exploration of the contemporary cultures of Black cowboys. In Deana Lawson's photograph *Cowboys* (2014), she captures two riders at a dignifying low angle with a striking flash. The men emerge from a pitch-black night, faces partially obscured by a cowboy hat and a bandana, imbuing the scene with stoic intensity. And *Wildcat* (2013), Kahlil Joseph's single-channel black-and-white video, depicts an annual Black rodeo in Grayson, Oklahoma in iconic, contemplative slow-motion. The riders twist, fall, and jump from their horses' contorting bodies with baroque seriousness and grandeur. If Tam's rehearsals of cowboy swagger break down the cowboy archetype, Lawson and Joseph reconstruct it, harnessing its associations with power and prowess to associate their subjects with an agency of which they have historically been stripped.

Chandra McCormick pushes the relationship between Blackness and the Western further, drawing a connection between the condition of Black masculinity in the United States and the "breaking" of wild horses. Her photograph *Angola Penitentiary, Men Breaking Wild Horses, Louisiana State Prison Rodeo* (2013), also exhibited at The Studio Museum and part of a photo series documenting inmates at the maximum-security Louisiana State Penitentiary (named "Angola" after the slave plantation that formerly occupied the land),¹⁰ depicts a group of inmates shrouded in dust as they use ropes to harness the brute strength of several horses. During this rodeo, roughly 10,000 spectators—who are, in McCormick's photograph, overwhelmingly white—gather to watch inmates partake in a ritual that bears striking similarity with the severe labor conditions forced upon chattel slaves and, later, Black cowhands.¹¹

The figure of the cowboy signifies not only freedom, but also freedom's costs. Here, Angola positions the temporary release of inmates from their cells as a moment of celebration and heroism at the same time as it reinforces their lack of agency. The conditions of the horses in the photograph parallel the conditions of the inmates: Their physical binds and enclosure within a circumscribed arena are the preconditions of disturbing spectator sport.

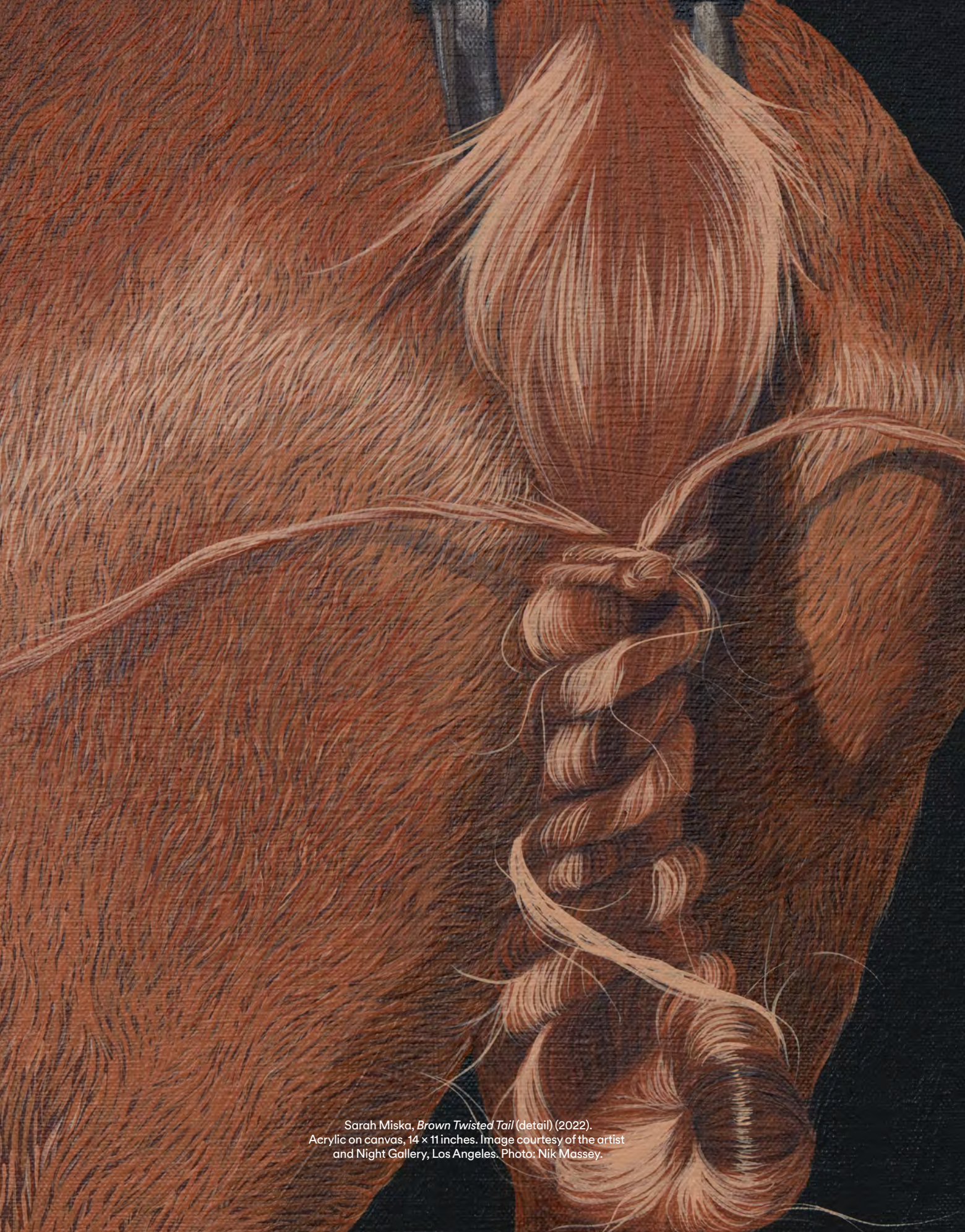
While artists such as these use conventions of the equestrian and the Western to explore the horse's ideological ties to power, Dominique Knowles strips the horse from narratives of conquest entirely. In his recent exhibition *My Beloved* at Hannah Hoffman Gallery, Knowles freed the human-horse relationship from the structures of management, dominance, and constraint, instead making it a site of religious encounter. A series of windswept landscapes, some taking the form of altarpieces through their triptych structure, honor the artist's recently deceased horse. The horse appears in some works only as an amorphous shadow, and in others, it is not straightforwardly represented at all. In one work titled *The Solemn and Dignified Burial Befitting My Beloved for All Seasons* (2023) (all of the works in the exhibition share the same title), a whirling abstraction awash in earthen rusts and browns embodies the shifting perspective of a horse in motion. An additional square emerges from the top edge of the painting, where a deity would be placed in an altarpiece but which here features only a greenish haze. Knowles extracts the horse from its usual context—a muscular body traversing a wide terrain with might—instead representing its sublime surrounding atmosphere as a field of buzzing color.

Knowles' compounding of the Western, the devotional, and the romantic genres might be understood as what cultural critic Lauren Berlant has called "genre flailing," a mode of managing the discordance between

the ideals embedded within a genre and transfiguring those ideals into ordinary life.¹² The storied masculinity of the cowboy, riding his horse through open plains with gun in tow, disintegrates in Knowles' contemplative paintings, which favor softness over violence and mourning over triumph. "Genres," writes Berlant, "provide an affective expectation of the experience of watching something unfold, whether that thing is in life or in art."¹³ The genres of the Western and the equestrian are therefore not only a matter of semantics, made up of a rubric of repeated visual and narrative conventions, but structures of feeling that guide how we process the external world and our place within it. Whether through challenging the Western's aesthetic conventions of composition and performance, as in the work of Miska and Tam, or through revealing hypocrisy baked into the logic of the genre, as in the work of McCormick and Joseph, contemporary artists working with equine motifs do not resuscitate old genres so much as implode them. In a changing world—one characterized, in part, by the foreclosure of a frontier mentality hopeful for boundless economic and territorial expansion—the idioms and logic of our genres must also change. The equestrian sculpture will crack; the rider will fall from his horse.

Isabella Miller lives and works in Los Angeles.

1. Lord Byron, *Mazeppa, A Poem* (London: John Murray, 1819), 22.
2. "Why one horsepower is more than the power of one horse," *Institute of Physics*, www.spark.iop.org/why-one-horsepower-more-power-one-horse.
3. Bonnie Berkowitz and Adrian Blanco, "A record number of Confederate monuments fell in 2020, but hundreds still stand. Here's where," June 17, 2020, updated March 12, 2021, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/national/confederate-monuments/>; Miles Parks, "Confederate Statues Were Built To Further A 'White Supremacist Future,'" *NPR*, August 20, 2017, www.npr.org/2017/08/20/544266880/confederate-statues-were-built-to-further-a-white-supremacist-future.
4. Nadia Lee Cohen (@nadialeecohen), "giddyup @GANT x @wrangler campaign out now," Instagram photo, September 15, 2022, <https://www.instagram.com/p/CiiDOpOtoJr/>; Cynthia Rowley, "CR x Marfa," directed by Katherine Goguen, YouTube video, May 18, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=0FTuxN1JCfw>; *Helmut Lang Seen by Antwaun Sargent*, Hannah Traore Gallery, February 11–23, 2023, accessed June 23, 2023, www.helmutlang.com/seen-by-antwaun-sargent/.
5. Dressage, according to the Cambridge Dictionary, refers to "the training of a horse to perform special, carefully controlled movements as directed by the rider, or the performance of these movements as a sport or in a competition."
6. Lisa Moravec, "Dressage Performances as Infrastructural Critique: Mike Kelley and Yvonne Rainer's Dancing Horses," *Dance Chronicle* 45, no. 1 (2022): 57–78, <https://doi.org/10.1080/01472526.2022.2027182>.
7. Henri Lefebvre, "Dressage," in *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trans. Stuart Elden and Gerald Moore (London: Continuum, 2004), 39.
8. "The Chinese Workers' Strike," American Experience, PBS, www.pbs.org/wgbh/americaneexperience/features/tcrr-chinese-workers-strike/.
9. Katie Nodjimbadem, "The Lesser-Known History of African-American Cowboys," *Smithsonian*, February 13, 2017, www.smithsonianmag.com/history/lesser-known-history-african-american-cowboys-180962144/.
10. "Angola State Prison: A Short History," Voices Behind Bars: National Public Radio and Angola State Prison, Columbia University, https://ccnmtl.columbia.edu/projects/caseconsortium/casestudies/54/casestudy/www/layout/case_id_54_id_547.html.
11. "Prison Rodeo," Louisiana Prison Museum & Cultural Center, www.angolamuseum.org/rodeo; Simeon Soffer, director, *The Angola Prison Rodeo: The Wildest Show in the South*, 1999.
12. Lauren Berlant, "Genre Flailing," *Capacious: Journal of Emerging Affect Inquiry* 1, no. 2 (2018): 156–62, <https://capaciousjournal.com/article/genre-flailing/>.
13. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press: 2011), 6.



Sarah Miska, *Brown Twisted Tail* (detail) (2022).
Acrylic on canvas, 14 x 11 inches. Image courtesy of the artist
and Night Gallery, Los Angeles. Photo: Nik Massey.



Dawoud Bey, *Untitled #18 (Creek and House)*
(detail) (2017). Gelatin silver print, 44 x 55 inches.
© Dawoud Bey. Image courtesy of the artist
and Sean Kelly.

Dawoud Bey's Somatic Landscapes

In a brooding photograph, coarse waves ripple the surface of a cloud-shrouded lake, an abyss of water and sky that appears on the brink of a tempest. The large gelatin silver print is rendered in deep charcoal tones that hinge on total blackness, pushing it toward the precipice of legibility. The work, *Untitled #25 (Lake Erie and Sky)* (2017) by photographer Dawoud Bey, exudes a quiet confidence in its representation of nature. In it, a stark sky creates a central horizon line that opens into a velvety expanse of cresting waves—a minimalist landscape that recalls the graphite drawings of Vija Celmins or the similarly composed seascapes of Hiroshi Sugimoto. More than a compositional meditation on the vastness of nature, however, Bey's depiction of this specific body of water—Lake Erie in northeastern Ohio—conjures distinct historical and conceptual concerns. The lake straddles the border between the United States and Canada, a demarcation that splits its oblong form. Peering northward toward this impalpable, watery boundary, Bey's photograph represents the vista that enslaved people would have encountered at the end of their arduous journey along the Midwest portion of the Underground Railroad, which spilled into the Great Lakes and Canada. (The passage of the Fugitive Slave Acts of 1793 and 1850, which legalized the kidnapping of escaped enslaved people anywhere in the U.S., made Canada the least dangerous destination for those attempting to flee the horrors of bondage.¹) In this context, Bey's composition of water and air—slippery and evasive forms of matter—suggests

the promise of emancipation. This aqueous landscape also serves, perhaps, as a powerful and poetic counterpoint to the nightmarish ocean-scape of the Middle Passage, which for centuries fed the bloated industry of chattel slavery.

Untitled #25 is the last in a series of 25 photographs that investigate the contemporary Ohio landscape of the Underground Railroad, depicting the sites of both real and purported safe houses, or stations, as they exist today. Three of these works were recently on view in *Dawoud Bey: Pictures 1979 - 2019* at Sean Kelly, while seven others, including *Untitled #25*, were featured in the concurrent exhibition *Dawoud Bey & Carrie Mae Weems: In Dialogue* at the Getty Center. The title of the series, *Night Coming Tenderly, Black* (all works 2017), references the last line of Langston Hughes' two-stanza poem "Dream Variations" (1926), in which the poet relishes the dream-like freedom of twirling in the sunshine "Till the white day is done," before falling into the gentle embrace of night, welcomed by the speaker as "Black like me."² Echoing Hughes' celebration of the lush tones of dusk, and deliberately referencing photographer Roy DeCarava's similar use of tonal blackness, Bey actually photographed his scenes in broad daylight, but manipulated his prints in the darkroom to appear under-illuminated, as if taken at night. This laborious technical process involved intentionally overprinting the negatives, substantially minimizing both the midtones and highlights to render a near-black image.³ The indiscernibility of the resulting works, which predominantly feature natural terrain seemingly bathed in the dimness of twilight, serves to alter our perception of the landscape, revealing it as it would have been perceived by the countless people who traversed it by nightfall in search of safe passage to Canada. Crucially, the actual gelatin silver prints created by Bey appear dramatically darker than the versions that the artist prepared for digital reproduction: The physical prints exhibit a rich inky

finish and read as onyx in tone, while the reproductions, as seen here, depict a much more generous amount of detail and light variation.⁴ With this gesture, Bey asserts the photograph as a haptic object while also directing a singular perceptual experience for the viewer—an act of looking akin to an engrossing act of bearing witness. Like Hughes' poem, these images posit the midnight landscape as a living place of lyrical liberation, collapsing the space between day and night and articulating the opacity of darkness as both a literal and metaphorical conduit for self-emancipation.

Bey's photographic exploration of the landscape marks a dramatic shift in his oeuvre. Until recently, he primarily focused on intimate portraits of Black subjects—first on the streets of Harlem (*Harlem, U.S.A.*, 1975–79), much like DeCarava before him, and then notably in Birmingham, Alabama, where he delved into the searing history of the Ku Klux Klan's 1963 bombing of the 16th Street Baptist Church, which killed six Black children (*The Birmingham Project*, 2012). "I wanted to give the Black subjects in the photographs a performative space in my pictures," he stated to *Artforum* in 2021, "a space that would amplify their presence and direct their gaze out into the world."⁵ As such, Bey's subjects appear dignified and naturally at ease, and they tend to meet the gaze of the viewer both directly and indomitably. *Night Coming Tenderly, Black* accomplishes this through a method of reversal: Instead of physically representing his subjects, Bey represents the perspective of their gaze. In doing so, he drafts a contemplative portrait of the somatic experience of fugitivity, endowing it with intimacy.

Bey's photographs mediate the space between subject and viewer, compressing these two discrete perspectives into one. This requires thoughtful direction; he takes all of these photographs at eye level, for example, and utilizes the lens' ability to blur and sharpen its focus as a tool for imparting the visual sensation of physically moving through

space. He also conjures the sensations of fugitivity through scale: The size of these photographs, immense for gelatin silver prints, envelope the viewer's physical presence. Here, our bodies double as fugitive bodies, whose corporeal forms the darkness itself cradles.

While *Untitled #25* places us within the expanse of Lake Erie, *Untitled #4 (Leaves and Porch)* casts our gaze upon a more intimate and mundane experience of the landscape. Here, strands of leafy foliage partly obscure the view of a white porch, which appears to be close to the camera, perhaps just out of arm's reach. The unremarkable, seemingly haphazard framing suggests creeping movement, as if the person whose gaze Bey has adopted and for whom the camera is a surrogate hesitantly peers toward the entryway from the periphery, attempting to remain unseen. The image's depth of field is shallow, which seems to approximate natural human eyesight—only a portion of the greenery in the photograph is in focus while the rest remains in a blur, as if we are perceiving the scene through the rapidity of darting eyes. The porch emits no light, a foreboding scene in the darkness. As safe houses tended to be unmarked (and thus the premise of safety constantly in flux), the tension between peril and asylum seeps through this work: While darkness can be a haven (a "tender blackness," in Bey's words), it also portends danger.⁶

Bey's nuanced use of blackness as both technique and metaphor buttresses the project's conceptual rigor. In a recent walkthrough of his exhibition at Sean Kelly, he explained that these photographs "were printed to approximate this idea of the Black subject, the Black narrative, and the blackness of the photographic print itself as a way of expressing an idea about Blackness as narrative, subject, and object;" they also harness "the idea of fugitivity—moving through the landscape under cover of darkness."⁷ In this sense, these images, rich in their tangible, tender Blackness, act as portals to a space where the



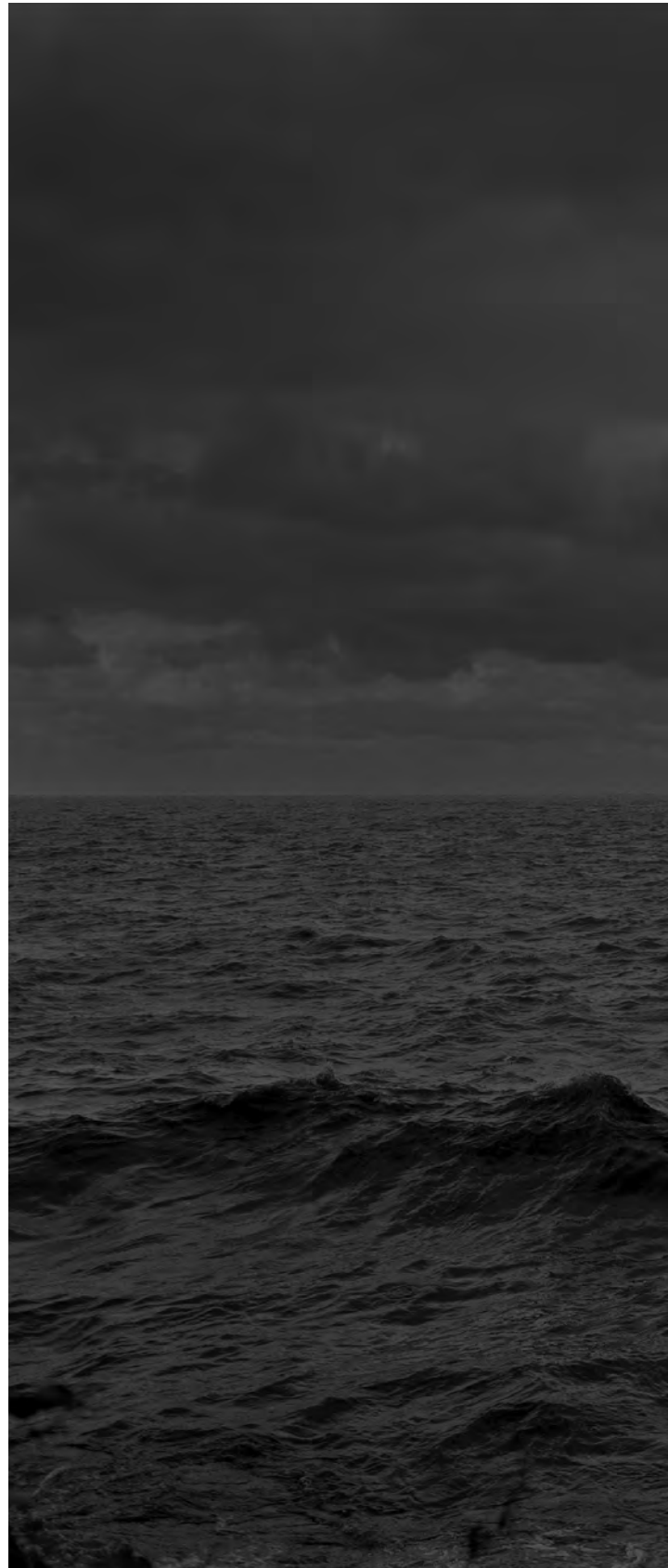
Top: Dawoud Bey, *Untitled #4 (Leaves and Porch)*
(2017). Gelatin silver print, 44 x 55 inches.
© Dawoud Bey. Image courtesy of
the artist and Sean Kelly.

Bottom: Dawoud Bey, *Untitled #11 (Bent Branches)*
(2017). Gelatin silver print, 44 x 55 inches.
© Dawoud Bey. Image courtesy of
the artist and Sean Kelly.

discrete perspectives that Bey invokes—that of the Black author, narrative, and subject—can freely coexist with complexity.

In an 1864 speech entitled “Pictures and Progress,” Frederick Douglass, the most photographed person in nineteenth-century America, made similar assessments about the complex nature of Black subjectivity and the representative power of photography. Through the proliferation of his photographic likeness throughout his lifetime, Douglass aimed to counter the vast arsenal of racist imagery propagated by slave-holding, white supremacist society, which exploited and denied the individual subjectivities of Black people. By “present[ing] a range of selves over time,” Henry Louis Gates writes, Douglass asserted that “not only did the black object [in this case, Douglass himself] actually, all along, embody subjectivity, but this subjectivity evolved and mutated over time.”⁸ This assortment of photographs allowed Douglass to craft a mosaic of his personality, visually reaffirming the existence of his personhood, and by extension, the personhood of Black Americans in general. While as a public figure, he exerted some control over his image, the visual archive of slavery remains deeply skewed, steeped in the violent spectacle of the enslaved individual as disenfranchised, objectified property.

Unlike written testimony, photographs created by enslaved people remain either unknown or completely nonexistent; Bey’s photographs disrupt this chasm of representation, offering a crucial shift in vantage point. Stephen Best notes: “When it comes to the representation of the inner life of the enslaved, few of our sources are visual in nature. For slaves are not the subject of the visual imagination, they are its object.”⁹ Therefore, by rejecting essentialized depictions of the body—and thus the spectacle of enslavement—and instead considering the visual perspective of enslaved





Dawoud Bey, *Untitled #25 (Lake Erie and Sky)* (2017).
Gelatin silver print, 44 × 55 inches. © Dawoud Bey.
Image courtesy of the artist and Sean Kelly.

people, Bey poetically eulogizes the tens of thousands of anonymous men, women, and children who through intrepid acts of resistance sought self-emancipation by way of the land. Bey's omission of the body ultimately functions as a tender embrace—like the dark night itself—designed to shield the subject from further visual consumption and external harm.

The landscape, then, functions as a primary subject within these images. While several photographs, such as the aforementioned *Untitled #4*, depict homes or structures, most in the series depict only the natural terrain of northeastern Ohio. The resulting mix of real and imagined Underground Railroad sites emerges in Bey's work partly by necessity. While conducting extensive research for this project, Bey discovered that the exact sites of many of the area's Underground Railroad stations are either rumored or unknown, predominantly due to the secretive nature of the route itself. Thus, Bey offers a mythic approximation of the journey: His photographs craft a reverse archeology, using the unmarked land—a tether between past and present—as a cipher for both the emotive and physical experience of escape, if not the precise pathway. In 2019, he spoke of the land as a preternatural guide for the work, stating, “when I got there, almost inexplicably, I felt a very strong presence, unlike anything that I have felt related to any other photograph. So, at that point, I said to myself, this isn't an imagined site. This is an actual location.”¹⁰ The photographs embody this metaphysical presence. In discussing his work at the Sean Kelly exhibition, Bey succinctly summarized his embrace of this allusive approach, which evades a didactic or literal reading, declaring: “I'm a poet, I'm not an essayist.” As such, his pictorial framing of the land, much like his compositional omission of the body, eschews the aesthetics of spectacle in favor of something more poetic.

In works such as *Untitled #7* (*Branches and Woods*), *Untitled #11* (*Bent*

Branches), and *Untitled #16* (*Branches with Thorns*), matrices of tree limbs tangle into silvery abstractions. In *Untitled #12* (*The Marsh*) and *Untitled #13* (*Trees and Reflections*), spindly landscapes meet their reflections in the still water below. Although charged with meaning, these vistas appear decidedly non-monumental—their visual compositions fail to overtly signal the urgency of their historical context. This represents a departure from the precedents set forth by prominent American landscape photographers (Ansel Adams, Edward Weston, et al.) who framed the monumentality of the natural world as a coda for American exceptionalism. The somber intimacy of Bey's work intrinsically rejects this idealism. Although a corridor to emancipation, the landscape is far from a neutral entity. The specter of violence typifies the historical relationship between slavery and the natural world—slaveholders, for instance, forced enslaved people to construct the architecture of their enslavement and then perpetually maintain and harvest the surrounding land, a history Bey investigates in the series *In This Here Place* (2019–21), which depicts the sites of the Evergreen, Destrehan, Laura, Oak Alley, and Whitney Plantations in Louisiana. Furthermore, between 1882 and 1968, a period that African American studies professor Leigh Raiford refers to as the lynching epidemic, “photography emerged as integral to the lynching spectacle,” with the image of the noose hanging from a tree—one of the most horrific American visual symbols of anti-Black violence—functioning as the central motif.¹¹ In this context, Bey's framing of delicate tree limbs in the unpeopled landscape can be read as even more urgently corrective. These images also offer a rebuke of twentieth-century “sundown towns,”¹² prevalent throughout Ohio, whose hostile white residents openly threatened Black people with violence after sundown. Reclaiming the beauty of the darkened landscape, then, the

illegibility of Bey's photographs serves to honor and safeguard the bodily sovereignty of his implied subjects.

Although the American landscape remains undeniably steeped in blood, it seeps not only from the sins of slavery. While not an explicit reference in Bey's work, the Lake Erie area depicted in his photographs formerly harbored the eponymous Erie tribe. Also known as Eriehranon or Eriquehranon, their written history stems from the French Jesuits who occupied the area in the seventeenth century but never directly interacted with the Erie people.¹³ Thus, their archeological and cultural history remains largely unknown, now another incomplete memory embedded within the index of the landscape.¹⁴ Bey's extricated histories serve as a reminder that many more still lay buried. By using landscape photography as a poetic form to impel a marginalized historical narrative, *Night Coming Tenderly, Black* not only challenges traditional representations of the American landscape but also proposes this genre as a somatic vessel for the memories and bodies once contained on its surface—regardless of how unmarked, unnamed, or illegible their narratives may be.

Jessica Simmons-Reid (MFA, School of the Art Institute of Chicago; BA, Brown University) is an artist and writer based in Los Angeles and Joshua Tree. She's interested in the interstitial space between the language of abstraction and the abstraction of language, as well as the intermingling of poetry and politics. She has contributed essays and reviews to *Carla* and *Artforum*, among others.

1. "Fugitive Slave Acts," History, updated June 29, 2023, <https://www.history.com/topics/black-history/fugitive-slave-acts>.
2. Langston Hughes, "Dream Variations," originally published 1926, in *Dawoud Bey: Two American Projects*, edited by Corey Keller and Elizabeth Sherman (San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, 2020), 19.
3. Corey Keller and Elizabeth Sherman, "Now Is the Time," in *Dawoud Bey*, 10–11.
4. Matthew S. Witkovsky, "Dawoud Bey's Shadowy Landscapes Trace Paths of the Underground Railroad," *Art in America*, December 10, 2019, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/dawoud-bey-underground-railroad-photographs-mark-new-direction-1202671445/>.
5. Ian Bourland, "Dawoud Bey on expanding the photographic moment," *Artforum*, April 17, 2021, <https://www.artforum.com/interviews/dawoud-bey-on-expanding-the-photographic-moment-85367>.
6. Leigh-Ann Jackson, "Dawoud Bey wants to deterritorialize art: 'When I'm in these spaces, it opens up space for the Black community,'" *Los Angeles Times*, May 16, 2023, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2023-05-16/dawoud-bey-sean-kelly-gallery-getty>.
7. Dawoud Bey at Sean Kelly, June 2, 2023.
8. Henry Louis Gates, "Frederick Douglass's Camera Obscura," *Aperture*, Summer 2016, <https://issues.aperture.org/article/2016/2/2/frederick-douglass-camera-obscura>.
9. Stephen Best, "Neither Lost nor Found: Slavery and the Visual Archive," *Representations* 113, no. 1 (Winter 2011): 151, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2011.113.1.150>.
10. Jeffrey Brown and Jaywon Choe, "Dawoud Bey on photography as a 'transformative experience,'" *PBS NewsHour*, March 15, 2019, <https://www.pbs.org/newshour/show/dawoud-bey-on-photography-as-a-transformative-experience>.
11. Leigh Raiford, "Photography and the Practices of Critical Black Memory," *History and Theory* 48, no. 4, (December 2009): 115, <https://www.jstor.org/stable/25621443>.
12. Michael De Bonis, "Were there 'sundown towns' in central Ohio?" *Curious Cbus*, WOSU 89.7 NPR News, April 3, 2023, <https://news.wosu.org/2023-04-03/were-there-sundown-towns-in-central-ohio>.
13. Jonathan Burdick, "Not Gone, Not Forgotten," *Erie Reader*, August 15, 2018, <https://www.erie-reader.com/article/not-gone-not-forgotten>.
14. "Erie Indians," *Encyclopedia of Cleveland History*, Case Western Reserve University, accessed July 3, 2023, <https://case.edu/ech/articles/e/erie-indians>.

