

carla

Issue 27



Letter From the Editor

On a recent drive up La Brea—a thoroughfare flanked with billboards—I was struck by the number of ads heralding remakes of the films and TV shows I remember from my childhood: *Space Jam*, *Ghostbusters*, *The Fresh Prince of Bel-Air*, and even *Clifford the Big Red Dog* are all having their moment... again. The old adage about history repeating itself rang true as the familiar cast of characters unfolded along the strip, this time in higher resolution and wearing trendier clothes. We may bemoan a lack of creativity in the film industry (where are all the *new* stories?), but nostalgia sells. The remakes keep coming.

We've all heard the postmodern war cry that nothing is original. Everything has been done, everything an appropriation. Despite this, authorship, time, and culture *can* impose meaningful change on even our most enduring stories. When a contemporary maker builds on a classic, they bank on the collective unconscious, a cultural knowledge that precedes their interpretation. When an audience already knows the story—the characters, the language—an artist is able to dive right in, approaching storytelling with a kind of mutability and finding liberation in taking the helm.

Many of the artists featured in this issue lean into direct historical or aesthetic quotations, tapping into familiar tales and imagery even as they propose a redux. In the reviews, several writers hone in on artists (like Devin Troy Strother, Umar Rashid, and Katherina Olschbaur) who crib

historical references, remixing and readying them for a diverging discourse about race and gender.

For others, structure becomes a means of reinventing narrative. Catherine Wagley writes about a new biography on Niki de Saint Phalle by Nicole Rudick, delving into the author's hands-off approach to the genre. Rather than interpret the artist's life from its artifacts, Rudick almost exclusively presents Saint Phalle's words, allowing her to voice her own life story even as she is no longer here to write it.

Sometimes, a renewed approach to medium is what upends, or transforms, old narratives. In stephanie mei huang's interview with Haena Yoo, the two discuss scent as not only a poignant trigger of memory but a form that can be implemented just like paint or clay ("It's cultural material," Yoo explains). Reviewing Pipilotti Rist's recent retrospective at MOCA, Vanessa Holyoak discusses how Rist breaks her chosen medium down, creating video works that are communal rather than passive and isolating.

Already 2022 has elicited an eerie kind of déjà vu—the same virus replaying like a bad rerun (Ian Byers-Gamber's socially-distanced portraits, taken early in the pandemic from his car window, feel painfully timely). But even as we tread the same workaday narratives, newness can be found in the divergences that occur when we take the familiar and shift the lens. Artists across the issue model how new stories can be made from the remnants of the old ones—the familiar moving past the prosaic to become a starting place for reinvention.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