Interview with Alison O'Daniel

At the core of Alison O'Daniel's film *The Tuba Thieves* is a mysterious series of tuba thefts that plagued high schools across Southern California between 2011 and 2013. O'Daniel first heard about the robberies on the radio while driving around Los Angeles. The news story inspired what would become her first feature film, which premiered at the 2023 Sundance Film Festival. An apt metaphor for loss and disempowerment, the story of the tuba thefts allowed O'Daniel (who is d/Deaf) to explore individual and subjective relationships to sound. Rather than beginning by writing a script, O'Daniel centered sound, inviting artists Christine Sun Kim, Ethan Frederick Greene, and Steve Roden to compose musical scores from a variety of visual and textual prompts.

What followed was an 11-year project that O'Daniel refers to as a "game of telephone," wherein the world of the film expanded beyond the thefts as each emerging anecdote prompted a successive scene. Due to O'Daniel's winding explorations along the way, *The Tuba Thieves* is a wholly unique and unexpected film: part documentary, part ode to the city of Los Angeles, part imagined history. The film is firmly planted in the L.A. soundscape in both overt and subtle ways: We observe city traffic, hands caressing chain-link fences, a helicopter hovering over a crackling wildfire. Vignettes about fictional characters navigating L.A. through the texture of sound are interspersed with scenes based on the responses to O'Daniel's prompts and real elements from

the story of the instrument thefts. O'Daniel subverts the traditional narrative structure of a feature film by layering these stories, building suspense and momentum through sound.

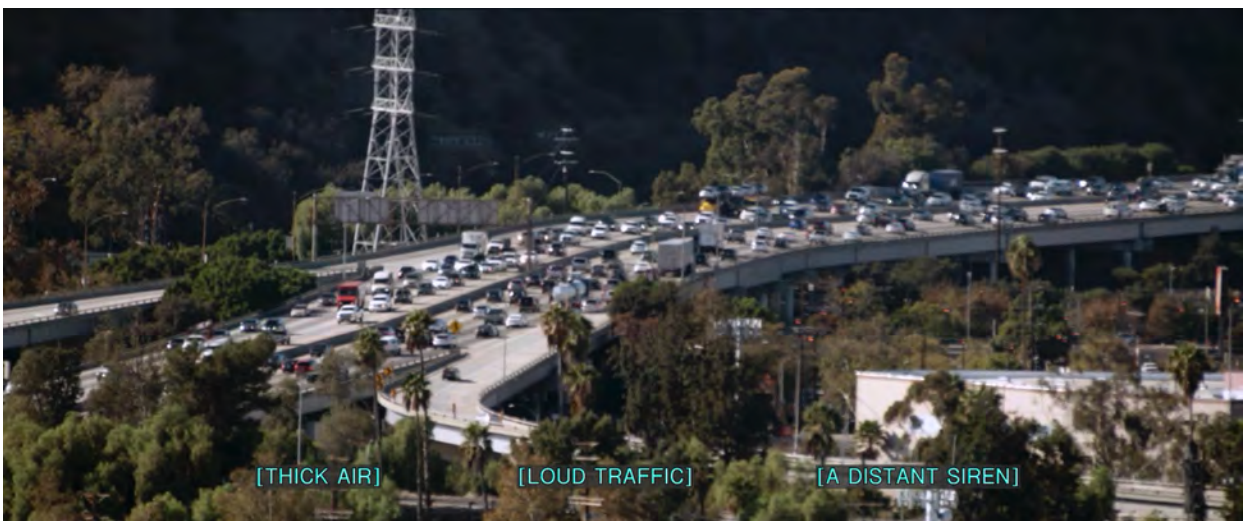
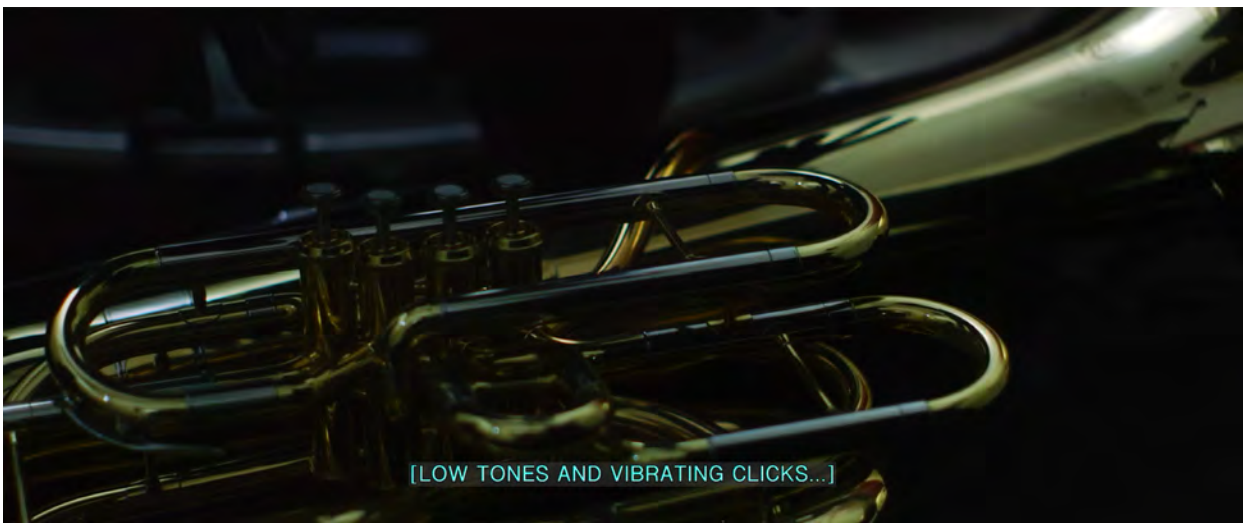
Alongside subtle and brilliant editing, O'Daniel employs succinct and vivid open captions to set tone and propel the action. In one poignant scene, the camera shakily makes its way through the crowd in a concert venue. A figure onstage is blurred. The phrase "[A MORE VULNERABLE MELODY]" appears onscreen as audience members turn around and toward the camera to stare. Finally, we see musician Patrick Shiroishi alone onstage, blowing into the saxophone. The melody that plays is indeed yearning and plaintive.

I left a screening of *The Tuba Thieves* in April with a profound understanding of the film as a truly physical, sensory experience. I had already seen select scenes over the years; O'Daniel and I first worked together in 2018 on an exhibition for Los Angeles Nomadic Division (LAND), where a single-channel installation was played in one room while the accompanying score was played in an adjacent one. O'Daniel probes the possibilities of the film medium, stretching the audience to consider the textures of sound and the materiality of storytelling. She relishes the challenge of asking what a film can be and how her different audiences might perceive it. She doesn't demure from conversations on accessibility, insisting on the importance of representation in film and championing ubiquitous captioning.

I recently met with O'Daniel to learn about how *The Tuba Thieves* had grown and evolved since the LAND exhibition. We discussed breaking film rules, the influence of Los Angeles on her work, and her approach to "listening untethered to the ears."



Photo: Caitlin Dennis.



Alison O'Daniel, *The Tuba Thieves* (film stills) (2023).
 Film, 92 minutes. Cinematography: Derek Howard
 (top, center, pages 40–1); Judy Phu (bottom).
 Images courtesy of the artist.

Irina Gusin: I've heard you talk about how you were driving in your car and listening to news stories on the radio. You were able to track different tuba thefts at different high schools over an extended period. The fact that you could track this story in your car as it unfolded over several years is such an L.A. story. *The Tuba Thieves* literally started with you listening.

Alison O'Daniel: The radio thing is so specific and I like that you pick it up, because whenever I talk about that, in some ways, it's a nod to Angelenos. There is such a specificity to Angelenos' relationship to being in the car, and what you listen to in the car. I was thinking about the sounds of L.A., and included in [that] for me are these voices that are guiding all these people to work or whatever they're doing. I have this total dream—I just want to be able to hear [KPCC host] Larry Mantle talking about *The Tuba Thieves* and his feigned surprise and delight at himself being in the film.

IG: That would also be my dream. I love how you have described *The Tuba Thieves* as a listening project. Can you explain what that means to you?

AO: I knew I wanted to make a film, [but] I didn't know what it was going to be.... I had this desire after working with [Ethan Frederick Greene, the composer of my first film, *Night Sky* (2011)] to see if it would be possible to flip the script and have a composer be in the role of a director, and a director be in the role of a composer. A composer is traditionally watching all the footage and then conjuring up sound that's supposed to guide the audience emotionally through the work. [But] I have a lot of skepticism about the emotional guiding that happens in so many movies.

I had this amazing realization when *Bridget Jones's Diary* (2001) came out. I watched that movie in a theater, and I was crying, and I hated the movie. I was sitting there so conscious of this split within me—of being able to emote

with something that I didn't care or want to care about. I was like, my god, music is so manipulative and so powerful, and I had this awe about what was happening in my body, and how much I didn't want it to be happening—feeling like the composer was totally in control of me. That felt remarkable. So, a part of me was thinking: How can you make a film that is a participant in acknowledging that role of manipulation, and try and rewrite the script? Be on the journey of the film *with* the audience. I wanted the audience to have listening agency. I figured that if I could have agency in the process of making the film, then that would maybe transfer.

IG: I think you're right. When you're watching something like a Hollywood film, the music gives you these particular cues that you think are intuitive, that you don't necessarily notice right away. But watching *The Tuba Thieves* in terms of the audio component—it's not like somebody in the background, sending out covert signals. It actually feels like another person in the room.

AO: There [are] two interesting things about this. In the section with Patrick [Shiroishi] playing his music, it already existed. He didn't make that for the film. It's really emotional music: It's about his grandparents having been interned in [Japanese internment camps] outside of L.A. I was trying to have him describe his music to me so that I could use that in the captions. Patrick kept using the word "vulnerable," [but] I never wanted to tell the audience through captioning, an equivalent of what I think happens in *Bridget Jones's Diary*, where it's slamming you over the head with "vulnerable." Patrick's music doesn't do that at all. You can feel Patrick's sorrow in [this moment in the film]. So, I was like, I'm going to use his words. That feels right to me. This is how I feel listening has written the project. And then the other thing is that the music is not dictating. Half my audience is d/Deaf, so I'm not going to do something



in the music that is leaving out half of the audience; it needs to be reflected in some other part of the film.

IG: You've created a portion of your website that encourages people to use open captions in their films. Could you talk about the journey you've been on with captioning this film? Can captioning be an art form?

AO: Something that has been put out there in the last few years is this idea of [creative captioning]. I really think it is the cart before the horse. We have problems where it's not [a lack of] captions, but captions being shitty.

I think I'm good at describing sound because I've studied it so intimately. It's not [that] I'm good at it because I'm an artist. I'm good at it because I've been forced to think about sound my whole life. It's important to me to make that distinction, because what I absolutely don't want is to read hearing subjectivity.

Everything we've experienced is lazy captioning, like a music symbol, or saying "exciting music." That is not a helpful caption. That's just an annoying caption. But then to do something where it's artistic or creative, and it gets far away from the thing you're hearing and starts to become



somebody's poetic license...I find that confusing too. And maybe this will be a non-conversation at some point, but we haven't even gotten to the point yet where you can trust captioning. I'm actually over here a little bit *hesitant* about this idea of artistic creative captioning. I don't totally trust that yet. I just want people to do a really good job of captioning. Even if it's an after-thought, and you're adding it at the end, just do a good job, full stop. Full stop.

IG: My father was a professional cellist. When I was growing up, he was always trying to communicate something to me about how you *feel* when

you hear sound or music. And he'd use images—like, this string note is a waterfall. Or, this base note is like a mountain.

AO: I love the base note as a mountain, that makes deep sense to me. When I started this film—I think this is how I just make work in general—I pose a question and I'm not that worried about whether I solve it. One of the early questions [was] about it being a listening project and what that means, but specifically it being a listening project untethered from the ears. It was the thing I proposed at the beginning of making this project, and it's the

thing that has carried me all the way through. It's been an inquiry the whole time. I learned something so valuable in cultivating curiosity and cultivating interest, and I think that has sort of become my personal, artistic goal: not just being interested, but the act of cultivating that interest, the act of cultivating listening. The fact that I could, as a d/Deaf person, on some level cultivate listening—cultivate what that means beyond something biological, or beyond something medical.

IG: Do you mean conceptual?

AO: Sometimes, but I mean, it also feels really physical. There's the medical, the biological, and the social model of d/Deafness or disability. I think all three of those are part of this conversation. But the artist in me is like, what [else], beyond those? And that is where the question lies. What [is] beyond these limitations? I still love the idea of breaking the sound barrier. Like, even my own sound barriers, just breaking them. And film barriers, and everything. I just feel very little patience for rules, confines, or constraints.

IG: Do you feel that the multifaceted aspect of your art practice creates the confidence of allowing a question to open up another question, and so forth? Do you think it allows you to sit in this way of making a film rather than being like, this is exactly what it is going to be?

AO: Yeah. Actually, I've thought a lot about my undergrad degree. It was in Fibers and Material Studies. I went into that department because people were doing performances and videos—it was kind of the weird department where anything could go. But, what I loved from my education was the Material Studies part, because what that meant was, if you were going to silkscreen with peanut butter, [you had] responsibility towards knowing and being able to talk about peanut butter and its social and historical [implications]. That's part of the work.

That's how I feel about film. Part of why I like interrogating these rules is because it's the material of the film. It's the material of cinematic language. Like, why and how does film inherently carry with it a sort of misogyny? It's because it's a medium that's constantly being formed by not enough women and not enough people who don't fit into that clear binary. The material of cinema and its history have been formed by very particular whims and desires.

IG: That's interesting, because I walked out of *The Tuba Thieves* processing how I was feeling, rather than the different sounds that I heard, or the different things that I experienced visually.

AO: My hope is to cultivate a sensitivity. I think that's what I mean by "listening untethered from the ears." I always had two goals in making the film. One was to experiment [with] an experience where people are somewhat frustrated—where people don't know how things are coming together—to make people curious. I [wanted] to put people in a position where they're compensating, which is the thing you're tested for in hearing tests. My life is catching parts of things and having to quickly fill in all these gaps. And sometimes I'm right—most of the time I'm right—but sometimes I'm not, and it's funny, or bad. I wanted that to be the core structure of the film, that "figuring out" was welcome. The other goal was to make [a] film that was sonically just all over the place, really loud in parts or really quiet in parts, and took you on this multi-aural experience, but that you would walk out and feel quiet.

IG: I want to go back to this idea of sitting in a place where things aren't necessarily fully resolved. Could you talk about embracing complexity?

AO: Part of it comes from just seeing the treatment of stories of d/Deafness. In my experience, [these stories] have just been a little too basic. To try and

fit the complexity of these experiences into some sort of more theatrical narrative...it's not that simple.

L.A. is such a phenomenally interesting city because you're just constantly in this sedimented experience of sound. I love that I cannot tell the difference between the sound of traffic and the sound of waves. Traffic sounds are actually soothing in L.A.: Nobody uses their horn in L.A., so it has this passivity. Everybody is resigned to traffic in this city. I think that resignation comes through aurally as a kind of soothing sound. And how fucked up is that—something that's such a contribution to our lack of well-being is actually soothing? Or, if I'm driving and a siren goes by, I can't tell what direction it's coming from, so it's usually a really scary moment. But if I'm sitting with people and a siren goes by, and everybody is in so much pain, I'm not in pain. I find it super curious. It's a fascinating moment to watch a norm that I'm not experiencing and recognize this almost funny poetic justice. I get to be hyper-observational in those moments. There's nothing for me about sound that is uniform to other people's experience. Something that people find soothing or painful, [for me,] it just is what it is. The two things can exist together. Birds singing and a siren going by, to me, can become accompaniment. Or the ocean and traffic can accompany one another, where they become soundscapes.

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

Alison O'Daniel is a d/Deaf visual artist and filmmaker who builds a visual, aural, and haptic vocabulary that reveals (or proposes) a politics of sound that exceeds the auditory. O'Daniel's film *The Tuba Thieves* premiered at the 2023 Sundance Film Festival. O'Daniel is a 2022 Disability Futures Fellow and a 2022 Guggenheim Fellow in Film/Video. She is represented by Commonwealth and Council in Los Angeles and is an Associate Professor of Film at California College of the Arts in San Francisco.

1. According to the National Association of the Deaf, the lowercase "deaf" indicates "the audiological condition of not hearing," while the capitalized "Deaf" refers to a shared language (ASL) and cultural experience. Throughout this interview, we have used "d/Deaf," as modeled by O'Daniel, to encompass the diversity of d/Deaf experiences. See: "Community and Culture – Frequently Asked Questions," National Association of the Deaf, accessed June 30, 2023, <https://www.nad.org/resources/american-sign-language/community-and-culture-frequently-asked-questions/>.

L.A. Harvest

Featuring: iris yirei hu,
Paige Emery, and Gerald Clarke

Photos by Paloma Dooley



The past year of “L.A. Harvest” has engaged the varied relationships between artists and the land of Southern California. The natural spaces in which these artists spend time range widely in shape and scope—there are at least as many forms of gardens as there are neighborhoods in Los Angeles.

The final iteration of this project features artists who find healing and nourishment in nature and whose engagement with the land is rooted in the acknowledgment of the sustenance, relief, and care that plants have provided for millions of years. Their artistic practices actively exemplify this awareness. iris yirei hu is an avid hiker and uses rocks and plants discovered around L.A. to create pigments for her watercolors. Paige Emery explores healing through her communion with indoor

and outdoor plants and botanicals, taking care to thank them one by one. Artist and educator Gerald Clarke stewards his family’s cattle ranch on the Cahuilla reservation in a role that has been passed down through his family for generations.

These artists provide an urgent model for how we might expand our sensitivity toward the natural world. They work alongside nature’s abundance, tending and transforming it. These symbiotic relationships run on careful observation of the present and a meaningful acknowledgment of the past, resulting in a practice of mutual caregiving that fosters both creativity and community.



iris yirei hu



iris yirei hu's practice emphasizes nature's bounty. She collects rocks during her hikes around Southern California, grinding them into powder pigments for watercolors that she stores in a paintbox or collected shells. Not all of hu's pigments are light-fast, so some of her paintings change appearance over time—a characteristic she embraces. She finds the sacred in community and nature, and her explorations have led to connections with historians, tribal elders, water protectors, and scientists. She views her artistic practice as "a life practice of being mindful, aware, and open. It's an ebb and flow between control and acceptance. It's also one of transformation, from material to self to community."

Paige Emery



Paige Emery's relationship with plants necessitates reciprocity. An interdisciplinary artist, herbalist, and researcher of urban ecologies, Emery's practice spans performance, sound, poetry, sculpture, and painting. When she spends time in her Echo Park container garden, Emery feels as if "time stands still and everything is going to be okay." She formulates paints from dried flowers and plants: Guava leaves, sage, and passion flowers are infused in oils. Emery asks permission from each plant before using it and gives thanks before harvesting in the form of prayer, song, or water.





Gerald Clarke



An artist, educator, cultural practitioner, and member of the Cahuilla Band of Indians, Gerald Clarke has tended to his family's cattle ranch for much of his adult life, creating sustenance for the reservation's greater community. Pigs, chickens, roosters, and goats roam the ranch, which sits on land that has been cared for by his ancestors for thousands of years. On the farm as well as in the studio, giving materials a second life is vital to Clarke—a sense of resourcefulness was instilled in him from a young age, and sustainability as a theme of his artwork was a natural result. When people ask him what medium he works in, he candidly replies, “kitchen sink.”



Olga Balema, *Loop 53* (2023).
Polycarbonate sheeting, acrylic paint, and solvent,
36.5 × 28 × 22 inches. Image courtesy of the artist
and Hannah Hoffman Gallery, Los Angeles.
Photo: Paul Salvesson.

Olga Balema at Hannah Hoffman Gallery

April 8–May 20, 2023

Olga Balema's second solo show at Hannah Hoffman Gallery, *Loon*, inspired an almost immediate sense of suspicion. The gallery contained the usual trappings: gallery assistant at the front desk, press release and checklist available—so far, so good. Though, after that, things became a little complicated. Save several pedestals, the gallery appeared empty at first glance. But soon, 16 pieces of plastic scattered throughout the space came into focus, emerging almost as if out of thin air. (To be precise, the show contained 16 sculptures fabricated from polycarbonate sheeting, acrylic paint, and solvent, each bearing similar, vague names like *Loop 17* or *Loop 135* [all works 2023].) Suspicion, however, was not the endpoint for Balema's exhibition, only the start of the aesthetic experience. Though viewing this exhibition began with a dubious feeling, Balema successfully leveraged this wariness to force a sustained encounter with her sculpture. Without the suspicion, the viewer might have lost the sense of intrigue and the incentive to move beyond first impressions to truly engage with the works.

The unease of this viewing experience will not be completely unexpected for those familiar with Balema's practice. Her sculptures often occupy a space that barely registers as art—they are made of

anonymous industrial materials, shaped into nondescript forms, and frequently strewn loosely across the gallery floor. They are minimalist in the original sense of the term, coined by British philosopher Richard Wollheim in 1965 to characterize the then-nascent artistic movement which centered around cold, simple, almost featureless structures that were either "to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore [possessed] very low content of any kind, or else the differentiation they [did] exhibit...[came] not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory."¹ Put simply, art of this kind privileged generic form and industrial materiality at the cost of the traditional hallmark of an artwork's quality: the trace of the artist's hand. Balema centers her work around similar concerns, relinquishing her own touch in pursuit of materials, forms, and installation strategies with a "minimal art-content."²

Take, for example, Balema's 2019 exhibition *brain damage* at Bridget Donahue in New York. From waist height up, there was nothing in the gallery. Instead, intricate networks of elastic bands were stretched tautly into grids that hovered above the ground or slumped in slack lines on the floor. Since the artwork consisted solely of the elastic's skeletal contours carving out space, instead of a substantive material body, the viewer's gaze was always filled more prominently with the typically overlooked interstitial areas of the gallery (especially the floor) than with the work itself. Consequently, this installation, like much of

Balema's output, produced a strange oscillation in the relationship between both figure and ground and art object and negative space—a gesture that simultaneously delineated the limits of sculpture while opening up its possibilities.

The wispy plastic forms in *Loon* elicited a similar feeling. These sculptures are rendered bare and stripped to their most basic parts. Each piece is almost easier to describe as what it is not, rather than what it is. This is in large part due to the material: The clear polycarbonate, like all transparent objects, can only be seen as a result of its interaction with the surrounding environment. Balema expertly accentuated this quality through her installation: The artworks were de-emphasized in the gallery, which almost appeared to be displaying its emptiness—the pedestals drew the eye more than any of the individual works. Each of the sculptures, too, seemed bent on denying its value. *Loop 70*, for example, leaned crumpled against its plinth as if it had fallen off and wasn't worth replacing, while *Loop 112* brought to mind the cellophane wrapper of a pack of cigarettes littered on the floor. Contributing to this paucity was the fungibility between every work, as each piece was made from the same set of materials and looked nearly identical to every other, save for variations in scale and shape.

And yet, something *does* delineate these sculptures, giving them form and allowing the viewer to identify them as distinct entities. Impressions of Balema's labor are evident in the shape of the plastic sheets, their heat-induced

discolorations, and scars from the solvent. These were seen most clearly in *Loop 92*, a collapsed mass perched atop a pedestal, whose numerous folds and wrinkles refracted the gallery lights to produce bright highlights that drew the eye, while a long dark trapezium streak and several burnt umber smudges stained the surface. The very thing that seemed initially to be lacking from the sculptures—the artist’s hand and effort—ultimately is the precondition for their recognition. What one then notices is not the collection of artwork itself, but the interruptions scarring each piece’s surface, the marks made by the artist’s action.

Lingering with the *Loops* reaped rewards as initial appearances began to dissolve and a more complex understanding took shape. By deflating their sense of material importance, the sculptures in *Loon* forego a simple encounter between object and viewer to instead bring into focus the artist’s labor. One is left not with a fully realized artwork separated from its making, but instead a strange specimen in which process and form are always bound together and simultaneously experienced. This, too, recalls minimalist works like Robert Morris’ *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), a small wooden cube fitted with a speaker inside that plays a 3.5-hour recording of Morris fabricating the piece. But while process and duration are similarly highlighted here, they remain obfuscated by the pristine, opaque cube which appears as a standalone object. Balema instead leverages the qualities

of the material—here, the clarity of the polycarbonate—to produce a truly transparent artwork that harnesses its context to activate both the viewer and the environment, visualizing the actions and processes that brought them into being.

1. Richard Wollheim, “Minimal Art,” in *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: E.P. Dutton, 1968), 387.

2. Wollheim, “Minimal Art,” 387.

Anthony Olubunmi Akinbola at Night Gallery

March 25–April 29, 2023

I still see durags in Anthony Olubunmi Akinbola’s work. Durags, of course, have been a prime medium for the artist. Heck, one writer even warily christened Akinbola “The Durag Guy.”¹ (For the record, he’s not.) Getting this interpolation out of the way: There were durags aplenty in Akinbola’s solo exhibition, *Sweet Tooth*, at Night Gallery. In the show, 12 artworks were replete with the material we’ve come to associate with Akinbola. But there was something else at play—a material involution, or shrinkage. In Akinbola’s recent work, including the pieces in this show, durags often appeared simply as strips of fabric; quilt-like assemblages offering up abstract patterns reminiscent of puzzles. These patterned tapestries show no clear mark of their original material form. Still...I see durags.

What happens when the durag is cut up, flattened and stripped of its signifying force? How does this affect our associations with the

material? Toni Morrison raised similar concerns, expressing pause toward painful stories that are simplified into “picture[s]” we tell others, running the risk of narratives getting “straightened out,” stretched in a way that makes the memories more “palatable to those who [are]... in a position to alleviate it.” The *it* here is the realities of Black life in the Americas. The *who* Morrison implies are the abolitionists who took up these slave autobiographical narratives as reason to end the enslavement of Black people. Morrison suggests that the downside of these “straightened” narratives is that the “emotional display” and depth of Black life gets forgotten—we make space for others at the expense of the “feelings that accompany the picture.”² I sensed a semblance of this flattened aesthetic in Akinbola’s manipulation of the durag in *Sweet Tooth*. The artist’s turn away from the overt use of his signature material is a move toward abstraction and color. I’m curious about this shift, which is to say, like Morrison, I wonder who this move is for. And, what feelings and memories within the durag are lost (or gained) in this otherwise straightened advance?

Across the exhibition, I felt a sense of Akinbola’s courage in works like *Jesus Forgive Me* and *I’m a Thot* (all works 2023). Both are monochromatic, as many of Akinbola’s previous works have been. But the Twitter-blue durags in *Jesus Forgive Me* exhibit a tailored finish. Gone are the trailing durag ties we have come to expect in Akinbola’s oeuvre. Instead, he went minimal, stitching

smaller strips of durags into a uniform, undulating grid. The same striped motif populates *I'm a Thot*, this time in shimmery white polyester. And although they are distinct works, in *Sweet Tooth*, Akinbola installed *Jesus Forgive Me* and *I'm a Thot* side-by-side, touching to form a rolling, 30-foot-wide landscape that venerated post-minimalist abstraction. Stripped of any material signifiers of the durag, one could argue that Akinbola resolutely dragged the headwraps from the beauty supply store to a fine arts realm.

Initially, the artist took up the durag as a type of camouflage, a material experiment in concealing what he saw as his “Africanness” for a “Black American” sensibility—he maintained that when wearing the durag, people would “assume [he is] a certain type of Black person based on what they’ve seen in movies or music videos.”³ At the same time, Akinbola identified the double-edged sword of this camouflage: the loss of identity. Wearing the durag opened him up to the “stereotypical threat” of criminalization.⁴ (Case in point: A charter school in Massachusetts banned durags, accusing the accessory of promoting the “school to prison pipeline” and “gang culture.”⁵) It seems Akinbola’s choice to reveal or conceal the material in his newer work points back to this double-edged reality. In previous bodies of work, notably *CAMOUFLAGE* (2016–present), intact durags were quilted together so that lineaments and visible tails identified them for the viewer. For example, in *CAMOUFLAGE #074 (Pink Panther)* (2021), Akinbola

flattened several Pink Oil-toned durags into a grid, tying each set of tails into a series of bows. But what happens when the camouflaged durag approaches abstraction that feels harmonious with painters like Sean Scully, Peter Halley, or Agnes Martin? That’s what’s at stake in *Sweet Tooth*.

To be fair, this tauter use of the durag was evident in older bodies of work. But in *Sweet Tooth*, Akinbola has stretched the material to an imperceptible level. *Rumspringa*, for instance, is a rainbow explosion of rectangular durag strips. Those unfamiliar with the durag might mistake the fabric for pantyhose. Discernment reveals that Akinbola has turned the durag inside out, exposing the center seam. Each durag strip is joined at this seam, producing puckered lines across the gridded canvas. Appearing as such, the durag can’t provide Akinbola with the aforementioned camouflage. In an interview in late 2022, Akinbola said that his work had “stopped becoming durags and it started becoming painting. It became more.”⁶ I’m taken by Akinbola’s formulation of becoming—how it repeats itself, changes tense, and abandons one organizing principle for another. Still, the durag iterates across motif, material, and identity.

I get the sense Akinbola is less concerned with the visual materializations of camouflage than what the process of *becoming* might resemble. The artist’s newfound interest in abstraction harkens to writer and art historian Darby English’s argument that abstraction “disrupts and expands our purview of ‘black culture’ precisely by breaking

it up, making it harder to survey.”⁷ I could see how Akinbola’s gradual disavowal of the durag speaks to this avoidance of surveillance. By breaking up the material, Blackness becomes illegible—expansive, even. If the durag is a kind of camouflage, abstraction is a disruptive means for Akinbola to break from those “stereotypical threats” and move toward a more ambiguous mode of image-making. Perhaps this is a different kind of camouflage that Akinbola is embracing—one that expansively welcomes any attendant feelings, whether they are artificially straightened out for the sake of palatability or displaying the vagaries of Black life.