8

I Don't Think I Belong

On Niki de Saint Phalle's
(Auto)biography

Catherine Wagley

16

Time After Time

Melissa Lo

24

Abundant Frequencies

Black Abstraction
in Motion

Nneka Jackson

30

**Dreaming the
Neighborhood**

The Communal Visions
of Pipilotti Rist

Vanessa Holyoak

36

**Interview with
Haena Yoo**

stephanie mei huang

44

So Close Right Now

Ian Byers-Gamber

52–67

Reviews

Devin Troy Strother
at The Pit
–Neyat Yohannes

Katherina Olschbaur
at Nicodim Gallery
–Lindsay Preston Zappas

Sam Richardson
at Human Resources
–Erin F. O'Leary

Umar Rashid
at Blum & Poe
–Reuben Merringer

(L.A. in France)
Ser Serpas
at Balice Hertling
–Rosa Tyhurst

69–97

Carla en Español



Katharina Höglinger

Opens February 19, 6-9PM
On View 02/19 - 03/19/2022

Stanley's

944 Chung King Rd
Los Angeles
stanleyshouse.com

TELLURIDE GALLERY OF FINE ART



Bloom

Dana Flores & Dan McCleary

Spring 2022





KOREAN
ABSTRACTION

FOUR POEMS

with **gana|art**

February 2022

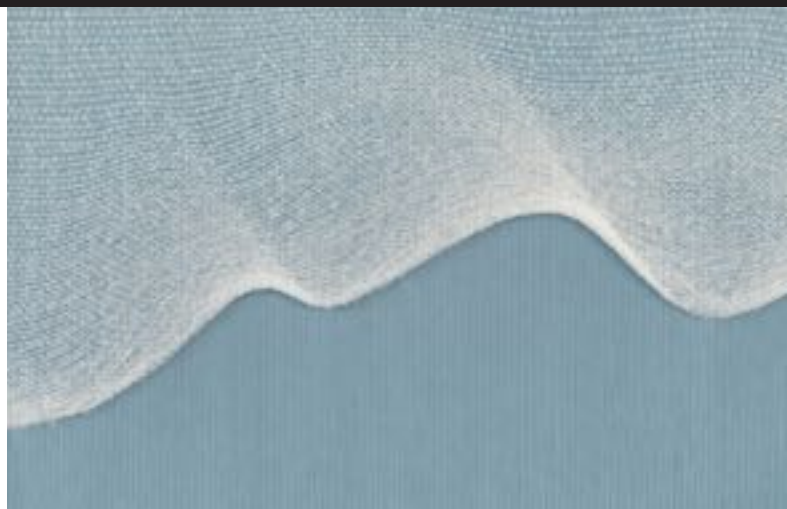
OH SUFAN
PARK SEO-BO
SHIM MOON-SEUP
YEESOOKYUNG

HELEN J GALLERY

929 Cole Ave, Los Angeles
helenjgallery.com

MIMI JUNG

March - April 2022



Contemporary Art Review Los Angeles

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

Founder and Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Contributing Editor

Catherine Wagley

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Intern

Alitza Oros

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Submissions

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

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

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

Social Media

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

Cover Image

Haena Yoo, *The Oriental Sauce Factory* (installation view) (2021). Image courtesy of the artist and Murmurs. Photo: Joshua Schaedel.

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

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

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

Satoru Nihei is a graphic designer.

Sybil Perez is an art book editor living in Los Angeles.

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

Alitza Oros is an art historian currently based in Los Angeles. Her writing explores the relationship between performance art and environmental activism in Latin America and the Caribbean.

Donations

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

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

Andreas Janacua
Ann Weber
Arlene Shechet
Bettina Korek
Brian Cho
Cameron Gainer
CES Gallery
Christopher Heijnen
Clare Kunny
Curate LA
Custom Art Surfaces
Dagny Corcoran
Dana Bruington
Elizabeth Portanova
Galería Perdida
Gallery1993
Gan Uyeda
Hannah Hoffman
Heather McGill
Jacquie Israel
Jeff Beall
Jenene Nagy
Jennifer Li
Jessica Kain
Jon Pestoni
Kamil Szarek
Kim Allen-Niesen
Left Field Gallery
Lexi Bishop
Lily Cox-Richard
Lindsey McLaughlin
Lloyd Wise

Lucas Reiner
Mike & Peggy Zappas
MaRS Gallery
Mary Sherwood Brock
Matthew Marks
Nicolas Shake
Nicole Garton
Parrasch Heijnen Gallery
Paul & Shelley Cohen
Rachelle Rojany
Rebecca Morris
Regina Mamou
Rick & Laurie Harmon
Roger Herman
Roberts Projects
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda Shumate
Shana Gross
Sharón Zoldan
Students of
Art History CSULB
Thomas Duncan
Vivian Ritchie Handler
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Charlie James
Christopher d'Avignon
Edward Cella
Kurt Slanaker
Viveca Paulin-Ferrell

**Los Angeles Distribution:
Downtown**

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

Baert Gallery
1923 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

Château Shatto
1206 Maple Ave. #1030
Los Angeles, CA 90015

Cirrus Gallery
2011 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

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

GAVLAK
1700 S. Santa Fe Ave. #440
Los Angeles, CA 90021

ICA LA
1717 E. 7th St.
Los Angeles, CA 90021

in lieu
1206 Maple Ave., Suite 903
Los Angeles, CA 90015

JOAN
1206 S. Maple Ave. #715
Los Angeles, CA 90015

Luis De Jesus Los Angeles
1110 Mateo St.
Los Angeles, CA 90021

MOCA Grand Avenue
250 S. Grand Ave.
Los Angeles, CA 90012

Monte Vista Projects
1206 Maple Ave. #523
Los Angeles, CA 90015

Murmurs
1411 Newton St.
Los Angeles, CA 90021

Nicodim Gallery
1700 S. Santa Fe Ave. #160
Los Angeles, CA 90021

Night Gallery
2276 E. 16th St.
Los Angeles, CA 90021

OOF Books
824 S. Los Angeles St.
Suite 509
Los Angeles, CA 90014

Over the Influence
833 E. 3rd St.
Los Angeles, CA 90013

Royale Projects
432 S. Alameda St.
Los Angeles, CA 90013

The Box
805 Traction Ave.
Los Angeles, CA 90013

Track 16
1206 Maple Ave. #1005
Los Angeles, CA 90015

Vielmetter Los Angeles
1700 S. Santa Fe Ave. #101
Los Angeles, CA 90021

Wilding Cran Gallery
939 S. Santa Fe Ave.
Los Angeles, CA 90021

Wönzimer Gallery
621 S. Olive St.
Los Angeles, CA 90014

Chinatown/Boyle Heights

Bel Ami
709 N. Hill St. #105
Los Angeles, CA 90012

Charlie James
969 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

Human Resources
410 Cottage Home St.
Los Angeles, CA 90012

LACA
709 N. Hill St. #104
Los Angeles, CA 90012

Leiminspace
443 Lei Min Way
Los Angeles, CA 90012

NOON Projects
951 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

Parrasch Heijnen Gallery
1326 S. Boyle Ave.
Los Angeles, CA 90023

Stanley's
944 Chung King Rd.
Los Angeles, CA 90012

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

Culver City/West Adams

Anat Ebgi
2660 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Arcana Books
8675 W. Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Blum & Poe
2727 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

George Billis Gallery
2716 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Hashimoto Contemporary
2754 S. La Cienega Blvd.,
Suite B
Los Angeles, CA 90034

Philip Martin Gallery
2712 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

Roberts Projects
5801 Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Shoshana Wayne Gallery
5247 W. Adams Blvd.
Los Angeles, CA 90016

the Landing
5118 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

The Wende Museum
10808 Culver Blvd.
Culver City, CA 90230

Thinkspace Projects
4217 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Eagle Rock/Cypress Park
BOZOMAG
815 Cresthaven Dr.
Los Angeles, CA 90042

Gattopardo
2626 N. Figueroa St., Unit C
Los Angeles, CA 90065

Odd Ark LA
7101 N. Figueroa St., Unit E
Los Angeles, CA 90042

Historic South Central

Sow & Tailor
USC Fisher Museum of Art
823 W. Exposition Blvd.
Los Angeles, CA 90089

Hollywood/Melrose
Bridge Projects
6820 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, CA 90038

Diane Rosenstein
831 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

Harper's Gallery
8115 Melrose Ave.
Los Angeles, CA 90046

Helen J Gallery
929 Cole Ave.
Los Angeles, CA 90038

LACE
6522 Hollywood Blvd.
Los Angeles, CA 90028

LAXART
7000 Santa Monica Blvd.
West Hollywood, CA 90038

Make Room Los Angeles
5119 Melrose Ave.
Los Angeles, CA 90038

Matthew Brown Los Angeles
633 N. La Brea Ave.,
Suite 101
Los Angeles, CA 90036

Moskowitz Bayse
743 N. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90038

Nino Mier Gallery
1107 Greenacre Ave.
Los Angeles, CA 90046

Nonaka-Hill
720 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

Shulamit Nazarian
616 N. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90036

STARS
1659 N. El Centro Ave.
Los Angeles, CA 90028

Steve Turner
6830 Santa Monica Blvd.
Los Angeles, CA 90038

Tanya Bonakdar Gallery
1010 N. Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

The LODGE
1024 N. Western Ave.
Los Angeles, CA 90029

Various Small Fires
812 Highland Ave.
Los Angeles, CA 90038

MacArthur Park/Pico-Union
as-is.la
1133 Venice Blvd.
Los Angeles, CA 90015

Commonwealth & Council
3006 W. 7th St. #220
Los Angeles, CA 90005

Hannah Hoffman
2504 W. 7th St., 2nd Floor
Los Angeles, CA 90057

O-Town House
672 S. Lafayette Park Pl.
Los Angeles, CA 90057

Mid-City
1301 PE
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Chris Sharp Gallery
4650 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Harkawik
1819 3rd Ave.
Los Angeles, CA 90019

Hunter Shaw Fine Art
5513 W. Pico Blvd.
Los Angeles, CA 90019

Lowell Ryan Projects
4619 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90016

Ochi Projects
3301 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

Park View / Paul Soto
2271 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

r d f a
3209 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90019

Shoot the Lobster
3315 W. Washington Blvd.
Los Angeles, CA 90018

Mid-Wilshire

Anat Ebgi
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Craft Contemporary
5814 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