1. Jesse Dorris, “Anthony Olubunmi Akinbola Wields Simple Yet Loaded Materials,” *Surface*, March 27, 2023, <https://www.surfacemag.com/articles/anthony-olubunmi-akinbola-durags-night-gallery>.

2. Toni Morrison, “The Site of Memory,” in *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (New York: Houghton Mifflin, 1995), 83–102.

3. Akinbola adopted the durag given the “history and utility of the object,” as well as his personal relationship to the assimilationist agenda within the material. See Dorris, “Simple Yet Loaded Materials”; Folasade Ologundudu, “Anthony Akinbola’s Durag Paintings Ponder How Objects Become Status Symbols—Or Can Be Easily Fetishized,” *ARTnews*, December 13, 2022, <https://www.artnews.com/art-news/artists/anthony-akinbola-durag-paintings-interview-1234649721>.

4. Dorris, “Simple Yet Loaded Materials”; Brian Josephs, “Who Criminalized the Durag?” *GQ*, March 2, 2017, <https://www.gq.com/story/who-criminalized-the-durag>.

5. Gayla Cawley, “A Lynn charter school has banned do-rags, and students are fighting back,” *Itemlive*, March 7, 2018, <https://www.itemlive.com/2018/03/07/lynn-charter-school-banned-rags-students-fighting-back/>.

6. Ologundudu, “How Objects Become Status Symbols.”

7. Darby English, *1971: A Year in the Life of Color* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 30.





Anthony Olubunmi Akinbola, *Sweet Tooth*
(installation view) (2023). Image courtesy
of the artist and Night Gallery, Los Angeles.
Photo: Marten Elder.



Top: Paz G, *Secretos De Familia* (installation view) (2019). Ceramic and glaze. Craft Contemporary, Los Angeles, 2023. Image courtesy of the artist and Craft Contemporary, Los Angeles. Photo: Ian Byers-Gamber.



Bottom: Sam Shoemaker, *Sand Pump* (installation view) (2022). Craft Contemporary, Los Angeles, 2023. Image courtesy of the artist and Craft Contemporary, Los Angeles. Photo: Ian Byers-Gamber.

Wayfinding at Craft Contemporary

May 28–
September 10, 2023

Long, long before Peter Voulkos and other California-based artists exploded conventional understandings of clay, humans used the material to negotiate their coordinates in time and space. Ancient Egyptian mythology, for instance, held that the god Khnum fashioned human babies from clay before placing them in their mother's womb. This pattern appears in a multitude of creation stories: The first humans are fashioned from earth and water by a creator, maybe dried in the sun, and then animated with life. In Craft Contemporary's third clay biennial, aptly titled *Wayfinding*, contentious dialogues pitting art against craft are left behind in favor of more primal concerns: Here, clay is presented as a material point of connection between humans, ancestors, and land, tapping into existential questions around lineage and survival.

Installed across the museum's three floors, the works on view range from large-scale floor and wall-mounted installations to diminutive tabletop sculptures. Unlike the two previous clay biennials held at the museum, in this iteration, every participating artist lives and works in California, a curatorial choice underlining the show's focus on connection to place. And, while concern and care for the natural world are

undoubtedly present in the exhibition, what emerges is the assertion of clay as a powerful medium for reconsidering the human cosmological position. If the white male god complex of extractive colonial capitalism has led humanity astray from our terrestrial context, the works in *Wayfinding* suggest that perhaps, like the creators in our legends, we might mix earth and water to help rebuild connections to land and lineage in a process of co-creation, not dominance.

Many of *Wayfinding's* artists find significance in this centering of collaboration over control, either by using clay to channel spiritual and ancestral connections or engaging directly with other living organisms. The latter approach is most readily apparent in five medium-sized sculptures by artist and mycologist Sam Shoemaker. Within these ceramic structures, Shoemaker has expertly cultivated varieties of real-life reishi mushrooms (*Ganoderma lingzhi*) that grow upwards and outwards. *Tony Hawk Pro Skater* (2022), the most architectonic of the works, bears a strong resemblance to the stacked, softly-edged rectangles, staggered windows, and protruding supports of a Hopi adobe house. Glistening shoots of reishi grow from its "roof," "windows," and other orifices, prompting open-ended questions about authorship, coexistence, and unknown outcomes. It's hard to tell if Shoemaker, his ceramic structure, or the mushroom itself is most in control of the final composition.

One of *Wayfinding's* most captivating series is by Lizette

Hernández, comprising seven wall-mounted abstractions that are roughly symmetrical and hung side-by-side at eye level. Each work builds off of a flat slab construction, erupting into dimensional ruffles and folds that curl around their central flat planes of clay. Pressed by fingers in configurations shaped like rib cages, some are pierced to the wall with small steel nails in similar vertebral columns. Each has been Raku fired, a process with roots in ancient Japan; in the Western version of this method, works are removed from the kiln while still hot, surrounded by flammable, organic material like sawdust, and repeatedly starved of oxygen. The resulting surface effects are unpredictable, with colors ranging from deep blue to copper and gold, all speckled with metallic luminosity. The firing method gives each piece the feeling of being burnt, magical, and alive—making each feel like an indestructible relic of Earth itself. By relinquishing control of her creative process, Hernández engages not only with her material but with Earth's own natural "logic," a wild collaboration between artist and nature.

If Shoemaker and Hernández are in direct dialogue with the unpredictability of organic processes, a multitude of *Wayfinding's* artists use clay as a way of simultaneously speaking to—and with—land and ancestral inheritance. Paz G uses the surface of their vessels as emotionally charged sketchbooks. Bearing drawings, portraits, and handwritten text in English and Spanish, the works collectively memorialize the artist's ancestors and land of origin, Chile.

La Sangre Roja Del Copihue (2020), is a handbuilt matte black glazed form with three protruding handles that features a portrait of the artist's grandmother and the text "Maria Ines Jacques / El poder de intención," or "the power of intention." Playing with the idea of the container, this vessel serves to "carry" the memory of the artist's ancestor into the present. In this way, G invokes their grandmother as a collaborator in both the most specific and broadest senses: first as a person who literally created the conditions of the artist's existence, and secondly as a presence who is materially and spiritually integral to the work itself.

Wayfinding asserts clay as not only a relevant medium in contemporary art but perhaps the one best suited to addressing intersections of identity and ecology, themes that have emerged as increasingly vital cultural touchstones within contemporary art in recent years. The process of working with clay involves direct interaction with the elements of life—earth and water—and, as one of the most ancient modes of expression, it is already in implicit dialogue with humankind's origins. Alternately dismissed throughout Western art history as utilitarian, decorative, "too earthy," or simply not of-the-moment, clay seems to have been right here waiting for an audience ready to talk—without any coyness or sheen of irony—about human belonging on Earth as a process of co-creation among the land, the living, and the lives before us. What feels most exciting is the suggestion that we *cannot* talk about clay

without talking about the very stuff of life: earth and water, yes, but also our origins, myths, memories, and the ongoing collaborative process of survival.

Chase Biado at The Pit Los Angeles

April 22–May 27, 2023

In *Liquid Night*, Chase Biado's first solo exhibition at The Pit Los Angeles, the L.A.-based artist opens a portal into the underworld of the everyday. By infusing his paintings with mythological elements and nonhuman creatures such as golems, demons, and fairies, Biado engages in "play-logic,"¹ a term that Biado and collaborator Antonia Pinter use to describe the hybridization of fantasy and reality in their project *A History of Frogs* (AHOF). While it might be easy to assume this approach is a form of escapism, Biado employs play-logic to do the exact opposite. By playfully ushering his work into the realm of fantasy—or "arresting strangeness,"² as J.R.R. Tolkien described it—he nudges his viewers to expand their assumptions about their everyday experiences, making room for other ways of being.

Surprisingly, the more that Biado augments his scenes with elements of the fantastic, the more the worlds of his subjects seem to resonate with our own. Though the ears of his figures are long, pointy, and distinctly elven, for instance, there's always a sense of familiarity in their postures, which register emotions like pain, loneliness, and awe. Gazing into an elf's sparse, moonlit living room

in *An Ant in the Valves of a Seashell* (all works 2023), for instance, I felt close to the figure curled in a ball at its center, not distant. Not unlike the flora in my own home, an under-watered monstera wilts in one corner of the room, while palm trees shiver just outside the arched window. With the small Pierrot clown perched in the center of the carpet and the ominous shadow lingering in the doorway, it's clear this is a non-human realm. And yet the moody, beet-toned scene still feels like a polaroid of an L.A. bungalow. In this way, although Biado's work employs play-logic to explore the farthest reaches of imaginary, alternative worlds, walking through *Liquid Night*, I felt perfectly at home.

Color also plays an important role in heightening the mythological worlds imagined within Biado's elaborate *mise en scènes*. Each work is richly saturated and almost invariably monochromatic, with colors like moss green, midnight blue, and blood red drenching each painting from top to bottom. Like a filmmaker who uses color to reinforce a feeling or idea, Biado transmutes emotions like shame, aimlessness, and fear into scarlet, indigo, and emerald, drawing his viewers into the complex interior states of his figures.

The background of *Wrote Nothing*, for example, is painted almost exclusively using an ominously dark blue. The nude figure in the foreground, whose eyes are gently shut in contemplation, appears absorbed into the wall behind it—a powerful visual representation of the way emotions can warp our experience of time and



Chase Biado, *Little Hope* (detail) (2023).
Oil on canvas, 60 x 48 inches.
Image courtesy of the artist and The Pit.
Photo: Ed Mumford.



Lauren Halsey, *the eastside of south central los angeles hieroglyph prototype architecture (I)* (installation views) (2022).
The Roof Garden Commission at The Metropolitan Museum of Art, New York City, 2023. © Lauren Halsey. Images courtesy of the artist and David Kordansky Gallery, Los Angeles/New York.
Photos: Hyla Skopitz/The Metropolitan Museum of Art.

space. With their insistence on monochromatic palettes, Biado's paintings act as portals into psychological states of being that are otherwise often unseen.

In *Little Hope*, another nude elfen figure, this time with merlot skin, sits on the edge of a brick wall. Beside the elf rests an empty green bottle and a tiny clown who frowns and slouches. Accentuated by a melancholic red sky above, the entire painting is drunk with sadness—the hills beyond barren, the flowers wilting—and all of it weighs on the elf's arched shoulders. The figure's listlessness is tangible. While there are many ways to visualize melancholy, Biado's dramatic use of color and fantasy open a door for the viewer to fully empathize with the figures in his work. Especially because the appearance of these fictional figures transcends signifiers like race, class and, in most cases, gender, the magical realm of Biado's paintings represents a universal entry point into the expanse of human emotion.

In *The Right Now That's Ever Changing*, a plain elfen figure seems trapped in the lonely glow of a ceiling light, an island in the otherwise pale subway corridor—their arms are locked at their side, their eyes blank. Though there are two other figures in the painting, Biado captures the precise feeling of being utterly alone. Of course, light blue isn't exclusively the color of loneliness, but Biado's specific use of a cold, lifeless blue accented by an almost-garish neon green sharpens the figure's apparent aimlessness. As these emotional cues resonate, the strangeness of Biado's

fantasies dissolves and the distance between his figures and myself closes. I am absorbed by his work.

Even while many of the paintings in *Liquid Night* pressed into the extremes of the emotional register—dejection, despair—others investigated the quiet moments that fill the rest of our lives. The woman-elf in *Night Red* hovers in the doorway of a candy-red bathroom, clutching her towel to her breast. The crimson walls and her startled posture suggest fear, rather than melancholy. Her eyes smolder milky white as she gazes out toward the viewer—and, it seems, she notices you noticing her, as if you were the apparition, not her. On the surface, there is nothing sublime or otherworldly about this moment, and yet, Biado has represented the unsettling feeling of being alone in an empty house.

This is the magic of Chase Biado's work: not, per se, his imaginative holograms of strangely familiar realms but the fruit of his explorations into the often uncomfortable depths of the mind. For Biado, dramatic, mythological symbolism and play-logic are means to a distinctive end, tools he uses to mine the ups and downs of the human experience, however mundane those moments can seem.

1. Antonia Pinter and Chase Biado, "A History of Frogs," accessed June 11, 2023, <https://a-history-of-frogs.com/>.

2. J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories," Andrew Lang Lecture, University of St. Andrews, Scotland, March 8, 1939. Published in *Essays Presented to Charles Williams*, ed. C.S. Lewis (Oxford: Oxford University Press, 1947).

(L.A. in N.Y.) Lauren Halsey at The Metropolitan Museum of Art

April 18–October 22, 2023

Oral histories of African greatness enveloped my upbringing like a saving grace. I fondly recall elders' stories of triumphant West African kingdoms and Egyptian dynasties that, in childhood, sounded like supernatural folktales. As an adult bearing the scars of an anti-Black world, I now know that my elders were gifting me with an antidote to the dehumanization I'd surely face—a blueprint for spiritual survival. On the rooftop of New York's Metropolitan Museum of Art, surrounded by the familiar ethos of pro-Black language and symbolism, I find a similar celebration of Blackness in Lauren Halsey's *the eastside of south central los angeles hieroglyph prototype architecture (I)* (2022)—a sculptural "biomythography" (to borrow a term coined by Audre Lorde) where mythology, history, and biography coalesce in an eclectic monument to Black cultural heritage.¹

Created for The Met's annual Roof Garden Commission, Halsey's installation is rooted in Afrocentric family lore. The South Central native remembers her father—an avid student of pharaonic history—likening family members to Egyptian royalty.² This insistence on noble bloodlines lives on in Halsey's work, which actively centers the Black

community, both aesthetically and materially. In 2018, her ambitious Hammer Museum installation *The Crenshaw District Hieroglyph Project (Prototype Architecture)* utilized architecture as a means of community-building, reinterpreting Egyptian hieroglyphics and motifs in a sculptural tribute to Black Los Angeles. Her Summaeverythang Community Center, which launched at the height of the 2020 pandemic, has built upon the groundwork laid by the Hammer installation, responding to accelerating crises of gentrification and economic hardship by providing free organic produce to South Central households. An extension of these community-driven efforts, *the eastside of south central* blends Halsey's interest in liberatory architecture, Egyptian hieroglyphics, funk music, and Afrofuturism in an effort that nurtures Black political imagination.

The installation (which Halsey intends to house permanently in South Central following its Met installation³) draws inspiration from the Temple of Dendur, a 2,000-year-old Egyptian structure erected primarily to honor Isis, the goddess of healing and magic, now housed in The Met.⁴ The temple's sacred air is reawakened in Halsey's monument, which deifies loved ones and Black aesthetics alike. Seated atop a 2,500-square-foot tile floor, the 22-foot-tall cubic structure of fiberglass-reinforced concrete tiles is a profoundly interactive work meant to facilitate deep witnessing. With large cutouts at two of its corners, the architectural piece

invites visitors to walk freely in, out, and around the structure, the surfaces of which bear a total of 750 engravings that were carved at Halsey's South Central studio. From each corner of the edifice's four corners sprouts a freestanding column topped with carved portraits of Halsey's loved ones. A nod to Egypt's Dendera Temple to Hathor, Halsey's columns feature her cousins Damien Goodman and Diani, her friend Barrington, and her L.A.-based artistic hero, Pasacio. Encircling the remixed pharaonic temple are four enormous sphinxes bearing the faces of more loved ones: Halsey's brother Dominic, her cousin Aujane, her mother Glenda, and her life partner Monique McWilliams, each of whom were instrumental in conceptualizing the installation.

An explosive collage of Egyptian regalia, South Central imagery, and futuristic visions, the installation's engravings are at once mythological and biographical, carving a space where fact and lore seamlessly coexist. Engravings of storefront signage from local Black businesses advertising hairstyles like braids, locs, and finger waves invoke the cool buzz of Crenshaw Boulevard alongside stylized Egyptian hieroglyphs—the concurrence of the two drawing connections between Black styles and typographies across time. A wall covered with timely political proposals reading “REPARATIONS NOW!” and “In Memory of Our Ancestors” mirrors another bearing Egyptian ankhs, symbols of eternal life. Interspersed throughout these historical and contemporary references, spirited depictions

of flying saucers, hovering pyramids, and superhuman figures invoke an Afrofuturistic lens, imagining a liberated Black future. This lively concert of atemporal symbolism collapses linear time, suggesting the interconnectedness of ancient mythologies, present struggles, and futuristic yearnings.

On the surface, *the eastside of south central* is striking by virtue of its aesthetic intricacy, its staggering silhouette, and its use of bold typefaces that are visible from Central Park below. But the installation's richer messages are subtle and energetic, speaking directly to Black viewers on what Ralph Ellison called “lower frequencies.”⁵ Using emphatically Black vernacular and symbolism as a unifying code, Halsey works to awaken feelings of pride and connection within Black viewers, specifically. These images do not merely represent Black life; rather, they are conduits of ancestral resonance, activating deep connections to shared cultural memory.

The parallels between my upbringing and Halsey's are far from coincidental. They reflect something unique about the fabric of the Black experience, a connection that *the eastside of south central* brings to the fore. Neither historically rigid nor revisionist, the exhibition inhabits the generative space *between* fact and folklore, excavating new ways to understand our cultural inheritances, and remaking our sense of time and memory in the process. Through her iconography of Black mythos, Halsey exalts the curative effects of biomythography, speaking directly to those of us who

know the life-sustaining nature of these ancestral stories. The installation's greatest feat, therefore, is not its magnitude nor its institutional prestige. Instead, it is its ability to create life in the face of so much death, to unearth pride impervious to denigration—a subversive symphony of cultural affirmations hidden in plain sight.

1. Audre Lorde, *Zami, A New Spelling of My Name: A Biomythography* (Watertown, MA: Persephone, 1982).

2. Michael Slenske, "Lauren Halsey's Monumental Moment," *W Magazine*, March 30, 2023, <https://www.wmagazine.com/culture/lauren-halsey-artist-met-museum-rooftop-installation>.

3. Slenske, "Lauren Halsey's Monumental Moment."

4. Holland Cotter, "Met's Beloved Roof Garden Draws on Ancient Egypt and South Central L.A.," *The New York Times*, April 16, 2023, <https://www.nytimes.com/2023/04/16/arts/design/lauren-halsey-met-roof-garden-monument.html>.

5. Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Vintage International, 1995), 581.

(L.A. in London) Francesca Gabbiani at Cedric Bardawil April 6–May 20, 2023

Reddit tells me that you're only a true Los Angeles resident when you've seen seven "totems," and once you've collected them all, you can never leave the city. These notable (yet ubiquitous) sights include rollerbladers in booty shorts, a dog in a stroller, and a palm tree on fire.¹ Francesca Gabbiani's current preoccupation is this latter totem—the burning palm—a symbol that was abundant in her first solo U.K. exhibition *Hot Panoramas* at Cedric Bardawil this spring. Influenced by the climate

crises and subsequent increase of wildfires in Southern California, Gabbiani's idiosyncratic collaged paper scenes are apocalyptic. Her burning trees illuminate blackened skies, ocean shorelines glow with alluring yet dangerous phosphorescence, and abandoned swimming pools are cloaked in ash, now home only to plants that thrive in arid conditions. Though Gabbiani wields a knife when assembling these intricate compositions, her touch feels passive and dampened, much like humanity's reaction to the oncoming environmental collapse.

Hot Panoramas included 11 framed works, ranging in scale (the largest was just over 5' x 6') and organized neatly around the modest gallery space. Many were from Gabbiani's ongoing *Hot Panoramas* (2002–present) and *Mutation* (2018–present) series, which depict palm trees aflame, their charred fronds made from hundreds of minuscule slivers of paper, disintegrating like fireworks or shattered glass. *Hot Panorama (Small)* (2023) presents seven tall palms ablaze as licks of white-hot fire blow westwards into a hazy pink and gray sky. The viewer is positioned below, looking upwards at the trees towering above. Emulating a perspective that has become a ubiquitous symbol for Los Angeles in movies like *Clueless* (1995) and TV shows like *Selling Sunset* (2019–present), Gabbiani adds menace to a familiar scene. Two artists that have been influential to Gabbiani, John Baldessari, her former professor at UCLA in the mid-'90s, and Ed Ruscha, her father-in-law,

also favored this perspective—both rendered palm trees and Southern California paradigms in their works. In *Kissing Series: Simone. Palm Trees (Near)* (1975), Baldessari plays with perspective to make it appear as if a figure is kissing a tall palm tree in the distance, and in Ruscha's *Burning Gas Station* (1966–69), tendrils of flames diagonally stretch westward. Both artists use a low-angle viewpoint alongside ubiquitous L.A. iconography to suggest ominous implications. Like Ruscha and Baldessari's trade in banal imagery of gas stations and street scenes, so too are Gabbiani's apocalyptic subjects becoming woefully omnipresent.

In contrast to the peroxide yellows, warm ochres, and crimsons used in the *Mutation* series, other works in the exhibition portrayed the cool azure shades of a nighttime beach scene. *Phosfluorescence V* (2023) (the title a portmanteau of phosphorescence and fluorescence) illustrates the crest of a wave replete with otherworldly bioluminescent hues. Blotchy blooms of paint appear illuminated by a radiant low-set moon. An effect caused by naturally occurring glowing plankton, bioluminescent waves are at once a dream and a nightmare—the warming and acidification of our oceans, combined with agricultural runoff, is exacerbating the phenomenon. The enticing aesthetics of bioluminescence, much like Gabbiani's interpretation of it, masks its horrifying undertones—algal overgrowth, for instance, depletes the ocean's oxygen and can lead to large-scale die-offs of fish populations. The ocean

is an integral part of Gabbiani's L.A. experience, and with its rising sea levels and bleaching corals, it is far from immune to the effects of a warming planet. In the exhibition, the ocean acts as a cool visual tonic to the blazing works from the *Mutation* series. As Gabbiani's friend, writer Dana Goodyear, asserted in a joint interview published by *Cultured*, "fire is resolved in the ocean."² The two elements are fundamentally connected and mutually destructive; water extinguishes fire and fire boils water away to nothing.

Gabbiani was compelled to start making the fire pieces after experiencing destructive wildfires near her home in Los Angeles. Cutting and pasting like a teenage zine-maker, Gabbiani works through her personal experience as if trying to make sense of it. And though her landscapes approach sinister themes, the papercuts have a delicate simplicity to them. Unlike the super-flat paper constructions of Thomas Demand, her collages are textural and complicated. Layers peel and curl, creating shadow and texture, and at the edges of the paper, touches of the artist's hand, like light pencil borders and pinholes, are left visible. It's easy to be seduced by the construction of these works. Encountered on a gray day in the U.K., the kaleidoscopic façade of L.A. feels a million miles away, just as our critical climate emergency does for far too many. It's all too easy to ignore, and to carry on as usual.

To return to the seven totems requisite for L.A. identity, the vision of a burning

palm tree has become an indicator of belonging or inclusion for Angelenos. And yet, many palm trees across the city are expected to die in the coming years, marking a dramatic shift in the city's classic iconography.³ In *Hot Panoramas*, Gabbiani utilizes an idealized L.A. trope to point to urgent ecological implications. However, her painstaking process and aesthetically pleasing imagery belie the grimness of the catastrophe that is climate change, mirroring the way that many of us continue to hold climate emergency at arm's length, ignoring an imminent threat in favor of pursuing beauty in the everyday.

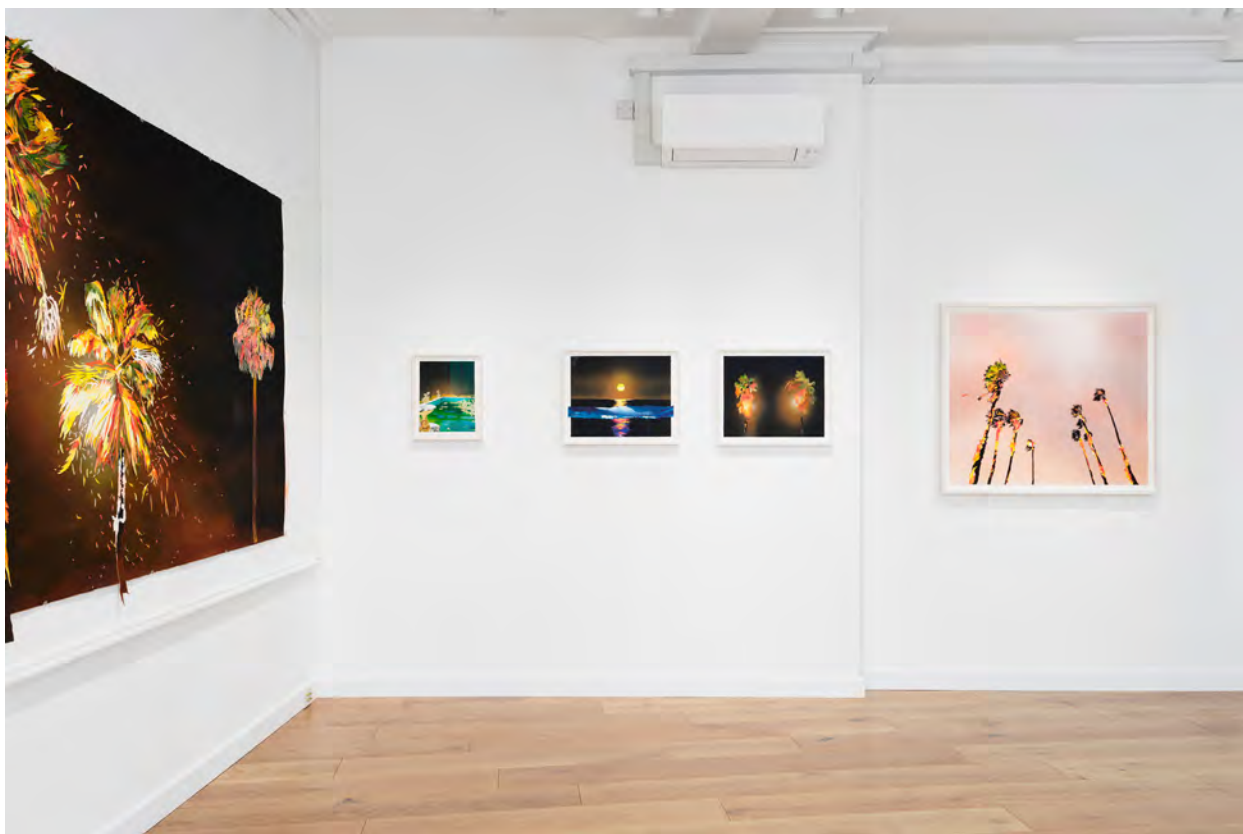
1. (@templenameis_beyonce), "The Seven Totems of LA," 2019, r/LosAngeles, Reddit, https://www.reddit.com/r/LosAngeles/comments/ejj3y6/the_seven_totems_of_la/.

2. Rose Leadem, "Francesca Gabbiani and Dana Goodyear on Fire, Water and How Los Angeles Binds Them," *Cultured*, July 1, 2021, <https://www.culturedmag.com/article/2021/06/30/francesca-gabbiani-and-dana-goodyear-on-fire-water-and-how-los-angeles-binds-them>.

3. Lauren Toussaint, "LA's palm trees are dying and they won't be replaced," October 2, 2017, *New York Post*, <https://nypost.com/2017/10/02/las-palm-trees-are-dying-and-they-wont-be-replaced/>.



67



Top: Francesca Gabbiani, *Mutation XLIV* (detail) (2023). Ink, gouache, acrylic, and cut paper on paper, 35 x 40.25 inches. Image courtesy of the artist and Cedric Bardawil.
Photo: Daniel Browne.

Bottom: Francesca Gabbiani, *Hot Panoramas* (installation view) (2023). Image courtesy of the artist and Cedric Bardawil. Photo: Daniel Browne.

Photo Essay Contributor and Featured Artists

Paloma Dooley (b. 1993, New York, NY) lives and works in Los Angeles, where she shoots exhibition and documentary photography for artists, galleries, and museums. She earned a BA in Photography from Bard College in 2015 and completed a month-long residency at the Vermont Studio Center in 2016. Her work has been included in publications and shows at home and abroad.

iris yirei hu is a journey-based artist and educator who paints, weaves, dyes, writes, and composts her lived reality into installations, public artworks, poetry, and intercultural, generational, and geographical collaborations. Her work is driven by an investigation of both material and spiritual transformation, and is grounded by a rigorous attunement to place and its historic, economic, and ecological entanglements. She explores the fluidity and expansiveness of how we can live.

Paige Emery is an artist, gardener, and herbalist exploring ways of remembering the Earth through working with plants. Her interdisciplinary practice interweaves critical ecology and healing rituals through various mediums. Most recently, she has extended her herbalism practice into painting—she makes paint from the pigment of dried blue flowers and oils infused with plants from her garden and paints with the process of plant rituals. In this embodied way, the essences and memories of plants are interwoven throughout her work.

Gerald Clarke is an enrolled citizen of the Cahuilla Band of Indians and lives in the home his grandfather built on the Cahuilla Indian Reservation, where he oversees the Clarke family cattle ranch. He is currently a Professor of Ethnic Studies at the University of California, Riverside where he teaches classes in Native American art, history, and culture.

Review Contributors

Alec Recinos is a writer and researcher based in California and New York. His work focuses on the political and performative nature of aesthetics.

Ikechukwu Onyewuenyi is a curator and writer based in Los Angeles. He serves on the editorial board of *X-TRA*.

Rachel Elizabeth Jones is an artist and writer in Los Angeles. She is a co-editor of *Tele-* and runs the art space Flower Head from her garage. She has contributed to the *Los Angeles Review of Books*, *The Brooklyn Rail*, and *The New Inquiry*, among other publications.