David Kordansky Gallery
5130 W. Edgewood Pl.
Los Angeles, CA 90019

Kayne Griffin
1201 S. La Brea Ave.
Los Angeles, CA 90019

One Trick Pony
1051 S. Fairfax Ave.
Los Angeles, CA 90019

Praz-Delavallade
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

SPRÜTH MAGERS
5900 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

Pasadena/Glendale

Junior High
603 S. Brand Blvd.
Glendale, CA 91204

The Armory Center for the Arts
145 N. Raymond Ave.
Pasadena, CA 91103

The Pit
918 Ruberta Ave.
Glendale, CA 91201

Silver Lake/Echo Park

Marta
1545 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

Smart Objects
1828 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

Tyler Park Presents
4043 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90029

Westside

18th Street Arts
3026 Airport Ave.
Santa Monica, CA 90405

Five Car Garage

L.A. Louver
45 N. Venice Blvd.
Venice, CA 90291

LE MAXIMUM
2525 Lincoln Blvd.
Venice, CA 90291

Laband Art Gallery at LMU
1 Loyola Marymount
University Dr.
Los Angeles, CA 90045

Marshall Contemporary
2525 Michigan Ave., #A6
Santa Monica, CA 90404

Paradise Framing
3626 W. Slauson Ave.
Los Angeles, CA 90043

Von Lintel
2525 Michigan Ave., Unit A7
Santa Monica, CA 90404

Westwood/Beverly Hills CLEARING

Hammer Museum
10899 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90024

M+B
612 N. Almont Dr.
Los Angeles, CA 90069

Simchowitz
8255 Beverly Blvd.
Los Angeles, CA 90048

UTA Artist Space
403 Foothill Rd.
Beverly Hills, CA 90210

Non-L.A.

Angels Gate Cultural Center (San Pedro, CA)
BEST PRACTICE (San Diego, CA)
Beverly's (New York, NY)
Bortolami Gallery (New York, NY)
Buffalo Institute for Contemporary Art (Buffalo, NY)
Et al. (San Francisco, CA)
Left Field (Los Osos, CA)
Minnesota Street Project (San Francisco, CA)
Mrs. (Queens, NY)
Ochi Gallery (Ketchum, ID)
Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
South Gate Museum and Art Gallery (South Gate, CA)
Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)
Wattis Institute for Contemporary Art (San Francisco, CA)