Justin Duyao (he/him) is a contributing editor at *HereIn Journal*. A San Diego-based art writer, he is the recipient of a Make|Learn|Build grant from Oregon's Regional Arts and Culture Council and a writing fellowship from the Hallie Ford School of Graduate Studies at PNCA. His art writing has been published by *Oregon ArtsWatch*, *Variable West*, *The San Diego Union-Tribune*, *HereIn Journal*, *Vanguard Culture*, and *Southwest Contemporary*.

Donasia Tillery is an interdisciplinary artist, writer, and cultural worker whose work centers art as a mode of radical honesty, individual healing, and collective liberation. She earned her BA in Philosophy from Lehigh University and her MA in Africana Studies from New York University, and she is a recipient of MOZAIK Philanthropy's Future Art Writers Award (2022). Her writing has been featured in *Artillery*, *Curate LA*, and *Spinelli Kilcollin Journal*.

Rosa Tyhurst lives and works in the U.K. and is a curator at Gasworks, London. She has previously held curatorial and research positions at Nottingham Contemporary, Spike Island, KADIST, and the de Young Museum. Her writing has been published in *Art Monthly*, *Hyperallergic*, and elsewhere.



ANYBODY OUT THERE?

do you find yourself daydreaming about halftone dots, overprinting, uncoated papers, foil stamping, touch plates, line screen, duotones, bindery, pantones, bitmaps, registration, ink density, etc. print lovers seeking partners to have fun in CMYK... tony@echeloncolor.com

carla en español

Carta de la editora

A lo largo de los años he escrito en mi diario de manera irregular. Estaba en mi mejor momento en la universidad, cuando el tedio sentimental parecía fluir de la pluma a la página. Ahora, al final de la treintena, cuando tantas décadas se recuerdan con borrosos recuerdos, me pregunto si es demasiado tarde para empezar. A veces reflexiono sobre los días y años que han pasado sin que escriba y lamento mi falta de disciplina.

En un reciente artículo para *The New Yorker*, “The Tyranny of the Tale” [“La tiranía del cuento”], Parul Sehgal escribe sobre el modo en que la narración de historias ha saturado nuestra vida contemporánea, abarcando los ámbitos de la caridad y el capitalismo por igual. “Entre otras, la narración de historias se ha propuesto recientemente para salvar: la vida salvaje, el agua, el conservadurismo, su negocio, nuestras calles, los periódicos, la medicina, el cine, San Francisco y el propio significado”, escribe¹. En una protesta contra el arco narrativo perfecto —y un consuelo para mi pobre intento de llevar un diario—, Sehgal argumenta que toda esta narrativa, ya sean hechos matizados o ficción inventada, podría estar desplazando a la experiencia auténtica.

Introduce el concepto de “yo sin-relato”, o la experiencia de la presencia plena en un momento, por complicado que sea. Esta versión del yo, prosigue, “comprende mucho en su conmoción... pierde algo cuando la experiencia se exprime para obtener unas cuantas gotas de conocimiento”, un buen recordatorio de que la vida no necesita (ni puede) encajar limpiamente en una página en blanco, y de que esas narraciones tan bien elaboradas pueden estar haciéndonos un flaco favor.

Los artistas en este número juegan con nuevos enfoques narrativos, creando estructuras ambiguas y no lineales e intercambiando códigos de historias conocidas. La entrevista de Irina Gusin a Alison O’Daniel se centra en su nueva película *The Tuba Thieves*, en la que la artista invierte el orden típico del cine utilizando lo auditivo para llegar a lo visual —la expresiva narración no lineal de O’Daniel es palpable—. Isabella Miller escribe sobre artistas contemporáneos que reelaboran la imaginación equina —un símbolo colonial de larga tradición— con fines más subversivos. El ensayo de Tina Barouti examina la práctica de apropiación de David Horvitz, que trastoca los límites sociales y autorales, así como nuestra concepción típica de lo que es arte. Las historias que cuenta Horvitz son en parte homenaje y en parte perturbación, creando en última instancia una disonancia turbia y productiva. Jessica Simmons se centra en la serie fotográfica de Dawoud Bey, *Night Coming Tenderly, Black*, que reimagina escenas del *Ferrocarril subterráneo*, elevando la perspectiva y la experiencia individuales por encima de la

narrativa legible. La obra de Bey nos enseña cómo abordar las muchas historias no escritas que han trascendido, que han sido erróneamente registradas por los vencedores de la historia o una combinación de ambas cosas.

El ensayo de Sehgal termina con la idea del “enjambre”, una frase que ha observado que aparece en la literatura para describir la pérdida de la trama. “Un enjambre posee su propia disciplina, pero se mueve sin ataduras”, escribe. “No hay nada en la noción de enjambre que consuele o reconforte. No contiene, como una historia, sino que permite la contradicción, la disonancia, la duda, la pura inmanencia, el movimiento, un destino abierto, un camino abierto”. Aun así, la atracción hacia las narraciones lineales es fuerte, ya que nuestros cerebros se tranquilizan al destilar la experiencia ambigua en algo más manejable. Por eso la noción de Sehgal de la experiencia como una masa incontentida y contradictoria es liberadora: las narraciones bien elaboradas son significativas y útiles, pero en ningún caso definitivas. Si la creación artística es en esencia un medio de comunicación, los artistas de este número experimentan con narraciones porosas, vaporosas y enjambres, modelando cómo podríamos contar nuestras propias historias mediante medios más expansivos.

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

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Absurdo, travieso y engañoso

Horwitz, Cadere
y el legado del artista

En una tarde encapotada de junio, hice una visita al jardín del artista David Horwitz en el barrio de Arlington Heights de Los Angeles. Mientras hablábamos, Horwitz aprovechó el tiempo fresco para quitar las malas hierbas, regar las plantas, dar de comer a los cuervos y arrojar lodo a las paredes del jardín para atraer a las golondrinas. Horwitz se hizo con el terreno, situado a pocos pasos de su estudio, tras un trato cerrado por un apretón de manos con el anterior propietario, después de que se incendiara completamente una casa en la propiedad¹. A finales de 2020, Horwitz y la empresa de diseño paisajístico Terremoto ya habían empezado a colaborar en la reparación y rejuvenecimiento del terreno de 1500 metros cuadrados. Esforzándose por lograr un cambio ecológico positivo, Terremoto y Horwitz crearon un exuberante jardín de plantas nativas². Horwitz percibe el espacio como una obra de arte, y menciona el jardín de Derek Jarman (1942–94) en Prospect Cottage, del que recogió semillas para plantar en el suyo propio, como un proyecto que le inspira admiración. Su primer gesto artístico fue rellenar el predio con los escombros que recogió de la reciente demolición por parte del LACMA del campus “flotante” de William Pereira para dar paso al diseño de Peter Zumthor, tan odiado por el público³. Construido a partir de ruinas domésticas

e institucionales, el jardín de Horwitz ha sido descrito como la “antítesis” del “símbolo del despilfarro y el exceso” que supuso la demolición en el LACMA⁴. Un variopinto grupo de desechos de restaurantes, hallazgos de la playa y sobras de cenas con amigos se dispone en montones sobre el suelo de tierra en forma de conchas de ostras, mejillones, vieiras y abulones. En el jardín de Horwitz, casi todo tiene un origen. El paisaje está estratificado con ricas historias.

Desde su creación, el jardín ha servido de escenario para las exposiciones organizadas por artistas de Horwitz. El impulso de Horwitz de montar exposiciones en espacios inverosímiles ha estado presente desde que en su veintena empezó a realizar muestras experimentales junto con amigos y colaboradores en lo que él llama “no espacios”; a lo largo de los años, ha celebrado exposiciones en un buzón de correos, en un laboratorio fotográfico y en una edición de 30 libros encuadernados. Horwitz, un atareado padre de dos hijos, lanza ahora sus proyectos de jardinería de forma espontánea, a menudo avisando al público con un

día de antelación. En febrero, invitó a 33 artistas a crear obras instructivas basadas en textos, partituras, momentos y situaciones para una exposición de jardinería copatrocinada por el Swiss Institute y Triple Canopy. A los visitantes se les entregaba un folleto con las instrucciones de cada obra, que les permitía representar aquellas que eligieran. Cuando me adentré en el espacio, me fijé en una popular obra de texto de los años sesenta pintada en la pared norte del jardín, que supuse había quedado tras la exposición colectiva. “Tengo que pintar sobre eso”, comentó Horwitz. El estudio del artista le había permitido reproducir la obra en el folleto, pero pintarla en la pared, algo que Horwitz desconocía, no estaba permitido. Durante nuestra conversación me di cuenta de que para Horwitz recrear la obra de los conceptuales no es un acto de copiado, sino una práctica recurrente que le sirve para explorar cuestiones más profundas relacionadas con la autoría.

Coincidiendo con la muestra colectiva, se celebraba una exposición del artista André Cadere (1934–78). El 15 de febrero de 2023, un día antes



El jardín de David Horwitz,
realizado en colaboración con
Terremoto, octubre de 2021.
Foto: David Horwitz.

de la inauguración, Horvitz imprimió 100 folletos para la exposición de Cadere y publicó una foto de uno de ellos en Instagram. Las invitaciones no contenían nada salvo el anuncio de que nueve obras realizadas entre 1974 y 1977 por el fallecido artista conceptual se presentarían en participación con Frieze Los Angeles⁵. De forma críptica, el reverso de la invitación, también publicada en Instagram, decía: “INVITACIÓN PARA SEÑALAR LO QUE SE EXPONE SIN INVITACIÓN”. Horvitz me confesó que la feria no había aprobado la exposición como evento paralelo oficial y que, “siguiendo el espíritu de Cadere”, este detalle fue inventado. “Siempre se imponía, y yo imponía la exposición en Frieze como un parásito”, dijo —una interesante elección de palabras dado que el crítico de arte Bruce Hainley se refirió en una ocasión a la práctica de Cadere como un “parasitismo intencionado”⁶—. Y al igual que el detalle de la Frieze, las obras de arte de la muestra fueron fabricadas por Horvitz. Siguiendo el estricto y riguroso sistema de secuenciación de colores establecido en el catálogo *raisonné* de Cadere, Horvitz y su ayudante construyeron nueve *Barres de bois rond* [Barras de madera redondas]. Cadere construyó docientas de estas barras entre 1970 y su prematura muerte en 1978. Horvitz colocó sus réplicas por todo su jardín, junto a una carpeta llena de fotocopias de páginas del catálogo *raisonné* de Cadere, que incluían imágenes de las obras originales y las instrucciones para su construcción.

En la inauguración de la exposición, los visitantes expresaron su satisfacción en Instagram, etiquetando

a @andre_cadere, una cuenta dirigida por Hervé Bize, cuya galería homónima representa el patrimonio de Cadere. Al ver el uso sin licencia de la obra de Cadere, Bize contrató con un mensaje de texto en mayúsculas en Instagram, un foro bastante inesperado para que un albacea del patrimonio se involucrara en una posible disputa legal:

Para responder definitivamente a cualquiera que preste la más mínima atención a lo que se ha anunciado como una supuesta exposición de jardín de André Cadere en Los Angeles (¡y para Frieze LA!): cualquier persona responsable y profesional debería darse cuenta de que todo esto no es más que una especie de artimaña que no tiene ningún interés y que proviene de un artista que cree que puede hacer cualquier cosa para hacerse un poco interesante. Como parece la tendencia de mucha gente, en estos momentos, a tomarse a sí misma por Cadere...⁷

En entradas posteriores, Bize incluyó extensas correcciones a un artículo de *ArtNews* escrito por Alex Greenberger sobre la exposición de Horvitz. Uno de los pies de foto expresaba su indignación por la referencia de Greenberger a la muestra como “exposición”, calificándola de “mera farsa”, acompañada del hashtag “fakeshow”⁸. El título del ensayo de Greenberger se revisó posteriormente para apaciguar a Bize. Horvitz respondía a menudo dando “me gusta” a los mensajes de Bize, demostrando ser un agitador institucional, muy al estilo de Cadere.

Cadere era un emigrante rumano que se ganó una reputación de antisistema. Tenía la costumbre de antagonizar con los artistas, como Daniel Buren, cuya inauguración interrumpió en París en 1973. Cadere llevó una de sus barras de madera de dos metros a la exposición de Buren y, tras descubrir que el personal de la galería la había escondido en un clóset de limpieza, envió por correo anuncios de la exposición invitando a la gente a ver la obra en el clóset⁹. Según la historiadora del arte Lily Woodruff, a los miembros de la comunidad artística a menudo les disgustaban las “tácticas de guerrilla”¹⁰ de Cadere. Cadere se autodenominaba “okupa” y a menudo colocaba sus barras de madera fuera de “contextos artísticos legibles”¹¹, como cafés, pubs y trenes. Sanda Agalides, amiga de Cadere e historiadora del arte, lo describió como “absurdo, travieso y bromista”¹². Hainley escribió que Cadere pretendía “joder” a la autoridad mediante “pequeñas formas de terrorismo”¹³. Incluso cuando las galerías y los museos le legitimaban, Cadere encontraba formas de alterar el orden y el decoro que exigían estos espacios. En la Galerie MTL de Bruselas, por ejemplo, siete de las barras de madera del artista estaban protegidas por el montaje tradicional de una galería, mientras que la octava estaba a disposición de los visitantes para que la manipularan¹⁴.

Desde que Cadere falleciera de cáncer en 1978, la Galerie Hervé Bize, junto con el patrimonio de Cadere (que se rumorea que está bajo la supervisión de su viuda), ha asumido la responsabilidad de defender la integridad del artista tomando decisiones que preserven los derechos morales

y económicos garantizados a los artistas por la legislación francesa. Cuando pregunté a Bize si Cadere preparó algún documento para organizar su patrimonio antes de morir, señaló que Cadere murió relativamente joven, a los 44 años, y por tanto “no tuvo mucho tiempo para pensar en su patrimonio o en su posteridad”¹⁵. Sin esos documentos, puede ser difícil determinar si se actúa en defensa de los mejores intereses del artista. También se considera que el albacea es la autoridad en la historia del artista y el único autenticador de su obra. La historia de Cadere, que desafiaba el control institucional, parece incompatible con la legalidad, la canonización y la institucionalización. En nuestra conversación, Horvitz criticó a Bize por “intentar comercializar” la obra de Cadere, mientras que Bize señaló que Cadere expuso y vendió su obra con regularidad durante su corta carrera¹⁶. Cuando pregunté a Horvitz si un artista como Cadere podía ser gestionado por un albacea, respondió para mi sorpresa: “Sí. Si se hace de la manera correcta”.

§

Desde el comienzo de su práctica artística, que reflexiona sobre el legado, la propiedad, la propiedad intelectual y la creación de la historia del arte, Horvitz, como Cadere, ha levantado ampollas entre las autoridades con frecuencia. La historia comienza en 2007, cuando Horvitz realizó un video de cinco segundos en blanco y negro que subió a YouTube apenas dos años después de la creación de la plataforma. El video, grabado en filme, muestra a un hombre joven

en la playa, de espaldas a la cámara, montando en bicicleta hacia la orilla. El clip se corta justo cuando se adentra en el océano Pacífico¹⁷. A continuación, Horvitz actualizó la página de Wikipedia del artista holandés Bas Jan Ader (1942-75) afirmando que el video fue realizado por Ader y descubierto recientemente en la University of California, en Irvine, donde el artista impartió clases en la década de 1970. En la descripción de YouTube se indicaba que probablemente Ader consideró que el video era inservible porque la película se había agotado¹⁸. La decisión de Horvitz de crear la obra fue una reacción a la romantización de la muerte de Ader por parte del mundo del arte (el artista desapareció tras embarcarse en el que habría sido el velero más pequeño en cruzar el Atlántico)¹⁹. Según Horvitz, no intentaba “hacer una obra falsa que la gente creyera real”; más bien experimentaba con la creación de folclore y exploraba la participación del público en el desarrollo de la historia de un artista.

Antes de su prematura muerte, se supone que Ader, al igual que Cadere, no había preparado documentos legales que esbozaran sus deseos póstumos respecto a su obra e imagen. La viuda de Ader, Mary Sue Andersen-Ader, se convirtió en albacea de su legado por defecto. Andersen-Ader unió fuerzas con varias personas cercanas y que conocían bien a Ader²⁰. Ger van Elk, artista holandés y amigo de Ader; Erik Ader, hermano menor del artista; Adriaan van Ravesteijn, entonces copropietario de la galería Art & Project, con sede en Ámsterdam; y Martijn Sanders, líder social y conocido coleccionista de Ámsterdam,

se convirtieron así en representantes del patrimonio de Ader. Andersen-Ader se mostró encantada con el cuidado que estos hombres pusieron en catalogar y preservar el legado. El patrimonio permanecería en Art & Project, donde Ader había expuesto desde 1972, y sería representado por el galerista y coleccionista Paul Andriessse, entonces estudiante de Historia del Arte. Juntos escribieron textos autorizados sobre la vida y obra de Ader y acordaron no reproducir sus obras ni publicar ediciones póstumas²¹. En 1993, tras solo cinco años, Andriessse fue apartado de sus responsabilidades por Andersen-Ader, quien encomendaría la representación de la obra del artista al galerista Patrick Painter²².

En 2007, poco después de publicar su página de Ader en Wikipedia, y en una fase incipiente de su carrera, Horvitz recibió un correo electrónico de Patrick Painter, Inc, una galería de arte de Los Angeles fundada en 1997, solicitando una visita a su estudio. En lugar de concertar una cita para visitar el estudio de Horvitz, Painter solicitó una reunión en la galería, lo que hizo sospechar a Horvitz. En su opinión, la galería trató de atraerlo con una oportunidad profesional para encararlo por el video falsamente atribuido: “Mis amigos pensaron que estaba loco por dejar pasar una oportunidad en una galería de primera”. Tras denunciar el video, la galería lo retiró temporalmente de YouTube²³. Irónicamente, para entonces, la galería y la editorial de Painter ya habían sido criticadas por crear obras póstumas de Ader —incluidos proyectos que Ader había abandonado en

vida—, violando así la ética y las normas preexistentes del legado²⁴. En 2004, Wade Saunders escribió sobre esta debacle en *Art in America*, revelando también que había descubierto las instrucciones escritas de Ader para el proyecto de 1973 *Thoughts Unsaid, Then Forgotten* [*Pensamientos no expresados, luego olvidados*] en el Nova Scotia College of Art and Design, y que habían sido recreadas de forma inexacta por Patrick Painter Editions²⁵.

Según Horvitz, después de que un documentalista mostrara el video a la viuda de Ader, Andersen-Ader, ella comentó que “no lo había visto”, que Horvitz “tenía el pelo de Ader” y que Ader “habría hecho esto”. Quizá la respuesta más permisiva de Andersen-Ader demuestre que, con amplitud de miras y sentido del humor, los albaceas testamentarios de un artista pueden mantener la integridad y relevancia de dicho artista y, al mismo tiempo, aceptar las experimentaciones de otros artistas. En 2009, Horvitz exhibió el video en 2nd Cannons Publications, en el Chinatown de Los Angeles. En una reseña de la exposición en *Los Angeles Times*, Holly Myers escribió: “La deuda de Horvitz... con los conceptualistas de la generación de Ader es tan grande que, a veces, raya en la pura imitación, y puede ser que este joven artista... aún no haya encontrado su propio camino... Sin embargo, la obra tiene corazón y una integridad sagaz en la que no queda lugar a duda de que lo encontrará”²⁶. Con todo, lo más acertado sería considerar la práctica de Horvitz no como un homenaje ni una imitación, sino más bien como un ejercicio que cuestiona la autoría, la autoridad, la historización, el legado y la creación de mitos.

El historiador del arte Woodruff señaló que la intención de Cadere al situarse en la órbita de artistas más destacados como Buren era “llamar la atención sobre su propio trabajo”²⁷. Aunque su obra era “formal y estratégicamente muy similar”, Cadere creía que era crucialmente diferente de la de Buren y otros conceptualistas consagrados en el sentido de que era “más independiente institucionalmente”²⁸. En este sentido, parece que Cadere consideró virtuoso alejarse de la institución. No obstante, no rehuyó por completo el circuito de galerías y museos, y hacia el final de su carrera actuó de buen grado dentro del mismo. Al igual que Cadere, la práctica de Horvitz ha recibido el apoyo de prestigiosas instituciones sin dejar de traspasar los límites de lo aceptable. Ambos artistas han sido percibidos por sus colegas y figuras con autoridad como provocadores inapropiados.

Por su parte, Horvitz se sitúa dentro de un linaje de practicantes conceptuales, hablándoles a través de su práctica artística, o utilizando sus carreras póstumas como relatos de advertencia contra el control institucional. “¿Cuál es tu respuesta a alguien como Bize, que dice que te alineas con Cadere, o incluso con Ader, porque quieres atención o mayor exposición?”, le pregunté. “Todas las críticas que me dirige Bize podrían ir dirigidas a Cadere. ‘¡Oh, este sujeto solo hace estas cosas para llamar la atención y que la gente hable de él!’”. respondió Horvitz. “Eso es lo que hacen los artistas. Crean obras para que la gente hable de ellas”.

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

Caballos de fuerza

Repensar lo ecuestre en el arte contemporáneo

Los artistas han tenido fijación por los caballos desde que salía el sol en las pinturas rupestres de la Edad de Piedra. Milenios más tarde, en 1819, Lord Byron plasmó en su epopeya *Mazeppa* la irresistible mezcla de fiereza y nobleza que tan a menudo se asocia a los caballos. Al principio del poema, el héroe cosaco Iván Mazeppa aparece desnudo atado a un temible corcel salvaje, listo para ser arrastrado por Ucrania como castigo por su infidelidad. Como el propio Mazeppa, el caballo es un paria castigado por su falta de moderación:

“Que traigan el caballo”
Exclamó el conde.
Se trajo el caballo.
Y en verdad que era
un noble corcel,
nacido en el país
de Ucrania,
cuyos miembros parecían
dotados de la vivacidad
del pensamiento:
era montaraz, tan montaraz
como los gamos de
los bosques,
en donde había sido
apreciado el día anterior,
sin que hubiese sentido
nunca la influencia
de la espuela ni
del bocado—¹

La articulación que hace Byron de las características contrapuestas de integridad y degradación del caballo ilumina cualidades clave asociadas a los caballos en las culturas occidentales desde la antigüedad. Los caballos no solo tienen identidades nacionales,

sino que poseen la inteligencia y la musculatura extra animal necesarias para conquistar vastas extensiones de tierra. Los caballos también nos guiaron hacia la modernidad industrial: en la década de 1770, el término “caballo de fuerza” se empleó como un truco de *marketing* para comparar la fuerza generada por las nuevas máquinas de vapor con la potencia más conocida de los caballos de tiro². Ya sea un caballo salvaje, un caballo de guerra o un caballo de trabajo, la fuerza bruta, la resistencia y la capacidad de instrucción de los animales se les ha atribuido lo suficiente como para que géneros enteros —el ecuestre y el *western*— se hayan consolidado en torno a su peso simbólico. En las culturas visuales *dominantes*, los caballos suelen significar el poder político, la destreza física y la libertad que tales cualidades otorgan a los vencedores de la historia. Este enfoque es evidente en los retratos imperiales realizados durante el Renacimiento, como el *Equestrian Portrait of Charles V* [*Carlos V en la batalla de Mühlberg*] de Tiziano (1548) y *Napoleon Crossing the Alps* [*Napoleón cruzando los Alpes*] (1801) de Jacques-Louis David, y en los monumentos del siglo XX a los Estados confederados, como el Monumento a Robert E. Lee en Richmond, Virginia, que se instaló en 1890 y se retiró en 2021. Pero estas expresiones equinas de libertad son arriesgadas y dependen tanto de un riguroso dominio del cuerpo del caballo como de la subyugación de las clases no dominantes.

Desde 2015 se han retirado más de 140 monumentos confederados en Estados Unidos, muchos de ellos con caballos, en reconocimiento de sus vínculos ideológicos con la supremacía



blanca³. Sin embargo, incluso cuando estas estatuas desaparecen de la vista pública, una proliferación de tropos ecuestres y del Oeste ha saturado nuestros medios de comunicación. Las vaqueras y los vaqueros abundan en el imaginario cultural estadounidense, desde las campañas de moda de Wrangler, Cynthia Rowley y Helmut Lang, hasta “Old Town Road” (2019) de Lil Nas X, *Nope* [*¡No!*] (2022) de Jordan Peele, y series de televisión como *Yellowstone* (2018–presente) y la nueva versión de *Westworld* (2016–22)⁴. Y aunque muchos de estos usos recientes de la imagería equina son meras regurgitaciones de los viejos tropos de la feminidad domada, la masculinidad ruda y la ansiedad de frontera, recientemente una nueva cohorte de artistas contemporáneos se ha acercado al caballo y sus géneros con una renovada criticidad. Estos artistas contemporáneos exploran el caballo como figura

asediada por el poder y el control, revelando y resistiendo los sueños de conquista que suele significar.

La imagería ecuestre histórica describe a menudo el poder que nace de un vínculo humano-animal, pero pasa por alto los rigurosos rituales de entrenamiento y refinamiento que lo hacen posible. En los retratos pintados por Sarah Miska de la cultura ecuestre contemporánea, tanto los humanos como los animales practican la doma⁵. Sus cuadros, elaborados con escrupulosa atención al detalle, presentan representaciones muy recortadas de los peinados de humanos y caballos. La composición de *Rider with Blue Helmet* [*Jinete con yelmo azul*] (2021) se centra en un pulcro moño de *ballet*, doblemente envuelto en un coletero de seda y adornado con una serie de relucientes joyas. Ni un solo mechón está fuera de lugar en el apretado peinado, como si el moño fuera un objeto

Sarah Miska, *Rider with Blue Helmet* [*Jinete con yelmo azul*] (2021).
 Acrílico sobre lienzo, 60 x 48 pulgadas.
 Imagen cortesía de la artista y
 Night Gallery, Los Angeles.
 Foto: Nik Massey.

precioso en un cuadro holandés de *vanitas* de excesos terrenales que pronto perecerá. En *Brown Twisted Tail [Cola retorcida marrón]* (2022), Miska se centra en la cola de un caballo trenzada. El pelo se enrolla sobre sí mismo, formando un nudo cerca de la base de la cola. Más que la composición de *Rider with Blue Helmet*, que podría haber sido sacada de un anuncio o de un tutorial de peinados caseros, esta imagen de los cuartos traseros de un caballo es extraña y algo grotesca. A lo largo de la obra de Miska, sus composiciones desnaturalizan la estricta gestión de la apariencia de jinetes y caballos. Su atención a esos pequeños momentos de disciplina —la perfecta envoltura y el adorno del pelo— sugiere cómo los poderes externos moldean los cuerpos de sus sometidos. Dadas las restricciones que impone la hípica a la presentación, no es de extrañar que los utensilios ecuestres, como las robustas botas, los cinturones y los estribos, sean algunos de los objetos fetichistas más emblemáticos de la autoridad.

Las prácticas de la doma fueron de especial interés para una camarilla de críticos culturales marxistas de mediados de siglo, que comparaban el condicionamiento del sujeto capitalista con la inculcación de obediencia y flexibilidad a un caballo amaestrado⁶. La teoría de la doma de Henri Lefebvre postula que “los humanos se *doman* como animales. Aprenden a sujetarse. La doma puede llegar muy lejos: hasta la respiración, los movimientos, el sexo. Se basa en la repetición”⁷. La repetición, por tanto, codifica ciertas formas de ser y convierte el comportamiento aprendido en una segunda naturaleza.

Sin embargo, cuando se utiliza como herramienta estética, la repetición puede inducir el efecto contrario: la desfamiliarización (pensemos, por ejemplo, en lo extraña que puede sonar la palabra “concreto” cuando se pronuncia en voz alta 50 veces seguidas). Una escena del video *Silent Spikes [Pinchos silenciosos]* (2021) del artista Kenneth Tam muestra a un hombre asiático en un plató, iluminado desde arriba y vestido con *jeans* y botas de cuero marrón, con una bandana alrededor del cuello y un sombrero de vaquero en la cabeza. Con los ojos hacia abajo y ajeno al mundo exterior y mucho menos a la cámara y al espectador, tuerce el cuerpo con movimientos giratorios y circulares, con una mano en el aire como si montara un toro mecánico. La repetición de esta representación de la masculinidad —los golpes de cadera, la doma de un animal imaginario— confiere al gesto extrañeza y humor, además de una suave sensualidad: el sujeto del video parece un correlato masculino de la bailarina de cuerda de un joyero. Además, una voz *en off* narra en cantonés los sucesos de una fracasada huelga laboral de 1867 en el *Transcontinental Railroad [Ferrocarril Transcontinental]*, recordando a los espectadores que la ruda vida de la frontera de los *cowboys* estadounidenses fue posible gracias a la explotación laboral de los trabajadores chino-americanos⁸. En su réplica al estoicismo rudo del vaquero americano, Tam se embarca en una especie de antidoma, utilizando la repetición para revelar la antinaturalidad del *habitus* del vaquero y narrar una resistencia a las hazañas de la expansión del Oeste.

El caballo y sus géneros no solo nos enseñan cómo los

cuerpos individuales son moldeados y manipulados por fuerzas sociales y políticas mayores, sino que también dan expresión a mitos nacionales más amplios. Uno de estos mitos —la blancura del vaquero como figura por excelencia de la libertad y la nobleza— se manifiesta en casi todas las representaciones del Oeste americano, desde una búsqueda en Google del término “vaquero” hasta los inquietantes animatrónicos que se encuentran en los pueblos del Viejo Oeste. En realidad, se calcula que uno de cada cuatro vaqueros estadounidenses del siglo XIX era negro y a menudo trabajaba como vaquero encargado de domar a los caballos más revoltosos⁹. *Black Cowboy [Vaquero negro]*, una exposición de 2016 en el Studio Museum de Harlem, curada por Amanda Hunt, ofrecía una visión de la historia encubierta del Oeste americano, así como una exploración de las culturas contemporáneas de los vaqueros negros. En la fotografía *Cowboys [Vaqueros]* (2014) Deana Lawson capta desde un ángulo bajo a dos jinetes, que los enaltece con un sorprendente *flash*. Los hombres emergen de una noche negra como el carbón, con los rostros parcialmente oscurecidos por un sombrero vaquero y un pañuelo, impregnando la escena de estoica intensidad. Y *Wildcat [Gato montés]* (2013), el video monocal en blanco y negro de Kahlil Joseph, muestra un rodeo negro anual en Grayson, Oklahoma, en una icónica y contemplativa cámara lenta. Los jinetes se retuercen, caen y saltan de los contorsionados cuerpos de sus caballos con una seriedad y una grandeza barrocas. Si los ensayos de fanfarronería vaquera de Tam rompen el arquetipo del vaquero, Lawson y Joseph lo reconstruyen, aprovechando sus asociaciones

con el poder y la destreza para asociar a sus sujetos con una agencia de la que históricamente han sido despojados.

Chandra McCormick profundiza en la relación entre la negritud y el *western*, estableciendo una conexión entre la condición de la masculinidad negra en Estados Unidos y la “doma” de caballos salvajes. Su fotografía *Angola Penitentiary, Men Breaking Wild Horses, Louisiana State Prison Rodeo* [*Penitenciaría Angola, Hombres domando caballos salvajes, Rodeo en la Louisiana State Prison*] (2013), también expuesta en The Studio Museum y que forma parte de una serie fotográfica que documenta a los reclusos de la Penitenciaría Estatal de Luisiana de máxima seguridad (llamada “Angola” por la plantación de esclavos que antiguamente ocupaba el terreno)¹⁰, muestra a un grupo de reclusos cubiertos de polvo mientras utilizan bridas para dominar la fuerza bruta de varios caballos. Durante este rodeo, unos 10 000 espectadores —que, en la fotografía de McCormick, son abrumadoramente blancos— se reúnen para ver a los reclusos participar en un ritual que guarda una sorprendente similitud con las duras condiciones de trabajo impuestas a los esclavos y, más tarde, a los vaqueros negros¹¹. La figura del vaquero no solo representa la libertad, sino también sus costos. En este caso, Angola presenta la liberación temporal de los presos de sus celdas como un momento de celebración y heroísmo, al tiempo que reafirma su falta de autonomía. Las condiciones de los caballos de la fotografía son paralelas a las de los presos: sus ataduras físicas y su encierro en una arena circunscrita son las condiciones

previas de un perturbador deporte para espectadores.

Mientras que estos artistas utilizan las convenciones ecuestres y del Oeste para explorar los vínculos ideológicos del caballo con el poder, Dominique Knowles despoja por completo al caballo de las narrativas de conquista. En su reciente exposición *My Beloved* [*Mi amado*], en la Hannah Hoffman Gallery, Knowles liberó la relación hombre-caballo de las estructuras de gestión, dominación y coacción, convirtiéndola en un lugar de encuentro religioso. Una serie de paisajes azotados por el viento, algunos de los cuales adoptan la forma de retablos por su estructura de tríptico, rinden homenaje al caballo del artista, recientemente fallecido. El caballo aparece en algunas obras solo como una sombra amorfa, y en otras no está representado directamente en absoluto. *The Solemn and Dignified Burial Befitting My Beloved for All Seasons* [*El entierro solemne y adecuado para mi amado para todas las estaciones*] (2023), una abstracción giratoria atiborrada de tonos marrones y rojizos, encarna la perspectiva cambiante de un caballo en movimiento. Un cuadrado adicional emerge del borde superior del cuadro, donde se colocaría una deidad en un retablo, pero que aquí solo presenta una neblina verpertina. Knowles extrae al caballo de su contexto habitual —un cuerpo musculoso que atraviesa un amplio terreno con fuerza— para representar en su lugar la sublime atmósfera que lo rodea como un campo de color frenético.

La combinación que Knowles hace de los géneros del Oeste, devocional y romántico, podría entenderse como lo que la crítica cultural Lauren Berlant

ha denominado “agitación de género”, un modo de gestionar la discordancia entre los ideales incrustados en un género y la transfiguración de esos ideales en la vida ordinaria¹². La masculinidad del vaquero, que cabalga por las llanuras con su arma a cuestas, se desintegra en los cuadros contemplativos de Knowles, que prefieren la suavidad a la violencia y el luto al triunfo. “Los géneros”, escribe Berlant, “proporcionan una expectativa afectiva de la experiencia de ver cómo se desarrolla algo, ya sea en la vida o en el arte”¹³. Por tanto, los géneros del *western* y de la hípica no son solo una cuestión semántica, formada por una rúbrica de convenciones visuales y narrativas repetidas, sino también estructuras de sentimiento que guían la forma en que procesamos el mundo exterior y nuestro lugar en él. Ya sea desafiando las convenciones estéticas de composición y representación del *western*, como en la obra de Miska y Tam, o revelando la hipocresía incorporada a la lógica del género, como en la obra de McCormick y Joseph, los artistas contemporáneos que trabajan con motivos equinos no resucitan viejos géneros, sino que los implosionan. En un mundo cambiante —caracterizado, en parte, por la extinción de una mentalidad de frontera esperanzada en una expansión económica y territorial sin límites—, los modismos y la lógica de nuestros géneros también deben cambiar. La escultura ecuestre se resquebrajará; el jinete se caerá del caballo.

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

Los paisajes somáticos de Dawoud Bey

En una fotografía melancólica, la superficie de un lago cubierto de nubes se ve ondulada por gruesas olas, un abismo de agua y cielo que parece al borde de una tempestad. La gran impresión en plata sobre gelatina tiene profundos tonos de carbón que rozan la absoluta negrura, empujándola hacia el precipicio de la legibilidad. La obra *Untitled #25 (Lake Erie and Sky)* [*Sin título #25 (El lago Erie y el cielo)*] (2017), del fotógrafo Dawoud Bey, destila una tranquila confianza en su representación de la naturaleza. Un cielo descarnado crea una línea central en el horizonte que se abre a una extensión aterciopelada de olas encrespadas, un paisaje minimalista que recuerda a los dibujos al grafito de Vija Celmins o a los paisajes marinos de composición similar de Hiroshi Sugimoto. Sin embargo, más que una meditación compositiva sobre la inmensidad de la naturaleza, la representación que hace Bey de esta masa de agua en particular —el lago Erie, en el noreste de Ohio— evoca preocupaciones históricas y conceptuales específicas. El lago se encuentra a caballo entre la frontera de Estados Unidos y Canadá, una demarcación que divide su forma oblonga. Mirando hacia el norte, hacia esta frontera impalpable y acuosa, cuyas arterias desembocan en los Great Lakes y Canadá, la fotografía de Bey representa la vista que las personas esclavizadas habrían encontrado al final de su arduo viaje a lo largo del Medio Oeste del *Underground Railroad* (Ferrocarril Subterráneo).

La aprobación de las Fugitive Slave Acts (Leyes de Esclavos Fugitivos) de 1793 y 1850, que legalizaban el secuestro de personas esclavizadas fugadas de cualquier punto de Estado Unidos, convirtió a Canadá en el destino menos peligroso para quienes intentaban huir de los horrores de la esclavitud¹. En este contexto, la composición de agua y aire de Bey —formas resbaladizas y evasivas de materia— sugiere la promesa de la emancipación. Puede que este paisaje acuático sirva también de contrapunto poético y poderoso al paisaje oceánico de pesadilla del *Middle Passage* [*Pasaje del medio*], que durante siglos alimentó la abultada industria de la esclavitud.

Untitled #25 es la última de una serie de 25 fotografías que indagan en el paisaje contemporáneo del Ohio del Ferrocarril Subterráneo, retratando los emplazamientos tanto reales como supuestos de los refugios, o estaciones, tal y como existen hoy en día. Tres de estas obras se expusieron

recientemente en *Dawoud Bey: Pictures 1979 - 2019* [Dawoud Bey: Fotos 1979 - 2019] en la Sean Kelly, mientras que otras siete, incluida *Untitled #25*, se presentaron en la exposición simultánea *Dawoud Bey & Carrie Mae Weems: In Dialogue* [Dawoud Bey y Carrie Mae Weems: en diálogo] en el Getty Center. El título de la serie, *Night Coming Tenderly, Black* [*Noche que llega tiernamente, negro*] (todas obras de 2017), hace referencia al último verso del poema de dos estrofas de Langston Hughes “Dream Variations” (1926), en el que el poeta se deleita con la libertad onírica de girar bajo el sol “Hasta que acabe el día blanco”, antes de caer en el suave abrazo de la noche, bienvenida por el hablante como “Negra como yo”². Como en la celebración de Hughes de los exuberantes tonos del crepúsculo, y haciendo una referencia deliberada al uso similar del fotógrafo Roy DeCarava de la negrura tonal, Bey fotografiaba sus escenas a plena luz del día, para manipular después sus copias en



Dawoud Bey, *Untitled #12 (The Marsh)* [*Sin título #12 (El pantano)*] (2017). Impresión en gelatina de plata, 48 x 59 pulgadas. © Dawoud Bey. Imagen cortesía del artista y Sean Kelly.

el cuarto oscuro de modo que parecieran poco iluminadas, como si hubieran sido tomadas de noche. Este laborioso proceso técnico implicaba sobreimprimir intencionadamente los negativos, minimizando sustancialmente tanto los tonos medios como los más brillantes para obtener una imagen casi negra³. La indiscernibilidad de las obras resultantes, donde predomina la representación de un terreno natural aparentemente bañado por la penumbra del crepúsculo, sirve para alterar nuestra percepción del paisaje, revelándolo tal y como lo habrían percibido las innumerables personas que lo atravesaron al anochecer en busca de un paso seguro hacia Canadá. De hecho, las impresiones en plata sobre gelatina creadas por Bey resultan dramáticamente más oscuras que las versiones que el artista preparó para la reproducción digital: las impresiones físicas presentan un rico acabado entintado que recuerda al tono del ónice, mientras que las reproducciones, tal y como se ven aquí, muestran una cantidad más generosa de detalles y variaciones en la luz⁴. Con este gesto, Bey consolida la fotografía como objeto háptico al tiempo que establece una experiencia perceptiva singular para el espectador: un acto de mirar similar a un cautivante acto de prestar testimonio. Al igual que el poema de Hughes, estas imágenes plantean el paisaje de medianoche como un lugar vivo de liberación lírica, colapsando el espacio entre el día y la noche y articulando la opacidad de la oscuridad como un conducto literal y metafórico para la autoemancipación.

La exploración fotográfica del paisaje por parte de Bey marca un giro drástico en su trayectoria. Hasta hace poco,

se centraba principalmente en retratos íntimos de sujetos negros, primero en las calles de Harlem (*Harlem, U.S.A. [Harlem, EE. UU.]*, 1975–79), al igual que DeCarava antes que él, y después en Birmingham (Alabama), donde se sumergió en la desgarradora historia del atentado perpetrado por el Ku Klux Klan en 1963 contra la iglesia baptista de la 16th Street, en el que murieron seis niños negros (*The Birmingham Project [El proyecto de Birmingham]*, 2012). “Quería dar a los sujetos negros de las fotografías un espacio interpretativo en mis imágenes”, declaró a *Artforum* en 2021, “un espacio que amplificara su presencia y dirigiera su mirada hacia el mundo”⁵. De este modo, los sujetos de Bey aparecen dignos y cómodos en su naturalidad, tendiendo a encontrar la mirada del espectador de forma directa e indómita. *Night Coming Tenderly, Black* lo consigue mediante un método de inversión: en lugar de representar físicamente a sus sujetos, Bey representa la perspectiva de su mirada. Con ello, traza un retrato contemplativo de la experiencia somática de la fuga, dotándola de intimidad.

Las fotografías de Bey median el espacio entre el sujeto y el espectador, comprimiendo las dos perspectivas discretas en una sola. Esto requiere de una dirección meditada; por ejemplo, todas estas fotografías están tomadas a la altura de los ojos, y aprovecha la capacidad del objetivo de desenfocar y enfocar para transmitir la sensación visual de estar moviéndose físicamente por el espacio. También evoca la sensación de lo fugitivo a través de la escala: las dimensiones de estas fotografías, inmensas para tratarse de impresiones en plata sobre gelatina, envuelven la

presencia física del espectador. Aquí, nuestros cuerpos hacen las veces de cuerpos fugitivos, cuyas formas corporales acuna la propia oscuridad.

Mientras que *Untitled #25* nos sitúa en la extensión del lago Erie, *Untitled #4 (Leaves and Porch)* [*Sin título #4 (Hojas y porche)*] dirige nuestra mirada hacia una experiencia más íntima y mundana del paisaje. Aquí, las ramas de un frondoso follaje ocultan parcialmente la vista de un porche blanco que parece estar cerca de la cámara, casi al alcance de la mano. El encuadre anodino y aparentemente fortuito sugiere un movimiento sigiloso, como si la persona cuya mirada ha adoptado Bey y para la que la cámara es un sustituto mirara vacilante hacia la entrada desde la periferia, intentando pasar desapercibida. La profundidad de campo de la imagen es escasa, lo que parece aproximarse a la visión humana natural: solo una parte de la planta en la fotografía está enfocada, mientras que el resto permanece borroso, como si percibiéramos la escena a través de la rapidez de una mirada fugaz. El porche no emite ninguna luz, una escena premonitoria en la oscuridad. Como los refugios solían estar sin señalizar (y, por tanto, la premisa de seguridad fluctuaba constantemente), la tensión entre peligro y asilo se filtra a través de esta obra: si bien la oscuridad puede ser un refugio (una “tierna negrura”, en palabras de Bey), también entraña peligro⁶.

El sutil uso que hace Bey de la negritud como técnica y metáfora refuerza el rigor conceptual del proyecto. En una reciente presentación de su exposición en la Sean Kelly, explicó que estas fotografías “se habían impreso como una aproximación a la idea del

sujeto negro, la narrativa negra y la negrura de la propia impresión fotográfica con el fin de expresar una idea sobre la negrura como narrativa, sujeto y objeto”, así como “la idea de huida: el desplazamiento por el paisaje al amparo de la oscuridad”⁷. En este sentido, estas imágenes, ricas en su tangible y tierna negritud, actúan como portales a un espacio donde las discretas perspectivas que invoca Bey —la del autor negro, la narrativa y el sujeto— pueden coexistir libremente en su complejidad.

En un discurso de 1864 titulado “Pictures and Progress” (“Imágenes y progreso”), Frederick Douglass, la persona más fotografiada de los Estados Unidos del siglo XIX, hizo valoraciones similares sobre la compleja naturaleza de la subjetividad negra y el poder representativo de la fotografía. Con la proliferación de su imagen fotográfica durante toda su vida, Douglass pretendía contrarrestar el vasto arsenal de imágenes racistas propagadas por la sociedad esclavista y supremacista blanca, que explotaba y negaba la subjetividad individual de las personas negras. Al “presentar una serie de sí mismos a lo largo del tiempo”, escribe Henry Louis Gates, Douglass afirmaba que “no solo el objeto negro [en este caso, el propio Douglass] encarnaba realmente, desde el principio, la subjetividad, sino que esta subjetividad evolucionaba y mutaba con el tiempo”⁸. Este conjunto de fotografías permitió a Douglass elaborar un mosaico de su personalidad, reafirmando visualmente la existencia de su condición de persona y, por extensión, la de los estadounidenses negros en general. Aunque, como figura pública, ejerció cierto control sobre su imagen,

el archivo visual de la esclavitud sigue estando profundamente sesgado, impregnado del violento espectáculo del individuo esclavizado convertido en una propiedad desposeída de sus derechos y cosificada.

A diferencia de los testimonios escritos, las fotografías creadas por personas esclavizadas permanecen desconocidas o son completamente inexistentes; las fotografías de Bey interrumpen este abismo de representación, ofreciendo un giro crucial para una perspectiva privilegiada. Stephen Best señala: “Cuando se trata de la representación de la vida privada de los esclavizados, pocas de nuestras fuentes son de naturaleza visual. Pues los esclavos no son el sujeto de la imaginación visual, son su objeto”⁹. Así, al rechazar las representaciones esencialistas del cuerpo —y, por tanto, del espectáculo de la esclavitud— y considerar en su lugar la perspectiva visual de las personas esclavizadas, Bey elogia poéticamente a las decenas de miles de hombres, mujeres y niños anónimos que, mediante intrépidos actos de resistencia, buscaron la autoemancipación poniendo tierra de por medio. En última instancia, la omisión del cuerpo por parte de Bey funciona como un tierno abrazo —como la propia noche oscura— diseñado para proteger al sujeto de un ulterior consumo visual y de daños externos.

El paisaje, por tanto, es el tema principal de estas imágenes. Aunque varias fotografías, como la ya mencionada *Untitled #4*, muestran casas o estructuras, la mayor parte de la serie representa únicamente el terreno natural del noreste de Ohio. La mezcla resultante de lugares reales e imaginarios del Ferrocarril Subterráneo aparece en la

obra de Bey en parte por necesidad. Mientras llevaba a cabo una exhaustiva investigación para este proyecto, Bey descubrió que los lugares exactos de muchas de las estaciones del Ferrocarril Subterráneo de la zona eran rumores o se desconocen, debido sobre todo a la naturaleza secreta de la propia ruta. De esta manera, Bey ofrece una aproximación mítica del viaje: sus fotografías confeccionan una arqueología inversa, sirviéndose de la tierra sin señalizar —un vínculo entre el pasado y el presente— para codificar la experiencia emocional y física de la huida, si bien no el camino exacto. Ya en 2019 habló de la tierra como de una guía preternatural para la obra, afirmando que “cuando llegué allí, casi inexplicablemente, sentí una presencia muy poderosa, diferente a todo lo que he sentido en relación con cualquier otra fotografía. Así que, en ese momento, me dije: esto no es un sitio imaginado. Se trata de un lugar real”¹⁰. Las fotografías encarnan esta presencia metafísica. En un reciente recorrido por su exposición en la Sean Kelly, Bey resumió sucintamente su adopción de este enfoque alusivo, que elude una lectura didáctica o literal, declarando: “Soy poeta, no ensayista”. Como tal, su encuadre pictórico de la tierra, al igual que su omisión compositiva del cuerpo, evita la estética del espectáculo en favor de algo más poético.

En obras como *Untitled #7 (Branches and Woods)* [Sin título #7 (Ramas y bosques)], *Untitled #11 (Bent Branches)* [Sin título #11 (Ramas dobladas)] y *Untitled #16 (Branches with Thorns)* [Sin título #16 (Ramas con espinas)], matrices de ramas de árboles se enredan en abstracciones plateadas. En *Untitled #12*

(*The Marsh*) [*Sin título #12 (El pantano)*] y *Untitled #13 (Trees and Reflections)* [*Sin título #13 (Árboles y reflejos)*], paisajes enjutos encuentran sus reflejos en las aguas en calma. Aunque cargadas de significado, estas vistas no tienen nada de monumentales: sus composiciones visuales no ponen de manifiesto la urgencia de su contexto histórico. Con ello se alejan de los precedentes establecidos por destacados fotógrafos paisajistas estadounidenses (Ansel Adams, Edward Weston, etc.), que enmarcaban la monumentalidad del mundo natural como una coda del excepcionalismo estadounidense. La sombría intimidad de la obra de Bey rechaza intrínsecamente este idealismo. Aun siendo un corredor hacia la emancipación, el paisaje dista mucho de ser una entidad neutral. El espectro de la violencia tipifica la relación histórica entre la esclavitud y el mundo natural: los esclavistas, por ejemplo, obligaron a las personas esclavizadas a construir la infraestructura de su esclavitud y luego a mantener y cosechar perpetuamente la tierra circundante, una historia que Bey investiga en la serie *In This Here Place* [*En este lugar de aquí*] (2019–21), que retrata los emplazamientos de las plantaciones Evergreen, Destrehan, Laura, Oak Alley y Whitney en Louisiana. Más aun, entre 1882 y 1968, período al que el profesor de estudios afroamericanos Leigh Raiford se refiere como la epidemia de linchamientos, “la fotografía surgió como parte integral del espectáculo de los linchamientos”, con la imagen de la sogá colgando de un árbol —uno de los símbolos visuales estadounidenses más horribles de la violencia contra los negros— sirviendo de motivo

central¹¹. En este contexto, el encuadre de Bey de las delicadas ramas de los árboles en un paisaje despoblado puede interpretarse como un correctivo aún más urgente. Estas imágenes también ofrecen un reproche a los “pueblos del ocaso”¹² del siglo XX, frecuentes en todo Ohio, cuyos hostiles residentes blancos amenazaban abiertamente con ejercer la violencia contra los habitantes negros tras la caída del sol. Al reivindicar la belleza del paisaje oscuro, la ilegibilidad de las fotografías de Bey sirve para honrar y salvaguardar la soberanía corporal de sus sujetos implícitos.

Aunque es innegable que el paisaje estadounidense permanece empapado en sangre, esta no solo rezuma de los pecados de la esclavitud. Sin ser una referencia explícita en la obra de Bey, la zona del lago erie representada en sus fotografías albergaba antiguamente a la tribu epónima de los erie. También conocida como eriehronon o eriquehronon, su historia escrita se remonta a la presencia de los jesuitas franceses que ocuparon la zona en el siglo XVII, aunque nunca interactuaron directamente con los erie¹³. De ahí que su historia arqueológica y cultural siga siendo en gran parte desconocida, convertida ahora en otra memoria incompleta incrustada en el índice del paisaje¹⁴. Las historias rescatadas de Bey sirven como recordatorio de que aún son muchas las que permanecen enterradas. Valiéndose de la fotografía paisajística como forma poética para impulsar una narrativa histórica marginada, *Night Coming Tenderly*, *Black* no solo desafía las representaciones tradicionales del paisaje estadounidense, sino que también propone

este género como recipiente somático para los recuerdos y los cuerpos que una vez contuvo en su superficie, independientemente de que sus narrativas no hayan sido señaladas, nombradas o resulten ilegibles.

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

Entrevista con Alison O’Daniel

El núcleo de la película de Alison O’Daniel *The Tuba Thieves* es una misteriosa serie de robos de tubas que asoló los bachilleros del sur de California entre 2011 y 2013. O’Daniel se enteró de los robos por la radio mientras conducía por Los Angeles. La noticia inspiró lo que se convertiría en su primer largometraje, estrenado en el Sundance Film Festival de 2023. La historia de los robos de tubas, una acertada metáfora de la pérdida y el desamparo, permitió a O’Daniel (que es una persona sorda¹) explorar las relaciones individuales y subjetivas con el sonido. En lugar de empezar escribiendo un guion, O’Daniel se centró en el sonido, invitando a los artistas Christine Sun Kim, Ethan Frederick Greene y Steve Roden a componer partituras a partir de una serie de apuntes visuales y textuales.

Lo que siguió fue un proyecto de 11 años al que O’Daniel se refiere como un “juego del teléfono”, en el que el mundo de la película se expandía más allá de los robos a medida que cada anécdota emergente daba pie a una escena sucesiva. Debido a las sinuosas exploraciones de O’Daniel a lo largo del camino, *The Tuba Thieves* es una película totalmente única e inesperada: en parte documental, en parte oda

a la ciudad de Los Angeles, en parte historia imaginada. La película está firmemente anclada en el paisaje sonoro de L. A., tanto de forma evidente como sutil: observamos el tráfico de la ciudad, manos rozando alambradas, un helicóptero sobrevolando un crepitante incendio forestal. Las viñetas sobre personajes ficticios que navegan por L. A. a través de la textura del sonido se intercalan con escenas basadas en las respuestas a los apuntes de O'Daniel y elementos reales de la historia de los robos de instrumentos. O'Daniel subvierte la estructura narrativa tradicional de un largometraje superponiendo estas historias, creando suspense e impulso a través del sonido.

Además de un montaje sutil y brillante, O'Daniel emplea unos subtítulos abiertos, sucintos y vívidos, que marcan el tono e impulsan la acción. En una escena conmovedora, la cámara se abre paso de forma temblorosa entre la multitud de un concierto. Una figura en el escenario aparece borrosa. La frase “[UNA MELODÍA MÁS VULNERABLE]” aparece en pantalla mientras los integrantes del público giran alrededor y hacia la cámara para mirar. Finalmente, vemos al músico Patrick Shiroishi solo en el escenario, soplando en el saxofón. La melodía que suena es realmente anhelante y lastimera.

Salí de una proyección de *The Tuba Thieves* en abril con una profunda comprensión de la película como una experiencia verdaderamente física y sensorial. Ya había visto escenas seleccionadas a lo largo de los años; O'Daniel y yo trabajamos juntas por primera vez en 2018 en una exposición para Los Angeles Nomadic Division



(LAND), en la que se reprodujo una instalación monocal en una sala mientras la partitura que la acompañaba sonaba en otra adyacente. O'Daniel sondea las posibilidades del medio cinematográfico, obligando al público a considerar las texturas del sonido y la materialidad de la narración. Le encanta el reto de preguntarse qué puede ser una película y cómo la perciben los distintos públicos. No rehúye las conversaciones sobre accesibilidad, insistiendo en la importancia de la representación en el cine y defendiendo el subtítulo omnipresente.

Hace poco me reuní con O'Daniel para saber cómo *The Tuba Thieves* había crecido y evolucionado desde la exposición LAND. Hablamos de romper las reglas del cine, de la influencia de Los Angeles en su trabajo y de su enfoque de “escuchar sin ataduras a los oídos”.

Irina Gusin: Le he oído hablar de cómo usted manejaba su

coche y escuchaba las noticias en la radio. Pudo seguir diferentes robos de tubas en varios bachilleratos durante un largo periodo de tiempo. El hecho de que pudiera seguir esta historia en su coche mientras se desarrollaba a lo largo de varios años es una historia tan de L. A. *The Tuba Thieves* comenzó literalmente con usted escuchando.

Alison O'Daniel: Lo de la radio es muy específico y me gusta que lo mencione, porque siempre que hablo de ello, en cierto modo, es un guiño a los angelinos. La relación de los angelinos con el coche y lo que se escucha en él es muy específica. Estaba pensando en los sonidos de L. A. y para mí están incluidas esas voces que guían a toda esa gente al trabajo o a lo que sea que estén haciendo. Tengo un sueño: solo quiero poder oír a Larry Mantle [presentador de la KPCC] hablando de *The Tuba Thieves* y su fingida sorpresa y alegría por aparecer en la película.

IG: Ese también sería mi sueño. Me encanta cómo ha descrito *The Tuba Thieves* como un proyecto de escucha. ¿Puede explicarnos qué significa eso para usted?

AO: Sabía que quería hacer una película, [pero] no sabía cómo iba a ser.... Después de trabajar con [Ethan Frederick Greene, el compositor de mi primera película, *Night Sky [Cielo nocturno]* (2011)], me dieron ganas de ver si sería posible darle la vuelta al guion y que un compositor hiciera de director y un director hiciera de compositor. Tradicionalmente, un compositor ve todo el metraje y luego inventa el sonido que se supone que debe guiar emocionalmente al público a través de la obra. [Pero] soy muy escéptica en cuanto a la guía emocional que se utiliza en muchas películas.

Me di cuenta de algo increíble cuando se estrenó *Bridget Jones's Diary [El diario de Bridget Jones]* (2001). Vi la película en el cine, lloré y la odié. Estaba allí sentada, tan consciente de esta división dentro de mí —de ser capaz de emocionarme con algo que no me importaba o que no quería que me importara—. Dios mío, la música es tan manipuladora y poderosa, y me asombraba lo que pasaba en mi cuerpo y lo mucho que no quería que pasara... Sentía que el compositor me controlaba totalmente. Era extraordinario. Así que una parte de mí pensaba: ¿cómo se puede hacer una película que participe en el reconocimiento de ese papel de manipulación, y tratar de reescribir el guion? Participar en el viaje de la película con el público. Quería que el público tuviera capacidad de escucha. Pensé que si yo

podía participar en el proceso de creación de la película, tal vez eso se transmitiría.

IG: Creo que tiene razón. Cuando ves algo como una película de Hollywood, la música te da esas señales particulares que crees que son intuitivas, que no necesariamente percibes de inmediato. Pero al ver *The Tuba Thieves* el componente de audio no es como si hubiera alguien de fondo enviando señales encubiertas. Es como si hubiera otra persona en la sala.

AO: [Hay] dos cosas interesantes al respecto. La parte en la que Patrick [Shiroishi] toca su música ya existía. No la hizo para la película. Es una música muy emotiva: habla de sus abuelos internados en [campos de internamiento japoneses] fuera de L. A. Intenté que me describiera su música para poder utilizarla en los subtítulos. Patrick no paraba de utilizar la palabra “vulnerable”, [pero] nunca quise decirle al público a través de los subtítulos algo equivalente a lo que creo que ocurre en *Bridget Jones's Diary*, donde te dan y te dan en la cabeza con “vulnerable”. La música de Patrick no hace eso en absoluto. Puedes sentir la tristeza de Patrick en [este momento de la película]. Así que, me dije, voy a usar sus palabras. Eso me parece bien. Así es como siento que la escucha ha escrito el proyecto. Y otra cosa es que la música no dicta nada. La mitad de mi público es s/Sordo, así que no voy a hacer algo en la música que deje fuera a la mitad del público; tiene que reflejarse en alguna otra parte de la película.

IG: Ha creado una sección de su sitio web que anima

a la gente a utilizar subtítulos en sus películas. ¿Podría hablarnos del camino que ha recorrido para subtítular esta película? ¿Puede el subtítulado ser una forma de arte?

AO: En los últimos años se ha extendido la idea de [subtítulos creativos]. Creo que es poner el carro delante de los bueyes. Tenemos problemas en los que no se trata de [falta de] subtítulos, sino de que los subtítulos son una mierda. Creo que se me da bien describir el sonido porque lo he estudiado a fondo. No se me da bien porque sea artista. Se me da bien porque me he visto obligado a pensar en el sonido toda mi vida. Para mí es importante hacer esa distinción, porque lo que no quiero en absoluto es leer subjetividad auditiva.

Todo lo que hemos experimentado son subtítulos descuidados, como un símbolo de nota musical, o decir “música emocionante”. Eso no es un subtítulo útil. Eso es solo un subtítulo molesto. Pero hacer algo artístico o creativo que se aleja de lo que se está escuchando y empieza a convertirse en una licencia poética... también me parece confuso. Y quizás esto no sea una conversación en algún momento, pero aún no hemos llegado al punto en el que se pueda confiar en los subtítulos. De hecho, estoy un poco *indecisa* sobre la idea del subtítulado artístico creativo. Aún no me fío del todo. Solo quiero que la gente haga realmente un buen trabajo de subtítulado. Incluso si es una ocurrencia tardía, y lo añades al final, haz un buen trabajo, y punto. Punto.

IG: Mi padre era violonchelista profesional. Cuando yo era

pequeña, siempre intentaba transmitirme algo sobre lo que se siente cuando se escucha un sonido o música. Y utilizaba imágenes como, por ejemplo, esta nota de cuerda es una cascada. O esta nota base es como una montaña.

AO: Me encanta la nota de fondo como montaña, tiene un profundo sentido para mí. Cuando empecé esta película —creo que así es como hago mi trabajo en general—, me planteé una pregunta y no me preocupaba tanto si la resolvía. Una de las primeras preguntas [era] si se trataba de un proyecto de escucha y lo que eso significa, pero concretamente de un proyecto de escucha sin ataduras a los oídos. Fue lo que me propuse al principio del proyecto y lo que me ha llevado hasta el final. Ha sido una indagación todo el tiempo. Aprendí algo muy valioso cultivando la curiosidad y el interés, y creo que eso se ha convertido en mi objetivo artístico personal: no solo estar interesado, sino el acto de cultivar ese interés, el acto de cultivar la escucha. El hecho de que yo pueda, como persona s/Sorda, cultivar en cierto nivel la escucha, cultivar lo que eso significa más allá de algo biológico o más allá de algo médico.

IG: ¿Quiere decir conceptual?

AO: A veces, pero también es algo muy físico. Está el modelo médico, el biológico y el social de la s/Sordera o la discapacidad. Creo que los tres forman parte de esta conversación. Pero el artista que hay en mí se pregunta: ¿qué hay [además] más allá? Y ahí es donde está la cuestión. ¿Qué [hay] más allá de estas limitaciones?

Me sigue encantando la idea de romper la barrera del sonido. Incluso mis propias barreras de sonido, romperlas. Y las barreras del cine, y todo eso. Tengo muy poca paciencia con las reglas, los confines o las limitaciones.

IG: ¿Cree que el aspecto polifacético de su práctica artística genera la confianza para permitir que una pregunta abra otra pregunta, y así sucesivamente? ¿Cree que le permite situarse en esta forma de hacer una película en lugar de pensar, esto es exactamente lo que va a ser?

AO: Sí. De hecho, he pensado mucho en mi licenciatura. Fue en Fibers and Material Studies [Estudios de Fibras y Materiales]. Entré en ese departamento porque la gente hacía *performances* y videos —era una especie de departamento raro en el que se podía hacer de todo—. Pero lo que más me gustó de mi formación fue la parte de Material Studies [Estudios de Materiales], porque lo que significaba era que, si ibas a serigrafar con mantequilla de cacahuete, [tenías] la responsabilidad de conocer y ser capaz de hablar sobre la mantequilla de cacahuete y sus [implicaciones] sociales e históricas. Eso forma parte del trabajo. Es lo que siento por el cine. En parte, me gusta cuestionar estas reglas porque es el material de la película. Es el material del lenguaje cinematográfico. ¿Por qué y cómo el cine lleva inherente una especie de misoginia? Porque es un medio que está constantemente formado por pocas mujeres y pocas personas que no encajan en ese claro binario. El material del cine y su historia se han formado

a partir de caprichos y deseos muy particulares.

IG: Es interesante, porque salí de *The Tuba Thieves* procesando lo que sentía, más que los diferentes sonidos que oía o las diferentes cosas que experimentaba visualmente.

AO: Mi esperanza es cultivar una sensibilidad. Creo que eso es lo que quiero decir con “escuchar sin ataduras”. Siempre tuve dos objetivos al hacer la película. Uno era experimentar [con] una experiencia en la que la gente se siente algo frustrada —en la que la gente no sabe cómo van las cosas— para despertar la curiosidad de las personas. Quería poner a la gente en una situación en la que están compensando, que es lo que se comprueba en las pruebas auditivas. Mi vida consiste en captar partes de cosas y tener que rellenar rápidamente todos esos huecos. Y a veces acierto —la mayoría de las veces acierto—, pero a veces no y eso es divertido, o malo. Quería que esa fuera la estructura central de la película, que el “averiguar” fuera bienvenido. El otro objetivo era hacer [una película] que sonoramente fuera incoherente, muy ruidosa en algunas partes o muy silenciosa en otras, y que te llevara a esta experiencia multiauditiva, pero que al salir te sintieras tranquilo.

IG: Quiero volver a la idea de sentarse en un lugar en el que las cosas no están necesariamente resueltas del todo. ¿Podría hablarnos sobre aceptar la complejidad?

AO: En parte viene de ver cómo se tratan las historias de s/Sordera. En mi experiencia,

[estas historias] han sido demasiado básicas. Intentar encajar la complejidad de estas experiencias en algún tipo de narración más teatral... no es tan sencillo.

L. A. es una ciudad extraordinariamente interesante porque estás constantemente inmerso en una experiencia sonora sedimentada. Me encanta no poder distinguir entre el sonido del tráfico y el de las olas. Los sonidos del tráfico son realmente relajantes en L. A.: nadie usa el claxon en L. A., así que tiene esa pasividad. Todo el mundo está resignado al tráfico en esta ciudad. Creo que esa resignación se transmite auditivamente como una especie de sonido relajante. ¿Y qué tan jodido es eso? ¿Cómo algo que contribuye tanto a nuestra falta de bienestar es en realidad relajante? O si estoy conduciendo y pasa una sirena, no puedo saber de qué dirección viene, así que suele ser un momento realmente aterrador. Pero si estoy sentada con gente y pasa una sirena y todo el mundo está atormentado, yo no sufro. Me parece supercurioso. Es un momento fascinante observar una norma que yo no estoy experimentando y reconocer esta justicia poética casi divertida. En esos momentos puedo ser hiperobservadora. Para mí no hay nada en el sonido que se uniforme a la experiencia de otras personas. Algo que la gente encuentra relajante o doloroso, [para mí] simplemente es lo que es. Las dos cosas pueden existir juntas. Los pájaros cantando y una sirena pasando, para mí, pueden convertirse en acompañamiento. O el océano y el tráfico pueden acompañarse mutuamente y convertirse en paisajes sonoros.

Consulte la página 97 para ver la nota a pie de página.

Cosecha en Los Angeles

El último año de “L.A. Harvest [Cosecha L.A.]” se ha centrado en las variadas relaciones entre los artistas y la tierra del sur de California. Los espacios naturales en los que estos artistas pasan su tiempo varían mucho en forma y alcance —hay al menos tantas formas de jardines como barrios en Los Angeles.

La iteración final de este proyecto presenta a artistas que encuentran sanación y nutrientes en la naturaleza y cuyo compromiso con la tierra se basa en el reconocimiento del sustento, el alivio y el cuidado que las plantas han proporcionado durante millones de años. Sus prácticas artísticas ejemplifican activamente esta conciencia. iris yirei hu es una ávida senderista y utiliza rocas y plantas halladas en los alrededores de Los Angeles para crear pigmentos para sus acuarelas. Paige Emery explora la curación a través de su comunión con las plantas de interior y exterior y las plantas de uso medicinal, cuidando de agradecer a sus plantas una por una. El artista y educador Gerald Clarke administra el rancho ganadero de su familia en la reserva Cahuilla en un puesto que ha pasado de generación en generación.

Estos artistas ofrecen un modelo urgente de cómo podemos ampliar nuestra sensibilidad hacia el mundo natural. Trabajan próximos a la abundancia de la naturaleza, cuidándola y transformándola. Estas relaciones simbióticas se basan en una cuidadosa observación del presente y un reconocimiento significativo

del pasado, lo que da lugar a una práctica de cuidado mutuo que fomenta tanto la creatividad como la comunidad.

iris yirei hu



La práctica de iris yirei hu pone el énfasis en la generosidad de la naturaleza. Recoge piedras durante sus caminatas por el sur de California, las muele y las convierte en pigmentos en polvo para acuarelas que guarda en una caja de pinturas o en conchas recogidas. No todos los pigmentos de hu son resistentes a la luz, por lo que algunas de sus pinturas cambian de aspecto con el tiempo —una característica que ella acoge—. Encuentra lo sagrado en la comunidad y la naturaleza y sus exploraciones la han llevado a relacionarse con historiadores, ancianos de tribus, protectores del agua y científicos. Considera su obra artística como “una práctica vital de atención, conciencia y apertura. Es un flujo y reflujo entre el control y la aceptación. También es una transformación, del material a uno mismo y a la comunidad”.

Paige Emery



La relación de Paige Emery con las plantas requiere reciprocidad. Artista interdisciplinar, herborista e investigadora de ecologías urbanas, la práctica de Emery abarca la *performance*, el sonido, la poesía, la escultura y la pintura. Cuando pasa tiempo en su jardín de macetas de Echo Park, Emery siente como si “el tiempo se detuviera y todo fuera a ir bien”. Formula pinturas a partir de flores y plantas secas: hojas de guayaba, salvia y pasiflora se infusionan en aceites. Emery pide permiso a cada planta antes de utilizarla y da las gracias antes de cosechar en forma de oración, canción o agua.

Gerald Clarke



Artista, educador, profesional de la cultura y miembro de la Cahuilla Band of Indians, Gerald Clarke ha cuidado del rancho ganadero de su familia durante gran parte de su vida adulta,

creando sustento para la gran comunidad de la reserva. Cerdos, gallinas, gallos y cabras deambulan por el rancho, que se asienta en tierras que han sido cuidadas por sus antepasados durante miles de años. Tanto en la granja como en el estudio, dar una segunda vida a los materiales es vital para Clarke —desde pequeño se le inculcó el sentido de la habilidad y así el tema de la sostenibilidad en su obra fue un resultado natural—. Cuando la gente le pregunta en qué medio artístico trabaja, responde cándidamente: “Fregadero de cocina”.

Olga Balema en Hannah Hoffman Gallery

8 de abril–
20 de mayo de 202

Loon [Chiflada], la segunda exposición individual de Olga Balema en la Hannah Hoffman Gallery, inspiraba una sensación de desconfianza casi inmediata. La galería contaba con todo lo habitual: asistente en recepción, comunicado de prensa y lista de comprobación... Hasta ahí, todo bien. Aunque, después de eso, las cosas se complicaban un poco. Salvo varios pedestales, la galería parecía vacía a primera vista. Pero, de pronto, 16 piezas de plástico esparcidas por el espacio se hacían visibles, surgiendo casi como de la nada. (Para ser precisos, la muestra constaba de 16 esculturas fabricadas con láminas de policarbonato, pintura acrílica y solvente, cada una de ellas bautizadas con nombres similares e imprecisos como *Loop 17 [Bucle 17]* o *Loop 135 [Bucle 135]* (todas obras de 2023).

La sospecha, sin embargo, no era el punto final de la exposición de Balema, sino solo el comienzo de la experiencia estética. Aunque la visita a esta exposición comenzaba con una sensación dudosa, Balema aprovechaba con éxito este recelo para forzar un encuentro continuado con su escultura. Sin la sospecha, el espectador podría haber perdido la sensación de intriga y el incentivo para ir más allá de las primeras impresiones y comprometerse de verdad con las obras.

Aquellos que conozcan la obra de Balema no se sentirán tan sorprendidos por la sensación de inquietud que produce esta experiencia visual. Sus esculturas suelen ocupar un espacio que apenas se registra como arte: están hechas de materiales industriales anónimos, moldeadas en formas anodinas y a menudo esparcidas por el suelo de la galería. Son minimalistas en el sentido original del término, acuñado por el filósofo británico Richard Wollheim en 1965 para caracterizar el entonces naciente movimiento artístico que se centraba en estructuras frías, sencillas, casi sin rasgos, que o bien eran “en extremo indiferenciadas en sí mismas y, por tanto, [poseían] muy poco contenido de cualquier tipo, o bien la diferenciación que [mostraban]... [procedía] no del artista, sino de una fuente no artística, como la naturaleza o la manufactura”¹. En pocas palabras, el arte de este tipo privilegiaba la forma genérica y la materialidad industrial a costa del sello tradicional de la calidad de una obra de arte: la huella de la mano del artista. Balema centra su obra en preocupaciones similares, renunciando a su propio toque en busca de materiales, formas y estrategias



de instalación con un “contenido artístico mínimo”².

Pensemos, por ejemplo, en la exposición de Balema de 2019, *brain damage* [daños cerebrales], en Bridget Donahue, New York. De cintura para arriba, no había nada en la galería. En su lugar, intrincadas redes de bandas elásticas se estiraban tensas formando rejillas que flotaban sobre el suelo o se desplomaban en líneas laxas sobre el suelo. Dado que la obra solo consistía en los esqueléticos contornos del elástico forjando el espacio, en lugar de un cuerpo material sustantivo, la mirada del espectador siempre se llenaba más de las zonas intersticiales de la galería (especialmente el suelo), que suelen pasarse por alto, que en la obra en sí. En consecuencia, esta instalación, como gran parte de la producción de Balema, producía una extraña oscilación en la relación entre la figura y el suelo, y el objeto artístico y el espacio negativo, un gesto que

simultáneamente delineaba los límites de la escultura al tiempo que abría sus posibilidades.

Las tenues formas de plástico de *Loon* provocan una sensación similar. Estas esculturas se presentan desnudas y despojadas de sus partes más básicas. Es casi más fácil describir cada pieza por lo que no es que por lo que es. Esto se debe en gran parte al material: como todos los objetos transparentes, el policarbonato incoloro solo puede apreciarse como resultado de su interacción con el entorno que lo rodea. Balema acentuó con maestría esta cualidad a lo largo de su instalación, donde las obras de arte perdían protagonismo en una galería que casi parecía exhibir su vacío más que cualquiera de las obras, eran los pedestales los que captaban la atención. Además, cada una de las esculturas parecía empeñada en negar su valor. *Loop 70* [Bucle 70], por ejemplo, se apoyaba arrugada contra su zócalo como si se hubiera

caído y no mereciera la pena reponerla, mientras que *Loop 112* [Bucle 112] recordaba a la envoltura de celofán de un paquete de cigarrillos tirado al suelo. A esta escasez contribuía la fungibilidad de cada obra, ya que todas estaban hechas con los mismos materiales y parecían casi idénticas, salvo por las variaciones de escala y forma.

Y sin embargo algo delinea estas esculturas, dándoles forma y permitiendo al espectador identificarlas como entidades distintas. Las huellas del trabajo de Balema son evidentes en la forma de las láminas de plástico, sus decoloraciones inducidas por el calor y las cicatrices del solvente. Estas se apreciaban con mayor claridad en *Loop 92* [Bucle 92], una masa desplomada sobre un pedestal cuyos numerosos pliegues y arrugas refractaban las luces de la galería para producir reflejos brillantes que atraían la mirada, mientras que una larga raya trapezoidal oscura y varias manchas de color ámbar quemado manchaban la superficie. Eso mismo que al principio parecía faltar en las esculturas —la mano y el esfuerzo del artista— se convierte finalmente en la condición previa para su reconocimiento. Entonces, lo que uno percibe no es la colección de obras en sí, sino las interrupciones que surcan la superficie de cada pieza, las marcas hechas por la acción del artista.

Detenerse con los *Loops* dio sus frutos cuando las primeras impresiones empezaron a disolverse y una comprensión más compleja fue tomando forma. Al disipar el sentido de su importancia material, las esculturas de *Loon* renuncian al simple encuentro entre el objeto y el espectador para poner

de relieve el trabajo del artista. Lo que nos queda no es una obra de arte totalmente realizada y separada de su creación, sino un extraño espécimen en el que el proceso y la forma están siempre unidos y se experimentan simultáneamente. También esto recuerda a obras minimalistas como la de Robert Morris *Box with the Sound of Its Own Making* [Caja con el sonido de su propia creación] (1961), un pequeño cubo de madera con un altavoz en su interior que reproduce una grabación de tres horas y media de Morris fabricando la pieza. Pero aunque aquí también se hace hincapié en el proceso y la duración, estos quedan velados por el cubo prístino y opaco que aparece como un objeto independiente. En cambio, Balema aprovecha las cualidades del material —en este caso, la claridad del policarbonato— para producir una obra de arte realmente transparente que aprovecha su contexto para activar tanto al espectador como al entorno, visualizando las acciones y los procesos que los llevaron a ser lo que son.

Consulte la página 97 para ver las notas a pie de página.

Anthony Olubunmi Akinbola en Night Gallery

25 de marzo–
29 de abril de 2023

Sigo viendo *durags* en la obra de Anthony Olubunmi Akinbola. Los *durags*, por supuesto, han sido un medio esencial para el artista. Demonios, un escritor incluso bautizó cautelosamente a Akinbola como “El tipo de los *durags*”¹. (Por cierto, no lo es). Quitando esta aclaración de en medio: había *durags*

en abundancia en la exposición individual de Akinbola, *Sweet Tooth* [Goloso], en la Night Gallery. En la muestra, 12 obras estaban repletas del material que hemos llegado a asociar con Akinbola. Pero había algo más en juego: una involución o contracción material. En la obra reciente de Akinbola, incluyendo las piezas de esta exposición, los *durags* suelen aparecer simplemente como tiras de tela; ensambladuras semejantes a colchas que presentan patrones abstractos que recuerdan a los rompecabezas. Estos tapices estampados no muestran ninguna señal evidente de su forma material original. Aun así... veo *durags*.

¿Qué ocurre cuando el *durag* se corta, se aplana y se despoja de su carga de significado? ¿Cómo afecta esto a nuestras asociaciones con el material? Toni Morrison planteó una preocupación similar, expresando su recelo ante las historias dolorosas que se simplifican en “imágenes” que contamos a los demás, corriendo el riesgo de que las narraciones se “enderecen”, se deformen de manera que los recuerdos sean más “aceptables para aquellos

que [están]... en posición de aliviarlos”. El *ello* aquí son las realidades de la vida de los negros en Estados Unidos. El *quién* al que Morrison se refiere son los abolicionistas que adoptaron estas narraciones autobiográficas de los esclavos como motivo para poner fin a la esclavitud de los negros. Morrison sugiere que el inconveniente de estas narraciones “enderezadas” es que se olvida el “despliegue emocional” y la profundidad de la vida negra: damos espacio a otros a expensas de los “sentimientos que acompañan la imagen”². Percibí una semblanza de esta estética aplanada en la manipulación que Akinbola hace del *durag* en *Sweet Tooth*. Este cambio del artista, que se aleja del uso explícito de su material característico, es un movimiento hacia la abstracción y el color. Siento curiosidad por este cambio, es decir, al igual que Morrison, me pregunto a quién va dirigido. Y ¿qué sentimientos y recuerdos del *durag* se pierden (o se ganan) en este avance, por lo demás enderezado?

A lo largo de la exposición percibí la valentía de Akinbola en obras como *Jesus Forgive Me* [Jesús, perdóname] y *I'm a*



Anthony Olubunmi Akinbola, *Party in the USA (HELL YEAH!!!!) [¡¡¡Fiesta en USA (HELL YEAH!!!!)]* (vista de la instalación) (2023). *Durags* sobre aluminio y marco de madera, 72 × 144.5 pulgadas. Imagen cortesía del artista y de Night Gallery, Los Angeles. Foto: Nik Massey.

Thot [Soy una mujerzuela] (todas obras de 2023). Ambas son monocromáticas, como muchas de las obras anteriores de Akinbola. Pero los *durags* azul Twitter de *Jesus Forgive Me* exhiben un acabado de confección a medida. Atrás han quedado los nudos de *durag* que habíamos llegado a esperar en la obra de Akinbola. En su lugar, ha optado por el minimalismo, cosiendo tiras más pequeñas de *durags* para crear una cuadrícula uniforme y ondulada. El mismo motivo a rayas conforma *I'm a Thot*, esta vez en un resplandeciente poliéster blanco. Y aunque son obras diferenciadas, en *Sweet Tooth* Akinbola instaló *Jesus Forgive Me* y *I'm a Thot* una al lado de la otra, tocándose para formar un paisaje ondulado de 9 metros de ancho que veneraba la abstracción posminimalista. Despojados de cualquier significado material del *durag*, se podría argumentar que Akinbola arrastró decididamente los pañuelos para la cabeza desde la tienda de artículos de belleza hasta un reino de bellas artes.

En un primer momento, el artista adoptó el *durag* como un tipo de camuflaje, un experimento material para ocultar lo que él consideraba su “africanidad” por una sensibilidad “negra estadounidense” —sostenía que, al llevar el *durag*, la gente “asumiría [que es] un cierto tipo de persona negra basándose en lo que han visto en películas o videos musicales”³—. Al mismo tiempo, Akinbola identificó el arma de doble filo de este camuflaje: la pérdida de identidad. Llevar el *durag* le exponía a la “amenaza estereotipada” de la criminalización⁴. (Un ejemplo: una escuela particular subvencionada de Massachusetts

prohibió los *durags*, acusando al accesorio de fomentar el “camino directo de la escuela a la cárcel” y la “cultura de las bandas”)⁵. La decisión de Akinbola de revelar u ocultar el material en sus obras más recientes parece apuntar a esta realidad de doble filo. En conjuntos de obras anteriores, en particular *CAMOUFLAGE [CAMUFLAJE]* (2016-presente), los *durags* intactos se unían de manera que los trazos y las colas visibles permitían que el espectador los identificara. Por ejemplo, en *CAMOUFLAGE #074 (Pink Panther) [CAMUFLAJE #074 (Pantera Rosa)]* (2021), Akinbola aplanó varios *durags* de tono óleo rosa en una cuadrícula, atando cada conjunto de colas en una serie de moños. Pero ¿qué ocurre cuando el *durag* camuflado se acerca a una abstracción que se encuentra en armonía con pintores como Sean Scully, Peter Halley o Agnes Martin? Eso es lo que está en juego en *Sweet Tooth*.

Para ser justos, este uso más tenso del *durag* ya era evidente en obras anteriores. Pero en *Sweet Tooth* Akinbola ha tensado el material hasta un nivel imperceptible. *Rumspringa [Rumspringa]*, por ejemplo, es una explosión arco iris de tiras rectangulares de *durag*. Quien no esté familiarizado con el *durag*, podría confundir el tejido con el de unas medias. Pero el discernimiento revela que Akinbola le ha dado la vuelta al *durag*, dejando al descubierto la costura central. Cada tira de *durag* se une en esta costura, generando líneas fruncidas a través del lienzo cuadrículado. Al aparecer como tal, el *durag* no puede proporcionar a Akinbola el mencionado camuflaje. En una entrevista a finales de 2022, Akinbola dijo que su obra había “dejado de convertirse en *durags*

y empezado a convertirse en pintura. Se convirtió en algo más”⁶. Me atrae la formulación que hace Akinbola del concepto de convertirse: cómo se repite, cambia de tiempo y abandona un principio organizativo por otro. Sin embargo, el *durag* se repite a través de los motivos, el material y la identidad.

Me parece que a Akinbola no le preocupan tanto las materializaciones visuales del camuflaje como el aspecto que pueda tener el proceso de *convertirse*. El nuevo interés del artista por la abstracción hace referencia al argumento de la escritora e historiadora del arte Darby English por el que la abstracción “trastorna y amplía nuestra visión de la ‘cultura negra’ precisamente al romperla, haciéndola más difícil de inspeccionar”⁷. Pude ver cómo la negación gradual del *durag* por parte de Akinbola habla de esta elusión de la vigilancia. Al romper el material, la negritud se vuelve ilegible, incluso expansiva. Si el *durag* es una especie de camuflaje, la abstracción es para Akinbola un medio disruptivo con el que romper con esas “amenazas estereotipadas” y avanzar hacia un modo más ambiguo de creación de la imagen. Tal vez sea otro tipo de camuflaje el que está adoptando Akinbola, uno que acoge expansivamente cualquier sentimiento que lo acompañe, tanto si está artificialmente enderezado en aras de ser digerible como si muestra los avatares de la vida negra.

Consulte la página 97 para ver las notas a pie de página.

Wayfinding en Craft Contemporary

28 de mayo–
1 de septiembre de 2023

Mucho *mucho* antes de que Peter Voulkos y otros artistas californianos hicieran estallar las visiones convencionales de la arcilla, los humanos utilizaban este material para negociar sus coordenadas en el tiempo y el espacio. La antigua mitología egipcia, por ejemplo, sostenía que el dios Khnum moldeaba a los bebés humanos con arcilla antes de colocarlos en el vientre de su madre. Este patrón aparece en multitud de historias de la creación: los primeros seres humanos son moldeados por un creador a partir de tierra y agua, tal vez secados al sol y luego animados con vida. En la tercera bienal de arcilla del Craft Contemporary, acertadamente titulada *Wayfinding [Señalética]*, los polémicos diálogos entre arte y artesanía quedan atrás en favor de preocupaciones más primarias: aquí, la arcilla se presenta como un punto de conexión material entre los seres humanos, los ancestros y la tierra, y aborda cuestiones existenciales en torno al linaje y la supervivencia.

Instaladas en los tres pisos del museo, las obras expuestas abarcan desde grandes instalaciones de suelo y pared hasta diminutas esculturas de sobremesa. A diferencia de las dos anteriores bienales de arcilla celebradas en el museo, en esta edición todos los artistas participantes viven y trabajan en California, una decisión curatorial que subraya el interés

de la muestra por la conexión con el lugar. Y, aunque la preocupación y el cuidado por el mundo natural están indudablemente presentes en la exposición, lo que emerge es la afirmación de la arcilla como un poderoso medio para reconsiderar la posición cosmológica humana. Si el complejo del dios masculino blanco del capitalismo colonial extractivo ha alejado a la humanidad de nuestro contexto terrestre, las obras de *Wayfinding* sugieren que quizá, como los creadores de nuestras leyendas, podríamos mezclar tierra y agua para ayudar a reconstruir las conexiones con la tierra y la estirpe en un proceso de cocreación, no de dominación.

Muchos de los artistas de *Wayfinding* dan más importancia a la colaboración que al control, ya sea utilizando la arcilla para canalizar conexiones espirituales y ancestrales o interactuando directamente con otros organismos vivos. Este último enfoque es más evidente en cinco esculturas de tamaño medio del artista y micólogo Sam Shoemaker. Dentro de estas estructuras de cerámica, Shoemaker ha cultivado con maestría variedades de hongos

reishi (*Ganoderma lingzhi*) reales que crecen hacia arriba y hacia fuera. *Tony Hawk Pro Skater* (2022), la más arquitectónica de las obras, se asemeja mucho a los rectángulos apilados y de bordes suaves, las ventanas escalonadas y los soportes salientes de una casa de adobe hopi. De su “tejado”, “ventanas” y otros orificios crecen brillantes brotes de reishi que suscitan preguntas abiertas sobre la autoría, la coexistencia y resultados desconocidos. Es difícil saber si Shoemaker, su estructura de cerámica o el propio hongo son los que más controlan la composición final.

Una de las series más cautivadoras de *Wayfinding* es la de Lizette Hernández, compuesta por siete abstracciones montadas en la pared que son aproximadamente simétricas y se cuelgan una al lado de la otra a la altura de los ojos. Cada obra surge de la construcción de una losa y se convierte en volantes y pliegues dimensionales que se enroscan alrededor de su plano central de arcilla. Presionadas por los dedos en configuraciones con forma de caja torácica, algunas están



Wayfinding [Señalética] (vista de la instalación) (2023).
Imagen cortesía de los artistas y de Craft Contemporary,
Los Angeles. Foto: Ian Byers-Gamber.

perforadas en la pared con pequeños clavos de acero en columnas vertebrales similares. Cada una de ellas ha sido cocida con la técnica *Raku*, un proceso que tiene sus raíces en el antiguo Japón; en la versión occidental de este método, las obras se sacan del horno cuando aún están calientes, rodeadas de material orgánico inflamable, como serrín, y se les priva repetidamente de oxígeno. Los efectos superficiales resultantes son impredecibles, con colores que van del azul intenso al cobre y el oro, todos moteados de luminosidad metálica. El método de cocción da a cada pieza la sensación de estar quemada, mágica y viva, como si fuera una reliquia indestructible de la Tierra. Al renunciar al control de su proceso creativo, Hernández se compromete no solo con su material sino con la propia “lógica” natural de la Tierra, una colaboración salvaje entre artista y naturaleza.

Si Shoemaker y Hernández dialogan directamente con la imprevisibilidad de los procesos orgánicos, multitud de artistas de *Wayfinding* utilizan la arcilla como una forma de hablar simultáneamente a —y con— la tierra y la herencia ancestral. Paz G utiliza la superficie de sus vasijas como cuadernos de bocetos cargados de emoción. Con dibujos, retratos y textos manuscritos en inglés y español, las obras conmemoran colectivamente a sus antepasados y su tierra de origen, Chile. *La Sangre Roja Del Copihue* (2020) es una forma esmaltada en negro mate, construida a mano, con tres asas que sobresalen, en la que aparece un retrato de la abuela de la artista y el texto “María Ines Jacques / El poder de intención”. Jugando con la idea del contenedor, esta

vasija sirve para “transportar” al presente el recuerdo de la antepasada de la artista. De este modo, G invoca a su abuela como colaboradora tanto en el sentido más específico como en el más amplio: en primer lugar, como persona que creó literalmente las condiciones de la existencia del artista y, en segundo lugar, como presencia material y espiritualmente integrante de la propia obra.

Wayfinding reivindica que la arcilla no solo es un medio relevante en el arte contemporáneo, sino quizá el más adecuado para abordar las intersecciones entre identidad y ecología, temas que en los últimos años se han convertido en piedras de toque culturales cada vez más vitales dentro del arte contemporáneo. El proceso de trabajar la arcilla implica una interacción directa con los elementos de la vida —la tierra y el agua— y, como uno de los modos de expresión más antiguos, ya está en diálogo implícito con los orígenes de la humanidad. La arcilla, que a lo largo de la historia del arte occidental ha sido tachada de utilitaria, decorativa, “demasiado terrenal” o, sencillamente, poco actual, parece haber estado aquí esperando a un público dispuesto a hablar —sin timidez ni ningún viso de ironía— de la pertenencia del ser humano a la Tierra como un proceso de cocreación entre la tierra, los seres vivos y las vidas que nos preceden. Lo más emocionante es la sugerencia de que no podemos hablar de arcilla sin hablar de la materia misma de la vida: la tierra y el agua, sí, pero también nuestros orígenes, mitos, recuerdos y el continuo proceso de colaboración para la supervivencia.

Chase Biado en The Pit Los Angeles

22 de abril–
27 de mayo de 2023

En *Liquid Night* [Noche líquida], la primera exposición individual de Chase Biado en The Pit Los Angeles, el artista radicado en L. A. abre un portal al inframundo de lo cotidiano. Al impregnar sus pinturas con elementos mitológicos y criaturas no humanas como gólems, demonios y hadas, Biado se sumerge en una “lógica de juego”, un término que Biado y su colaboradora Antonia Pinter utilizan para describir la hibridación de la fantasía y la realidad en su proyecto *A History of Frogs* [Una historia de ranas] (AHOF). Aunque podría ser fácil asumir que este enfoque es una forma de escapismo, Biado emplea la lógica de juego para hacer exactamente lo contrario. Al guiar de manera lúdica su obra hacia el reino de la fantasía —“extrañeza cautivadora”², como lo describió J. R. R. Tolkien— incita a sus espectadores a ampliar sus suposiciones sobre sus experiencias cotidianas, dejando espacio para otras formas de ser.

Sorprendentemente, cuanto más aumenta Biado sus escenas con elementos fantásticos, más se parecen los mundos de sus personajes al nuestro. Aunque las orejas de sus figuras son largas, puntiagudas y claramente élficas, por ejemplo, siempre hay una sensación de familiaridad en sus posturas, que registran emociones como el dolor, la soledad y el asombro. Por ejemplo, al contemplar

la sala de estar de una elfa, iluminada por la luna en *An Ant in the Valves of a Seashell* [*Una hormiga en las válvulas de una concha marina*] (todas las obras de 2023), me sentí cerca de la figura acurrucada en una bola en el centro, no distante. Al igual que la flora de mi propia casa, una planta monstera poco regada se marchita en una esquina de la habitación, mientras que las palmeras tiemblan justo al otro lado de la ventana arqueada. Con el pequeño payaso Pierrot posado en el centro de la alfombra y la siniestra sombra que se detiene en el umbral de la puerta, está claro que se trata de un reino no humano y, sin embargo, la escena, de tonos tristes, sigue pareciendo una polaroid de un bungalow de Los Angeles. De este modo, aunque la obra de Biado emplea la lógica del juego para explorar los confines de mundos imaginarios y alternativos, al pasear por *Liquid Night* me sentí como en casa.

Más allá de estas puestas en escena, el uso que Biado

hace del color desempeña un papel importante en la construcción de sus mundos mitológicos. Cada obra está ricamente saturada y es casi invariablemente monocromática, cada cuadro repleto de arriba abajo. Como un cineasta que utiliza el color para reforzar un sentimiento o una idea, Biado transmuta emociones como la vergüenza, la falta de rumbo y el miedo en escarlata, añil y esmeralda, atrayendo a sus espectadores hacia los complejos estados interiores de sus figuras.

Los lienzos casi sobresaturados de Biado evocan mundos que existen muy lejos del nuestro. El fondo de *Wrote Nothing* [*Escribí nada*], por ejemplo, está pintado casi exclusivamente en un amenazante azul oscuro. La figura desnuda del primer plano, cuyos ojos se cierran ligeramente en contemplación, se absorbe en la pared que tiene detrás —una poderosa representación visual del modo en que las emociones pueden deformar nuestra experiencia del tiempo y el espacio—. Con su insistencia en las paletas

monocromáticas, los cuadros de Biado actúan como portales hacia estados psicológicos del ser que, de otro modo, suelen pasar desapercibidos.

En *Little Hope* [*Pequeña esperanza*], otra figura de elfo desnudo, esta vez de piel color vino, se sienta en el borde de una pared de ladrillo. Junto al elfo descansa una botella verde vacía y un diminuto payaso que frunce el ceño y se encorva. Acentuado por un melancólico cielo rojo, todo el cuadro está embriagado de tristeza —las colinas más allá yermas, las flores marchitas— y todo ello pesa sobre los hombros arqueados del elfo. La languidez de la figura es tangible. Aunque hay muchas maneras de visualizar la melancolía, el uso dramático que Biado hace del color y la fantasía abren una puerta para que el espectador empatice plenamente con las figuras de su obra. Especialmente porque la apariencia de estas figuras ficticias trasciende significantes como la raza, la clase y, en la mayoría de los casos, el género, el reino mágico de los cuadros de Biado representa un punto de entrada universal a la extensión de la emoción humana.

En *The Right Now That's Ever Changing* [*El ahora mismo en continuo cambio*], una sencilla figura élfica parece atrapada en el solitario resplandor de una lámpara de techo, una isla en el por lo demás pálido pasillo del metro —sus brazos están bloqueados a los lados, sus ojos en blanco—. Aunque hay otras dos figuras en el cuadro, Biado capta con precisión la sensación de estar completamente solo. Por supuesto, el azul claro no es exclusivamente el color de la soledad, pero el uso específico que hace Biado de un azul frío y sin vida, acentuado por un verde neón



Chase Biado, *Night Red* [*Rojo noche*] (2023).
Óleo sobre lienzo, 60 × 48 pulgadas.
Imagen cortesía del artista y The Pit Los Angeles.
Foto: Ed Mumford.

casi amarillento, agudiza la aparente falta de rumbo de la figura. A medida que resuenan estas señales emocionales, la extrañeza de las fantasías de Biado se disuelve y la distancia entre sus figuras y yo se acorta. Su obra me absorbe.

Aunque muchos de los cuadros de *Liquid Night* se adentran en los extremos del registro emocional —rechazo, desesperación— otros investigan los momentos tranquilos que llenan el resto de nuestras vidas. La elfa de *Night Red [Rojo noche]* se cierne en la puerta de un cuarto de baño rojo caramelo, apretando la toalla contra su pecho. Las paredes carmesí y su postura asustada sugieren miedo, más que melancolía. Sus ojos, de un blanco lechoso, miran fijamente al espectador —y, al parecer, ella se da cuenta de que tú te fijas en ella, como si fueras la aparición—. A primera vista, este momento no tiene nada de sublime ni de sobrenatural y, sin embargo, Biado ha representado la inquietante sensación de estar solo en una casa vacía.

Esta es la magia de la obra de Chase Biado: no son, en sí, sus imaginativas representaciones de reinos extrañamente familiares, sino el fruto de sus exploraciones en las profundidades, a menudo incómodas, de la mente. Para Biado, el simbolismo dramático y mitológico y la lógica del juego son medios para un fin concreto, herramientas que utiliza para explorar los altibajos de la experiencia humana, por mundanos que parezcan esos momentos.

Consulte la página 97 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en N.Y.) Lauren Halsey en Metropolitan Museum of Art

18 de abril–
22 de octubre de 2023

Las historias orales de la grandeza africana arroparon mi crianza como una gracia salvadora. Recuerdo con cariño los relatos de mis mayores sobre reinos triunfantes del África Occidental y dinastías egipcias que, en la infancia, sonaban como cuentos populares sobrenaturales. Hoy día, como adulta que porta las cicatrices de un mundo antinegro, sé que mis mayores me estaban regalando un antídoto contra la deshumanización a la que seguramente me enfrentaría: un mapa para la supervivencia espiritual. En la azotea del Metropolitan Museum of Art de New York, rodeada del familiar *ethos* del lenguaje y simbolismo pronegro, encuentro una celebración similar de la negritud en la obra de Lauren Halsey *the eastside of south central los angeles hieroglyph prototype architecture (I)* [el lado este del centro sur de los angeles prototipo de arquitectura jeroglífica (I)] (2022). La obra es una “biomitografía” escultórica —tomando prestado un término acuñado por Audre Lorde— en la que la mitología, la historia y la biografía se fusionan en un monumento ecléctico al patrimonio cultural negro¹.

Creada por la encomienda anual Roof Garden del Met, la instalación de Halsey tiene sus raíces en la tradición familiar afrocéntrica. La nativa de South Central recuerda a su padre —un

ávido estudioso de la historia de los faraones— asemejando a los miembros de su familia con la realeza egipcia². Esta insistencia en los linajes nobles perdura en la obra de Halsey, la cual se centra activamente en la comunidad negra, tanto estética como materialmente. En 2018, su ambiciosa instalación *The Crenshaw District Hieroglyph Project (Prototype Architecture)* [El proyecto del jeroglífico del distrito de Crenshaw (Arquitectura prototípica)] en el Hammer Museum utilizó la arquitectura como medio de construcción comunitaria, reinterpretando los jeroglíficos y motivos egipcios en un homenaje escultórico al Los Angeles negro. Su centro comunitario Summaeverythang, que se puso en marcha en el momento más álgido de la pandemia de 2020, ha desarrollado las bases sentadas por la instalación del Hammer, respondiendo a la aceleración de las crisis provocada por la gentrificación y la penuria económica mediante la provisión gratuita de productos orgánicos a los hogares de South Central. Una ampliación de estas iniciativas dirigidas hacia la comunidad, *the eastside of south central*, mezcla el interés de Halsey por la arquitectura liberadora, los jeroglíficos egipcios, la música funk y el afrofuturismo en un ejercicio que alimenta la imaginación política negra.

La instalación (que Halsey tiene la intención de albergar de forma permanente en South Central tras su paso por el Met)³ parece inspirarse en el Templo de Dendur, una estructura egipcia de 2000 años de antigüedad erigida principalmente en honor a Isis, la diosa de la curación y la magia, que hoy se aloja en el Met⁴. El ambiente sagrado del templo se reaviva

en el monumento de Halsey, que diviniza por igual a los seres queridos y a la estética negra. Asentada sobre un basamento de baldosas de 2500 metros cuadrados, la estructura cúbica de 6 metros de altura hecha a base de losetas de concreto reforzado con fibra de vidrio es una obra profundamente interactiva pensada para facilitar un acercamiento en profundidad. Con grandes recortes en dos de sus esquinas, la pieza arquitectónica, cuyas superficies presentan un total de 750 grabados, realizados en el estudio de Halsey en South Central, invita a los visitantes a caminar libremente dentro, fuera y alrededor de la estructura. De cada una de las cuatro esquinas del edificio brota una columna independiente coronada con retratos tallados de los seres queridos de Halsey. Las columnas de Halsey, un guiño al templo egipcio de Dendera dedicado a Hathor, muestran a sus primos Damien Goodmon y Diani, a su amigo Barrington y a su héroe artístico afincado en Los Angeles, Pasacio. Alrededor del *remix* del templo faraónico hay cuatro enormes esfinges que muestran los rostros de más seres queridos: Dominic, el hermano de Halsey, su prima Aujane, su madre Glenda y su compañera de vida Monique McWilliams, quienes contribuyeron decisivamente a la conceptualización de la instalación.

Los grabados de la instalación, un explosivo *collage* de atuendos egipcios, imaginería del South Central y visiones futuristas, son a la vez mitológicos y biográficos, y crean un espacio en el que la realidad y la tradición coexisten a la perfección. Los grabados de carteles de negocios locales negros que anuncian peinados como trenzas, rastas y ondas

de sirena evocan el ambiente *cool* de Crenshaw Boulevard junto a estilizados jeroglíficos egipcios, una coincidencia que establece conexiones entre estilos y tipografías negras a lo largo del tiempo. Una pared cubierta de oportunas propuestas políticas en las que se lee “¡REPARACIONES YA!” y “En memoria de nuestros antepasados” aparece enfrentada a otra en la que se muestran anjs egipcios, símbolos de la vida eterna. Intercaladas entre estas referencias históricas y contemporáneas, unas vivaces representaciones de platillos voladores, pirámides flotantes y figuras sobrehumanas evocan una óptica afrofuturista, que imagina un futuro negro liberado. Este animado recital de simbolismo atemporal colapsa el tiempo lineal, sugiriendo la interconexión de mitologías antiguas, luchas presentes y anhelos futuristas.

A primera vista, *the eastside of south central* resulta impactante por su intrincada estética, su imponente silueta y el uso de tipografía en negritas que puede verse desde Central Park y más abajo. Sin embargo, los mensajes más enriquecedores de la instalación son sutiles y enérgicos, y hablan directamente a los espectadores negros en lo que Ralph Ellison llamó “frecuencias más bajas”⁵. Utilizando expresiones y simbolismos enfáticamente negros como código unificador, Halsey trabaja específicamente para despertar sentimientos de orgullo y conexión entre los espectadores negros. Estas imágenes no se limitan a representar la vida de los negros, sino que son cauces de resonancias ancestrales que activan profundas conexiones con la memoria cultural compartida.

Los paralelismos entre mi crianza y la de Halsey distan



Lauren Halsey, *the eastside of south central los angeles hieroglyph prototype architecture (I)* [el lado este del centro sur de los angeles prototipo de arquitectura jeroglífica (I)] (vista de la instalación) (2022). The Roof Garden Commission en The Metropolitan Museum of Art, New York City, 2023.
© Lauren Halsey. Imagen cortesía de la artista y David Kordansky Gallery, Los Angeles/New York. Foto: Hyla Skopitz/The Metropolitan Museum of Art.

mucho de ser una coincidencia. Reflejan algo único en el tejido de la experiencia negra, una conexión que *the eastside of south central* pone de relieve. Ni históricamente rígida ni revisionista, la exposición habita el espacio generativo que existe entre los hechos y el folclore, desenterrando nuevas formas de entender nuestras herencias culturales y, en el proceso, rehaciendo nuestro sentido del tiempo y la memoria. A través de su iconografía del mito negro, Halsey exalta los efectos curativos de la biomitografía, dirigiéndose directamente a aquellos de nosotros que conocemos la naturaleza sustentadora de vida de estas historias ancestrales. De ahí que la mayor hazaña de la instalación no sea su magnitud ni su prestigio institucional. Más bien es su capacidad para crear vida ante tanta muerte, para desenterrar un orgullo inmune a la denigración, una sinfonía subversiva de afirmaciones culturales ocultas a plena vista.

Consulte la página 97 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en Londres) Francesca Gabbiani en Cedric Bardawil

6 de abril–
20 de mayo de 2023

Reddit me dice que no eres un verdadero residente de Los Angeles hasta que no has visto siete “tótems”, y una vez que los has conseguido todos, ya nunca podrás irte de la ciudad. Estas imágenes notables (pero omnipresentes) incluyen patinadores en pantalones muy cortos, un perro en un cochecito y una

palmera en llamas¹. La ocupación actual de Francesca Gabbiani es este último tótem, la palmera en llamas, un símbolo que abundó en su primera exposición individual en el Reino Unido, *Hot Panoramas [Panoramas calientes]*, en la Cedric Bardawil esta primavera. Influenciadas por la crisis climática y el consiguiente aumento de los incendios forestales en el sur de California, las idiosincrásicas escenas de papel *collage* de Gabbiani son apocalípticas. Sus árboles en llamas iluminan cielos ennegrecidos, las costas oceánicas brillan con una fosforescencia seductora pero peligrosa, y las piscinas abandonadas se cubren de ceniza, ahora hogar de plantas que solo prosperan en condiciones áridas. Aunque Gabbiani empuña un cuchillo al ensambalar estas intrincadas composiciones, su toque resulta pasivo y atenuado, como la reacción de la humanidad ante el inminente colapso medioambiental.

Hot Panoramas incluía 11 obras enmarcadas, que variaban en escala (la más grande medía poco más de 1.5 x 1.80 m) y estaban organizadas pulcramente en el modesto espacio

de la galería. Muchas de ellas pertenecían a las series en curso de *Hot Panoramas* (2002–actualidad) y *Mutation [Mutación]* (2018–actualidad) de Gabbiani, que representan palmeras en llamas, sus hojas carbonizadas compuestas por cientos de minúsculas partículas de papel, desintegrándose como fuegos artificiales o cristales rotos. *Hot Panorama (Small) [Pequeño]* (2023) muestra siete altas palmeras en llamas de las que surgen lenguas de fuego al rojo vivo que flamean hacia el oeste en un cielo nebuloso rosa y gris. El espectador se sitúa debajo, levantando la vista hacia los árboles que se elevan en lo alto. Emulando una perspectiva que se ha convertido en un símbolo omnipresente de Los Angeles en películas como *Clueless [Fuera de onda]* (1995) y programas de televisión como *Selling Sunset [Sunset: La milla de oro]* (2019–presente), Gabbiani suma amenaza a una escena familiar. Dos artistas que han tenido una gran influencia en Gabbiani, John Baldessari, su antiguo profesor en la UCLA a mediados de los 90, y Ed Ruscha, su suegro, también favorecían esta



Francesca Gabbiani, *Blue (Big Bio)* [*Azul (Bio grande)*] (2022). Tinta, gouache, acrílico y papel recortado sobre papel, Tamaño de la obra 60 x 80 pulgadas. Imagen cortesía del artista y Cedric Bardawil. Foto: Daniel Browne.

perspectiva: ambos plasmaron palmeras y arquetipos del sur de California en sus obras. En *Kissing Series: Simone. Palm Trees (Near)* [Serie Besos: Simone. Palmeras (Cerca)] (1975), Baldessari juega con la perspectiva para que parezca que una figura está besando una palmera alta en la distancia, y en *Burning Gas Station* [Estación de servicio en llamas] (1966-69) de Ruscha, lenguas de fuego se extienden diagonalmente hacia el oeste. Ambos artistas utilizan una perspectiva de ángulo bajo junto con la iconografía omnipresente de Los Angeles para sugerir implicaciones intimidantes. De la misma manera que Ruscha y Baldessari comercian con imágenes banales de gasolineras y escenas callejeras, los temas apocalípticos de Gabbiani se están volviendo lamentablemente omnipresentes.

En contraste con los amarillos peróxido, ocrees cálidos y carmesíes utilizados en la serie *Mutation*, otras obras de la exposición retrataban los fríos tonos azules de una escena nocturna en la playa. *Phosfluorescence V* [Fosfluorescencia V] (2023) (el título es un *portmanteau* de fosfluorescencia y fluorescencia) ilustra la cresta de una ola repleta de matices bioluminiscentes como de otro mundo. Unas manchas de pintura aparecen iluminadas por una radiante luna baja. Producto del brillo natural del plancton, las olas bioluminiscentes son a la vez un sueño y una pesadilla: el calentamiento y la acidificación de nuestros océanos, combinados con la erosión agrícola, están agudizando este fenómeno. La atractiva estética de la bioluminiscencia, al igual que la interpretación que Gabbiani hace de ella,

oculta sus horribles matices: el crecimiento excesivo de las algas, por ejemplo, agota el oxígeno del océano y puede provocar la destrucción a gran escala de las poblaciones de peces. El océano es parte integral de la experiencia de Gabbiani en Los Angeles y, con el aumento del nivel del mar y la decoloración de los corales, dista mucho de ser inmune a los efectos del calentamiento del planeta. En la exposición, el océano actúa como un refrescante tónico visual para las ardientes obras de la serie *Mutation*. Como afirmó la amiga de Gabbiani, la escritora Dana Goodyear, en una entrevista conjunta publicada por *Cultured*, “el fuego se resuelve en el océano”². Los dos elementos están fundamentalmente conectados y se destruyen mutuamente; el agua apaga el fuego y el fuego hierve el agua hasta convertirla en nada.

Gabbiani se vio empujada a empezar a crear las piezas de fuego tras experimentar los destructivos incendios forestales cerca de su casa en Los Angeles. Recortando y pegando como una adolescente creadora de fanzines, Gabbiani examina su experiencia personal como si tratara de darle sentido. Y aunque sus paisajes abordan temas siniestros, los recortes de papel son de una delicada sencillez. A diferencia de las construcciones de papel superplanas de Thomas Demand, sus *collages* tienen textura y son complicados. Las capas se quiebran y rizan, creando sombras y texturas, y en los bordes del papel son visibles los toques de la mano de la artista, como ligeros bordes de lápiz y agujeros de alfiler. Resulta fácil dejarse seducir por la construcción de estas obras. En un día gris en el Reino Unido,

la fachada caleidoscópica de Los Angeles parece estar a un millón de kilómetros de distancia, al igual que lo está la emergencia climática para demasiadas personas. Es demasiado fácil ignorarlo y seguir como siempre.

Volviendo a los siete tótems necesarios para la identidad de Los Angeles, la visión de una palmera ardiendo se ha convertido en un indicador de pertenencia o inclusión para los angelinos. Y, sin embargo, se espera que muchas palmeras de la ciudad mueran en los próximos años, lo que marcará un cambio drástico en la iconografía clásica de la ciudad³. En *Hot Panoramas*, Gabbiani utiliza un tropo idealizado de Los Angeles para subrayar sus urgentes implicaciones ecológicas. No obstante, su meticuloso proceso y sus imágenes estéticamente agradables disimulan la crudeza de la catástrofe que supone el cambio climático, reflejando el modo en que muchos de nosotros seguimos manteniendo la emergencia climática a distancia, ignorando una amenaza inminente en favor de la búsqueda de la belleza en el día a día.

Consulte la página 97 para ver las notas a pie de página.

Carta de la editora

1. Parul Sehgal, "The Tyranny of the Tale", *The New Yorker*, 10 de julio de 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/07/10/seduced-by-story-peter-brooks-bewitching-the-modern-mind-christian-salmon-the-story-paradox-jonathan-gottschall-book-review>.

Absurdo, travieso y engañoso

1. Kate Caruso, "Secret Garden: David Horvitz, Exploring the Balance Between Private and Public", *Artillery*, 4 de mayo de 2021, <https://artillerymag.com/secret-garden-david-horvitz/>.

2. "7th Ave Garden with David Horvitz", Terremoto, consultado el 15 de julio de 2023, <https://terremoto.la/project/7th-ave-garden-with-david-horvitz>.

3. Dana Goodyear, "The Iconoclast Remaking Los Angeles's Most Important Museum", *The New Yorker*, 5 de octubre de 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2020/10/12/the-iconoclast-remaking-los-angeles-most-important-museum>.

4. Caruso, "Secret Garden".

5. David Horvitz (@davidhorvitz), "Also opening tomorrow in the garden for frieze LA", foto de Instagram, 15 de febrero de 2023, <https://www.instagram.com/p/CosUu-eP3KC/?hl=en>.

6. Bruce Hainley, "Românul: Bruce Hainley on André Cadere's Itinerant Art", *Artforum* 60, no. 9 (mayo de 2022), <https://www.artforum.com/print/202205/bruce-hainley-on-andre-cadere-s-itinerant-art-88420>.

7. (@andre_cadere), "Part I and Part II #andrecadere #andrecadere", foto de Instagram, 28 de febrero de 2023, <https://www.instagram.com/p/CpOKnlsokjG/?hl=en>.

8. (@andre_cadere), "About the article: 'Cult Artist's Rare US Show Gets Disavowed by His Estate, Ruffling Feathers in Los Angeles'", foto de Instagram, 10 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/p/CpoaMGelnMI/?hl=en>.

9. Lily Woodruff, *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958–1981* (Durham: Duke University Press, 2020), 143.

10. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 144.

11. "André Cadere: 1965–1978", comunicado de prensa, Ortuzar Projects, 2022, <https://www.ortuzarprojects.com/exhibitions/andre-cadere-1965-1978>.

12. Sanda Agalides, "Cold War Cadere", en *André Cadere / Andrei Cadere*, ed. Magda Radu (Bucharest: Editura UNArte), 217.

13. Hainley, "Românul".

14. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 161.

15. Hervé Bize, email dirigido a la autora, 31 de mayo de 2023.

16. (@andre_cadere), foto de Instagram, 10 de marzo de 2023.

17. David Horvitz, "Newly Found Bas Jan Ader film", PatrickPainterGaller, 6 de septiembre 2007, video de YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=_M_6cyRvMC8.

18. "Bas Jan Ader", Wikipedia, modificado por última vez el 17 de enero de 2007, 03:38, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bas_Jan_Ader&oldid=101253853 (archivo de la página web).

19. "Biography: Bas Jan Ader, 1942–1975", <http://www.basjanader.com/>.

20. Wade Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", *Art in America* (febrero de 2004), 57, <http://wadesaunders.net/blog/bas-jan-ader/>.

21. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", 58.

22. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", 62.

23. Ingvild Krogvig, "Ten Questions: David Horvitz", *Kunstkrikk: Nordic Art Review*, 23 de septiembre de 2013, <https://kunstkrikk.com/ten-questions-david-horvitz/>.

24. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", 60.

25. Saunders, "In Dreams Begin Responsibilities", 61–2.

26. Holly Myers, "Art review: David Horvitz at 2nd Cannons Publications", *Los Angeles Times*, 16 de julio de 2009, <https://www.latimes.com/archives/blogs/culture-monster-blog/story/2009-07-16/art-review-david-horvitz-at-2nd-cannons-publications>.

27. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 145.

28. Woodruff, *Disordering the Establishment*, 145.

Caballos de fuerza

1. Lord Byron, *Mazeppa, A Poem* (Londres: John Murray, 1819), 22.

2. "Why one horsepower is more than the power of one horse", *Institute of Physics*, www.spark.iop.org/why-one-horsepower-more-power-one-horse.

3. Bonnie Berkowitz y Adrian Blanco, "A record number of Confederate monuments fell in 2020, but hundreds still stand. Here's where", 17 de junio de 2020, actualizado el 12 de marzo de 2021, *The Washington Post*, <https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/national/confederate-monuments/>; Miles Parks, "Confederate Statues Were Built To Further A 'White Supremacist Future'", *NPR*, 20 de agosto de 2017, www.npr.org/2017/08/20/544266880/confederate-statues-were-built-to-further-a-white-supremacist-future.

4. Nadia Lee Cohen (@nadialeecohen), "giddyup @GANT x @wrangler campaign out now", foto de Instagram, 15 de septiembre de 2022, <https://www.instagram.com/p/CiiDOpOtoJr/>; Cynthia Rowley, "CR x Marfa", dirigido por Katherine Goguen, video, YouTube, 18 de mayo de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=0FTuxN1JCfw>.

[youtube.com/watch?v=0FTuxN1JCfw](https://www.youtube.com/watch?v=0FTuxN1JCfw); *Helmut Lang Seen by Antwaun Sargent*, Hannah Traore Gallery, 11-23 de febrero de 2023, consultado el 23 de junio de 2023, www.helmutlang.com/seen-by-antwaun-sargent/.

5. La doma clásica, según el Diccionario de Cambridge, se refiere al "entrenamiento de un caballo para realizar movimientos especiales, cuidadosamente controlados y dirigidos por el jinete, o la ejecución de estos movimientos como deporte o en una competición".

6. Lisa Moravec, "Dressage Performances as Infrastructural Critique: Mike Kelley and Yvonne Rainer's Dancing Horses", *Dance Chronicle* 45, n° 1 (2022): 57–78, <https://doi.org/10.1080/01472526.2022.2027182>.

7. Henri Lefebvre, "Dressage", en *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trad. Stuart Elden y Gerald Moore (Londres: Continuum, 2004), 39.

8. "The Chinese Workers' Strike", American Experience, PBS, www.pbs.org/wgbh/americaneexperience/features/tcrr-chinese-workers-strike/.

9. Katie Nodjimbadem, "The Lesser-Known History of African-American Cowboys", *Smithsonian*, 13 de febrero de 2017, www.smithsonianmag.com/history/lesser-known-history-african-american-cowboys-180962144/.

10. "Angola State Prison: A Short History", Voices Behind Bars: National Public Radio y Angola State Prison, Columbia University, https://ccnmtl.columbia.edu/projects/caseconsortium/casestudies/54/casestudy/www/layout/case_id_54_id_547.html.

11. "Prison Rodeo", Louisiana Prison Museum & Cultural Center, www.angolamuseum.org/rodeo; Simeon Soffer, director. *The Angola Prison Rodeo: The Wildest Show in the South*, 1999.

12. Lauren Berlant, "Genre Flailing", *Capacious: Journal of Emerging Affect Inquiry* 1, no. 2 (2018): 156–62, <https://capaciousjournal.com/article/genre-flailing/>.

13. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham: Duke University Press, 2011), 6.

Los paisajes somáticos de Dawoud Bey

1. "Fugitive Slave Acts", *History*, actualizado el 29 de junio de 2023, <https://www.history.com/topics/black-history/fugitive-slave-acts>.

2. Langston Hughes, "Dream Variations", publicación original de 1926, en *Dawoud Bey: Two American Projects*, editado por Corey Keller y Elizabeth Sherman (San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, 2020), 19.

3. Corey Keller y Elizabeth Sherman, "Now Is the Time", en *Dawoud Bey*, 10–11.

4. Matthew S. Witkovsky, "Dawoud Bey's Shadowy Landscapes Trace Paths of the Underground Railroad", *Art in America*, 10

de diciembre de 2019, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/dawoud-bey-underground-railroad-photographs-mark-new-direction-1202671445/>.

5. Ian Bourland, "Dawoud Bey on expanding the photographic moment", *Artforum*, 17 de abril de 2021, <https://www.artforum.com/interviews/dawoud-bey-on-expanding-the-photographic-moment-85367>.

6. Leigh-Ann Jackson, "Dawoud Bey wants to deterritorialize art: 'When I'm in these spaces, it opens up space for the Black community'", *Los Angeles Times*, 16 de mayo de 2023, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2023-05-16/dawoud-bey-sean-kelly-gallery-getty>.

7. Dawoud Bey en la Sean Kelly, 2 de junio de 2023.

8. Henry Louis Gates, "Frederick Douglass's Camera Obscura", *Aperture*, verano de 2016, <https://issues.aperture.org/article/2016/2/2/frederick-douglass-camera-obscura>.

9. Stephen Best, "Neither Lost nor Found: Slavery and the Visual Archive", *Representations* 113, no. 1 (Invierno de 2011): 151, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2011.113.1.150>.

10. Jeffrey Brown y Jaywon Choe, "Dawoud Bey on photography as a 'transformative experience'", *PBS NewsHour*, 15 de marzo de 2019, <https://www.pbs.org/newshour/show/dawoud-bey-on-photography-as-a-transformative-experience>.

11. Leigh Raiford, "Photography and the Practices of Critical Black Memory", *History and Theory* 48, no. 4, (diciembre de 2009): 115, <https://www.jstor.org/stable/25621443>.

12. Michael De Bonis, "Were there 'sundown towns' in central Ohio?", *Curious Cbus*, WOSU 89.7 NPR News, 3 de abril de 2023, <https://news.wosu.org/2023-04-03/were-there-sundown-towns-in-central-ohio>.

13. Jonathan Burdick, "Not Gone, Not Forgotten", *Erie Reader*, 15 de agosto de 2018, <https://www.erie reader.com/article/not-gone-not-forgotten>.

14. "Erie Indians", *Encyclopedia of Cleveland History*, Case Western Reserve University, consultado el 3 de julio de 2023, <https://case.edu/ech/articles/e/erie-indians>.

Entrevista con Alison O'Daniel

1. Según la National Association of the Deaf [Asociación Nacional de Sordos], la minúscula "deaf [sordo]" indica "la condición audiológica de no oír", mientras que la mayúscula "Deaf [Sordo]" se refiere a una lengua compartida (ASL) [lengua de señas estadounidense] y a una experiencia cultural. A lo largo de esta entrevista, hemos utilizado "s/Sordo", según el modelo de O'Daniel, para englobar la diversidad de experiencias de personas s/Sordas "Community and Culture – Frequently Asked Questions", National Association of the Deaf, consultado el 30 de junio de 2023, <https://www.nad.org/resources/american-sign-language/community-and-culture-frequently-asked-questions/>.

Olga Balema en Hannah Hoffman Gallery

1. Richard Wollheim, "Minimal Art", en *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: E.P. Dutton, 1968), 387.
2. Wollheim, "Minimal Art", 387.

Anthony Olubunmi Akinbola en Night Gallery

1. Jesse Dorris, "Anthony Olubunmi Akinbola Wields Simple Yet Loaded Materials", *Surface*, 27 de marzo de 2023, <https://www.surfacemag.com/articles/anthony-olubunmi-akinbola-durags-night-gallery>.
2. Toni Morrison, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (New York: Houghton Mifflin, 1995), 83–102.
3. Akinbola adoptó el *durag* dada la "historia y el uso del objeto", así como su relación personal con la agenda asimilacionista del material. Véase Dorris, "Simple Yet Loaded Materials"; Folasade Ologundudu, "Anthony Akinbola's Durag Paintings Ponder How Objects Become Status Symbols-Or Can Be Easily Fetishized", *ARTnews*, 13 de diciembre de 2022, <https://www.artnews.com/art-news/artists/anthony-akinbola-durag-paintings-interview-1234649721>.
4. Dorris, "Simple Yet Loaded Materials"; Brian Josephs, "Who Criminalized the Durag?", *GQ*, 2 de marzo de 2017, <https://www.gq.com/story/who-criminalized-the-durag>.
5. Gayla Cawley, "A Lynn charter school has banned do-rags, and students are fighting back", *Itemlive*, 7 de marzo de 2018, <https://www.itemlive.com/2018/03/07/lynn-charter-school-banned-rags-students-fighting-back/>.
6. Ologundudu, "How Objects Become Status Symbols".
7. Darby English, *1971: A Year in the Life of Color* (Chicago: The University of Chicago Press, 2016), 30.

Chase Biado en The Pit Los Angeles

1. Antonia Pinter y Chase Biado, "A History of Frogs", consultado el 11 de junio de 2023, <https://a-history-of-frogs.com/>.
2. J. R. R. Tolkien, "On Fairy-Stories", ponencia de Andrew Lang, University of St. Andrews, Escocia, 8 de marzo de 1939. Publicado en *Essays Presented to Charles Williams*, ed. C. S. Lewis, C. S. Lewis (Oxford: Oxford University Press, 1947).

(L.A. en N.Y.) Lauren Halsey en Metropolitan Museum of Art

1. Audre Lorde, Zami, *A New Spelling of My Name: A Biomythography* (Watertown, MA: Persephone, 1982).
2. Michael Slenske, "Lauren Halsey's Monumental Moment", *W Magazine*, 30 de marzo de 2023, <https://www.wmagazine.com/culture/lauren-halsey-artist-met-museum-rooftop-installation>.
3. Slenske, "Lauren Halsey's Monumental Moment".
4. Holland Cotter, "Met's Beloved Roof Garden Draws on Ancient Egypt and South Central L.A.", *The New York Times*, 16 de abril de 2023, <https://www.nytimes.com/2023/04/16/arts/design/lauren-halsey-met-roof-garden-monument.html>.
5. Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Vintage International, 1995), 581.

(L.A. en Londres) Francesca Gabbiani en Cedric Bardawil

1. (@templenameis_beyonce), "The Seven Totems of LA", 2019, r/Los Angeles, Reddit, https://www.reddit.com/r/LosAngeles/comments/ejj3y6/the_seven_totems_of_la/.
2. Rose Leadem, "Francesca Gabbiani and Dana Goodyear on Fire, Water and How Los Angeles Binds Them", *Cultured*, 1 de julio de 2021, <https://www.culturedmag.com/article/2021/06/30/francesca-gabbiani-and-dana-goodyear-on-fire-water-and-how-los-angeles-binds-them>.
3. Lauren Toussaint, "LA's palm trees are dying and they won't be replaced", *New York Post*, 2 de octubre de 2017, <https://nypost.com/2017/10/02/las-palm-trees-are-dying-and-they-wont-be-replaced/>.

Artículos destacados

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

Isabella Miller vive y trabaja en Los Angeles.

Jessica Simmons-Reid (maestría en Bellas Artes, School of the Art Institute of Chicago; licenciada en Artes, Brown University) es una artista y escritora afincada en Los Angeles y Joshua Tree. Se interesa por el espacio intersticial entre el lenguaje de la abstracción y la abstracción del lenguaje, así como por la mezcla de poesía y política. Ha colaborado con ensayos y críticas en *Carla* y *Artforum*, entre otros.

Entrevista

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

Alison O'Daniel es una artista visual y cineasta s/Sorda que construye un vocabulario visual, auditivo y háptico que revela (o propone) una política del sonido que va más allá de lo auditivo. La película de O'Daniel *The Tuba Thieves* se estrenó en el Festival de Sundance 2023. O'Daniel fue becaria en 2022 de Disability Futures y becaria Guggenheim en cine y video en 2022. Está representada por Commonwealth and Council en Los Angeles y es profesora asociada de Cine en el California College of the Arts de San Francisco.

Autor del ensayo fotográfico y artistas destacados

Paloma Dooley (n. 1993, New York) vive y trabaja en Los Angeles, donde realiza fotografías de exposiciones y documentales para artistas, galerías y museos. Se licenció en Photography por Bard College en 2015 y completó una residencia de un mes en Vermont Studio Center en 2016. Su trabajo ha sido incluido en publicaciones y exposiciones nacionales y en el extranjero.

iris yirei hu es una artista y educadora basada en el viaje que pinta, teje, tiñe, escribe y compone su realidad vivida en instalaciones, obras de arte públicas, poesía y colaboraciones interculturales, generacionales y geográficas. Su trabajo está impulsado por una investigación de la transformación material y espiritual, y se basa en una rigurosa sintonía con el lugar y sus entrelazamientos históricos, económicos y ecológicos. Explora la fluidez y la expansión de nuestra forma de vivir.

Paige Emery es una artista, jardinera y herborista que explora formas de recordar la Tierra a través del trabajo con las plantas. Su práctica interdisciplinaria entrelaza la ecología crítica y los rituales de sanación a través de diversos medios. Recientemente, ha ampliado su práctica de la herboristería a la pintura —elabora pintura con el pigmento de flores azules secas y aceites infundidos con plantas de su jardín y pinta con el proceso de los rituales vegetales—. De este modo corpóreo, las esencias y recuerdos de las plantas se entretrejen en su obra.

Gerald Clarke es ciudadano inscrito de la Cahuilla Band of Indians y vive en la casa que su abuelo construyó en la Cahuilla Indian Reservation, donde supervisa el rancho ganadero de la familia Clarke. Actualmente es profesor de Ethnic Studies en la University of California, Riverside, donde imparte clases de arte, historia y cultura de los nativos americanos.

Contribuyentes de reseña

Alec Recinos es escritor e investigador residente en California y New York. Su trabajo se centra en la naturaleza política y performativa de la estética.

Ikechukwu Onyewuenyi es comisario y escritor residente en Los Angeles. Forma parte del consejo editorial de X-TRA.

Justin Duyao (él) es redactor colaborador de *HereIn Journal*. Escritor de arte afincado en San Diego, ha recibido una beca Make|Learn|Build del Regional Arts and Culture Council de Oregon y una beca de escritura de la Hallie Ford School of Graduate Studies del PNCA. Sus artículos sobre arte han sido publicados en *Oregon ArtsWatch*, *Variable West*, *The San Diego Union-Tribune*, *HereIn Journal*, *Vanguard Culture* y *Southwest Contemporary*.

Rachel Elizabeth Jones es artista y escritora en Los Angeles. Es coeditora de *Tele-* y dirige el espacio artístico Flower Head desde el garaje de su casa. Ha colaborado en *Los Angeles Review of Books*, *The Brooklyn Rail* y *The New Inquiry*, entre otras publicaciones.

Donasia Tillery es una artista interdisciplinaria, escritora y trabajadora cultural cuyo trabajo se centra en el arte como modo de honestidad radical, sanación individual y liberación colectiva. Se licenció en Philosophy por la Lehigh University y obtuvo un MA en Africana Studies por la New York University. Ha recibido el MOZAIK Philanthropy's Future Art Writers Award (2022). Sus escritos se han publicado en *Artillery*, *Curate LA* y *Spinelli Kilcollin Journal*.

Rosa Tyhurst vive y trabaja en el Reino Unido y es comisaria en Gasworks, Londres. Anteriormente ocupó puestos de comisaria e investigadora en Nottingham Contemporary, Spike Island, KADIST y el Young Museum. Ha publicado artículos en *Art Monthly*, *Hyperallergic* y otros medios.

FALL/WINTER SEASON

FEATURING

CAMILLE A. BROWN & DANCERS

LEDISI

PJ MORTON

SANDRA BERNHARD

LOS ANGELES

CHAMBER

ORCHESTRA

LOVE ACTUALLY

LIVE 20TH ANNIVERSARY
CELEBRATION

+ 30 MORE
PERFORMANCES

BODYTRAFFIC

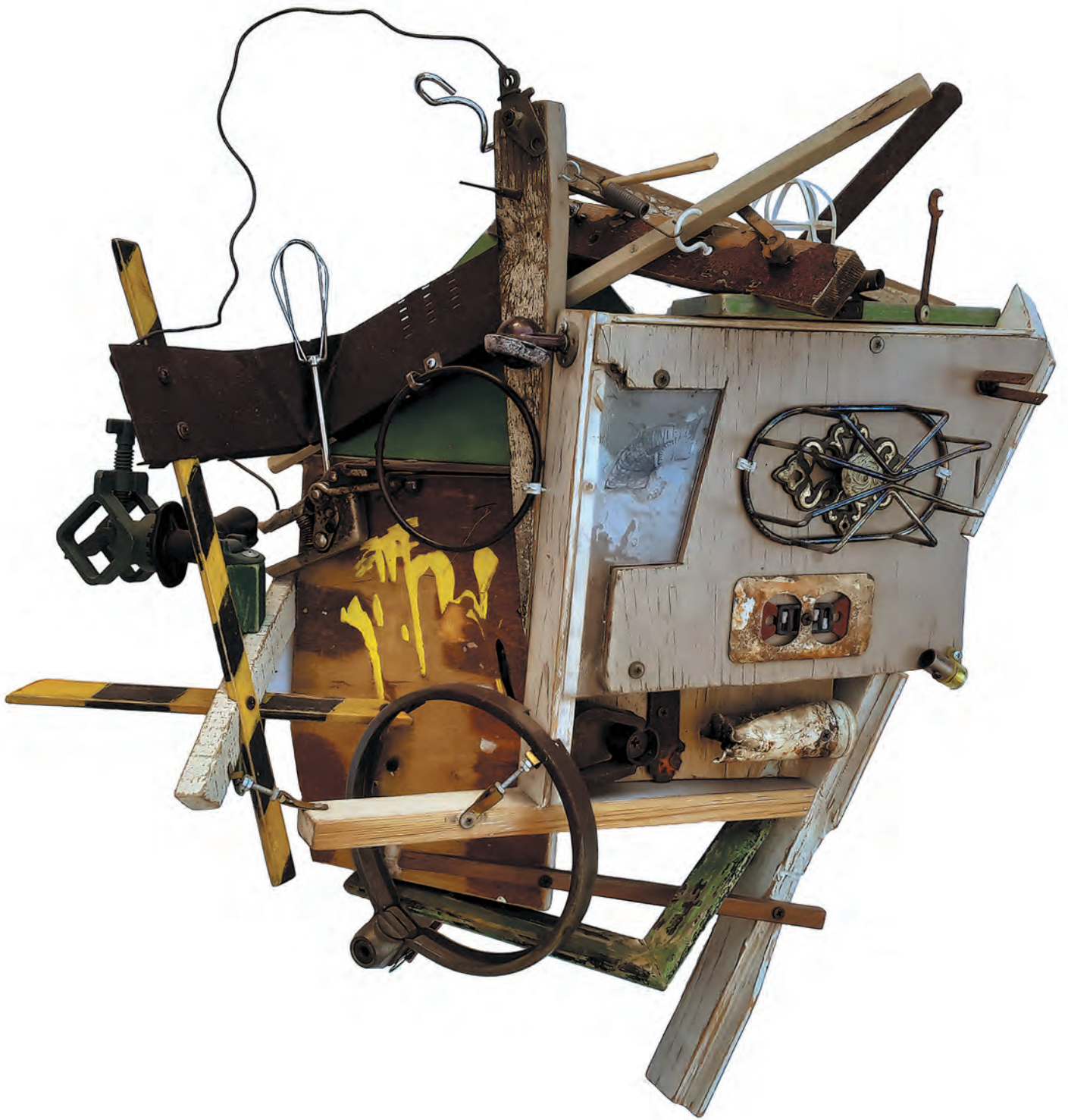


**All Tickets Now
On Sale Starting
At Only \$10!**

L.A.'S CULTURAL DESTINATION

THEWALLIS.ORG

THE WALLIS



ALEJANDRO ZACARÍAS

AUGUST 12 - OCTOBER 28 2023

BREAD & SALT GALLERY

1955 JULIAN AVE SAN DIEGO, CA 92113

BREADANDSALTSANDIEGO.COM



JULIAN CHARRIÈRE
BURIED SUNSHINE

SEPTEMBER 14 - NOVEMBER 4, 2023

SEANKELLY
LOS ANGELES

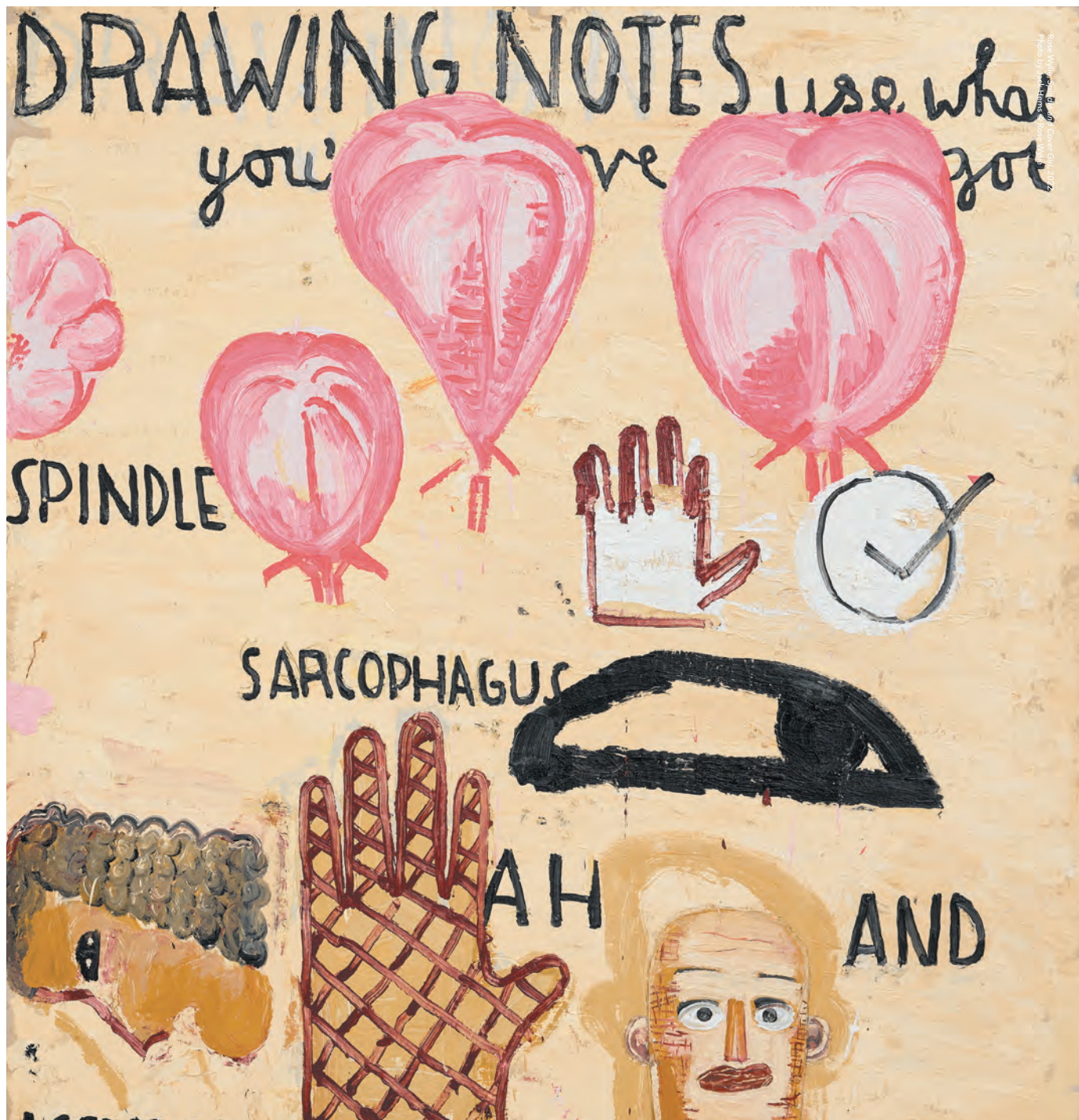
VIELMETTER LOS ANGELES



Karl Haendel

September 23 – October 28, 2023

1700 S Santa Fe Ave, Los Angeles, CA 90021 +1 213 623 3280
vielmetter.com



Rose Wylie

CLOSE, not too close

David Zwirner

Opening
September 8

612 North Western Avenue
Los Angeles



Ludovic Nkoth
October 7 – November 11, 2023

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

DAVID
KORDANSKY
GALLERY

NEW YORK

CHASE HALL

September 5 – October 14, 2023

LOS ANGELES

SHARA HUGHES

DEANA LAWSON

September 9 – October 21, 2023

LOS ANGELES

5130 W. Edgewood Pl.
T: 323.935.3030

NEW YORK

520 W. 20th St.
T: 212.390.0079

DAVIDKORDANSKYGALLERY.COM



EMMA WEBSTER

September 2-October 21, 2023

Jeffrey Deitch | 7000 Santa Monica Blvd, Los Angeles

Night Gallery North

**TOMASHI JACKSON
ROSE MARCUS**

opening September 30, 2023

Night Gallery South

**MICHAEL BERRYHILL
RACHEL YOUN**

opening September 23, 2023

NIGHT GALLERY

North, 2050 Imperial Street & South, 2276 East 16th Street
Los Angeles, CA 90021

Shulamit Nazarian
Los Angeles

Cammie Staros
Dickon Drury
September 16 - October 28





GIL YEFMAN
AUGUST 5- SEPTEMBER 15

SHOSHANA WAYNE GALLERY
5247 WEST ADAMS BLVD | LOS ANGELES, CA
SHOSHANAWAYNE.COM

Infinite Space

Sublime Horizons

Hildur
Ásgeirsdóttir
Jónsson

August 26–December 10, 2023

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

arts.pepperdine.edu/museum
[@weismannuseumofart](https://twitter.com/weismannuseumofart)

LISA SMITH WENGLER
CENTER FOR THE
arts
PEPPERDINE UNIVERSITY





AMOAKO BOAFO
DANIEL CREWS-CHUBB
LENZ GEERK
JEFFREY GIBSON
EBERHARD HAVEKOST
JAMES HAYWARD
WANGARI MATHENGE
SUCHITRA MATTAI
MIA MIDDLETON
EVAN NESBIT
COLLINS OBIJIAKU
OTIS KWAME KYE QUAICOE
BETYE SAAR
REGINALD SYLVESTER II
ED TEMPLETON
KEHINDE WILEY
JUSTIN WILLIAMS
BRENNY YOUNGBLOOD
ZHAO ZHAO

ROBERTS PROJECTS

VIELMETTER LOS ANGELES



Liz Glynn

September 23 – November 4, 2023

1700 S Santa Fe Ave, Los Angeles, CA 90021 +1 213 623 3280
vielmetter.com

SPACE is the Place

Sept. 9 -
Oct. 28

curated by
**Alison
Saar**



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

**Our final show
in Chinatown!**



SIENNA SHIELDS

NOVEMBER 18 – DECEMBER 23

RUSHA & CO

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

July 22 – September 3

Matt Furie

September 9 – October 22

Tanya Brodsky & Josh Schaedel

October 28 – December 10

Jay Erker

December 2 – January 14

Michael Krueger

LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

THE OTHER

September 21 - 24
Barker Hangar

Art
Reframed



Artwork by
Erna Ucar

Presented by



Apply for
Spring 2024:



Get
Tickets



ART

FAIR

Julia Haft-Candell

The Yet To Be

Part 1: Hands/Feelers

Part 2: The Infinite Library

Curated by Ciara Ennis

September 23 – December 8, 2023

1060 N Mills Avenue
Claremont, California
909.607.8797
www.pitzer.edu/galleries



Develop your
arts practice at the
**USC Roski School
of Art and Design**
in the
LA Arts District

**MA in
Curatorial
Practices**

**MFA
in Art**

USC Roski

School of Art and Design

RED EARTH GAZE

OCT. 12 — DEC. 9, 2023

OPENING RECEPTION
October 12th, 5–7pm

CURATED BY GLORIA GEM SANCHEZ

Featuring Indigenous Artists
in conjunction with the **Many
Winters Gathering of Elders**
at Angels Gate Cultural Center.
on October 12–15th, 2023.

GALLERY HOURS
Thursday – Saturday
10am to 4pm



3601 S. Gaffey Street
San Pedro, CA 90731
(310) 519-0936
angelsgateart.org



Nicole M. Merton, Voice 98: Kiana, Three Generations, 2022

ROSEMARY MAYER

November 12 – December 23, 2023

Hannah Hoffman Gallery

Marc Selwyn Fine Art

Public performance at The Wallis Annenberg Center for the
Performing Arts, Beverly Hills November 11, 1 – 4 PM



ART PROBLEMS

With Paddy Johnson

The **V**Vrkshop podcast for ambitious artists who want more shows, bigger grants, and better residencies

Listen on Apple Podcasts, Spotify, or wherever you get your podcasts



carla

Carla is a free, independent, and artist-led publication. Support our work by advertising with us.

ads@contemporaryartreview.la

LOS ANGELES PRINT SHOP

**pay-what-you-can
prints for artists**

meticulous large format
archival pigment prints



printshop.la

Barry Le Va

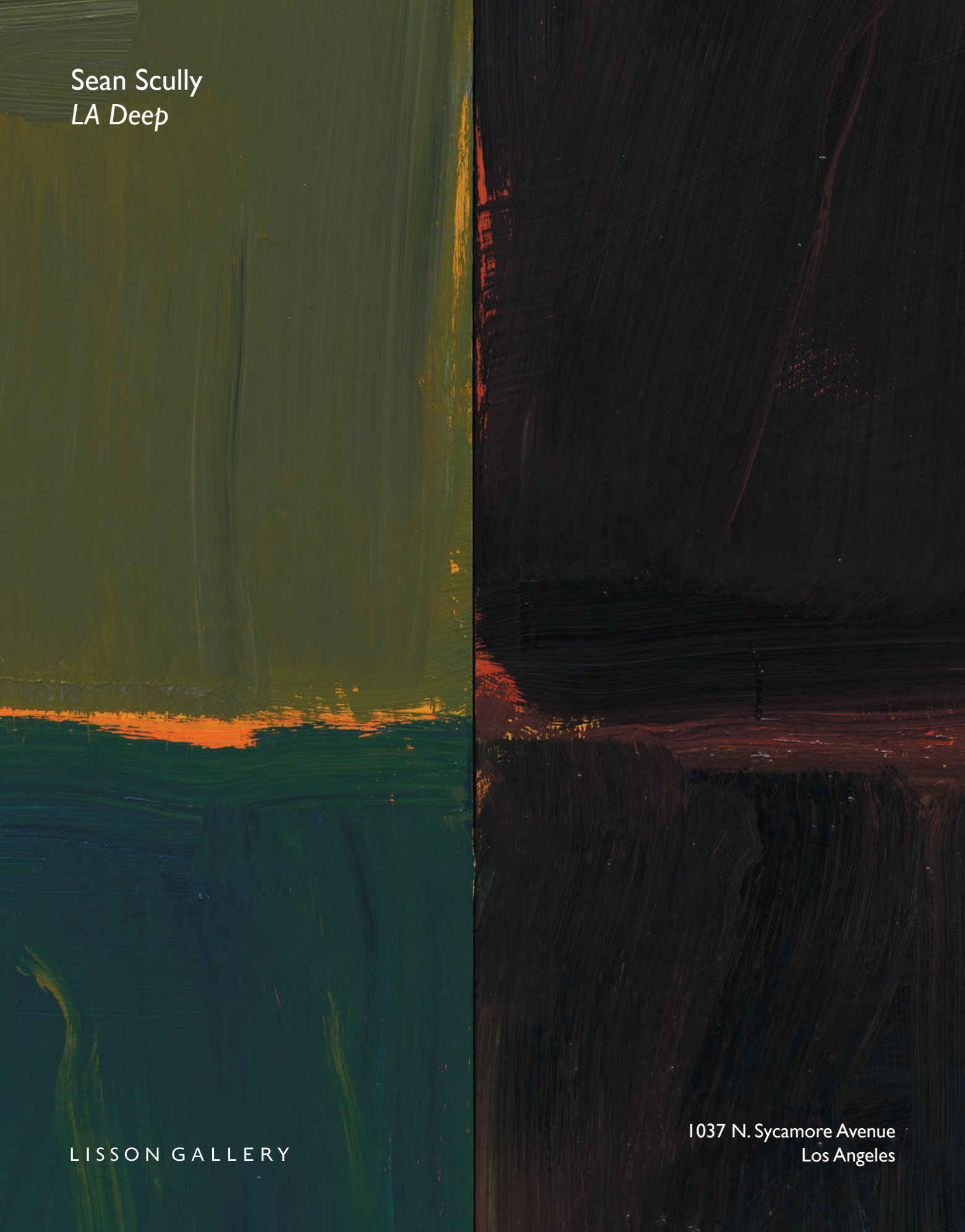
July 22 - August 26, 2023

Tony Feher

September 16 - October 28, 2023

MARC SELWYN FINE ART

9953 South Santa Monica Boulevard, Beverly Hills, CA 90212

The painting is a large-scale abstract work divided vertically. The left half features a palette of muted greens and blues, with a prominent horizontal band of orange and yellow near the bottom. The right half is dominated by dark, textured strokes of black and deep brown, with some lighter, reddish-brown highlights. The overall style is expressive, with visible brushwork and a sense of depth.

Sean Scully
LA Deep

LISSON GALLERY

1037 N. Sycamore Avenue
Los Angeles

Getty



ALFREDO BOULTON

LOOKING AT VENEZUELA

1928-1978

August 29, 2023–January 7, 2024
Getty Research Institute
at the Getty Center



FREE ADMISSION
Plan your visit

Image: Eladio Montiel jugando bolas criollas, Los Guayabitos (Eladio Montiel Playing Bolas Criollas, Los Guayabitos), 1944, Alfredo Boulton, Getty Research Institute. Text and design © 2023 J. Paul Getty Trust