Libraries/Collections

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

Subscriptions

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

I Don't Think I Belong

On Niki de Saint Phalle's (Auto)biography

8

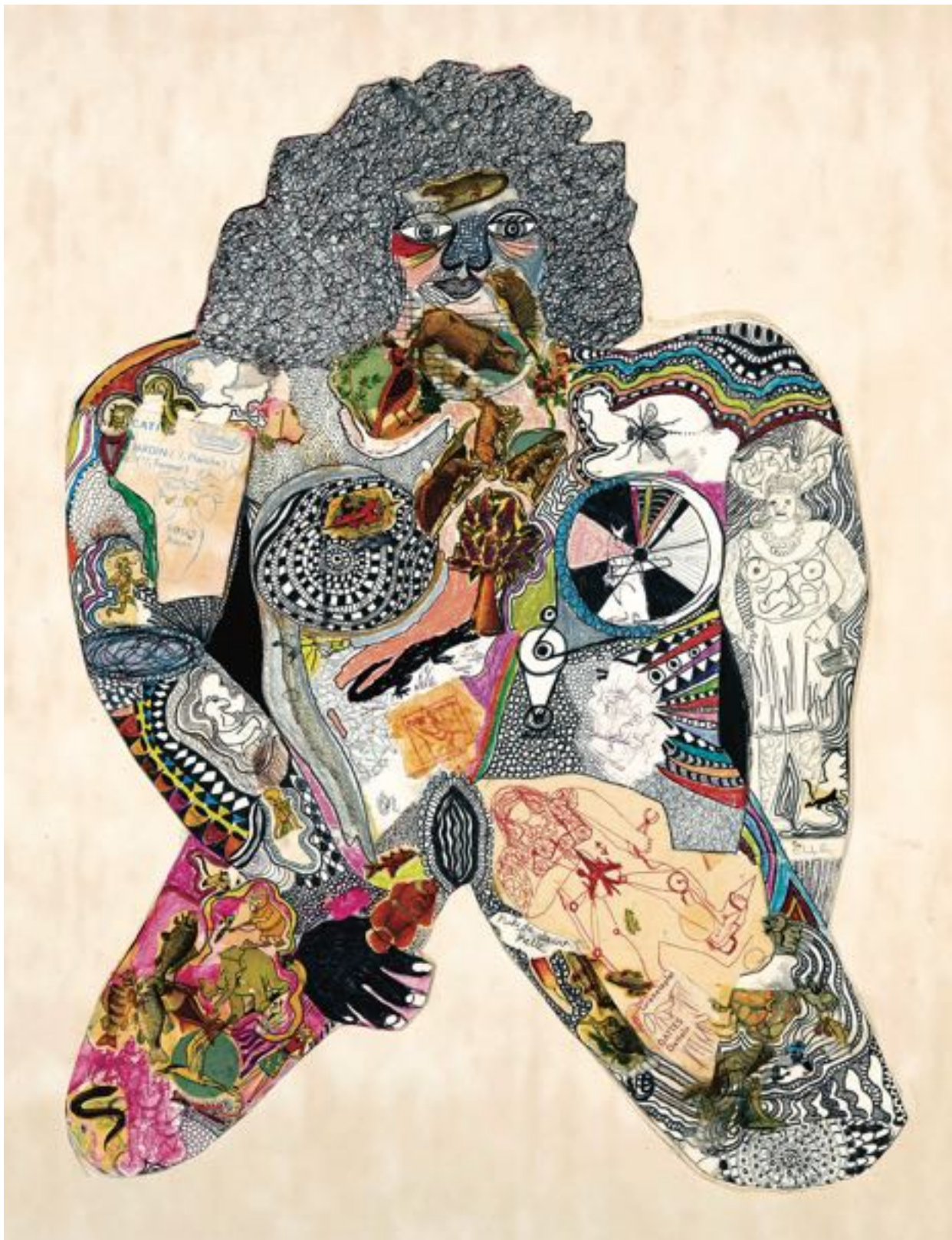
Niki de Saint Phalle considered herself “a special case. An Outsider.”¹ If anyone else had called her that, it would have sounded condescending, lazy—maybe even a misreading of the folk art affinities of her large and sometimes lounging, matronly-yet-erotic Nana sculptures. Despite her self-proclaimed outsider status, Saint Phalle came from a well-off family and attended good schools (though she never received a formal fine art education). She also spent her entire adult life around insiders: she and Harry Mathews, the experimental poet-novelist-translator she married to escape her dysfunctional family at age 18, sought out and surrounded themselves with avant-garde artists. When Saint Phalle began to paint in her early 20s, her mentor was Hugh Weiss, a well-regarded American-French surrealist working in Paris. When she grew out of Weiss’ influence, Yves Klein, Marcel Duchamp, and Daniel Spoerri became her mentors—and, in the case of Klein and Spoerri, her community. So, what to make of her self-definition as an outsider?

In the mid-1980s, she wrote a brief autobiographical essay called “Niki by Niki”—she was in her 50s and working on what would become her most ambitious public sculpture project, Tarot Garden (1998). In the essay, she described her life as a “fairy tale full of quests” and called herself a “devouring mother,” hypothesizing that critics had written about her so rarely because they were confused over whether she was a “twentieth century artist or archaic sculptor,” a New Realist or a romantic

(her period associated with the New Realists in the 1960s had been over-emphasized she felt, while her later “romantic, tormented period” had been overlooked).² She wrote two versions of this essay—Saint Phalle was always revising and honing her writing about her life and work—one in the third person and one in the first. The third-person draft reads like a parody, as if a critic is trying to claim exclusive access to and understanding of a previously neglected artist. The first-person version feels like a sincere attempt to explain—to herself and others—why she felt like she didn’t fit, and why her work has confounded those who write histories.

Critic and editor Nicole Rudick includes the latter version in *What Is Now Known Was Once Only Imagined: An (Auto)biography of Niki de Saint Phalle*, out in February from Siglio Press. The book reads almost as an artist’s book, assembled entirely from Saint Phalle’s own drawings and writings about her life, as well as from the letters Saint Phalle wrote with virtuosity—drafting and redrafting missives and often including drawings that elaborated or emphasized certain sentiments. It is a visual delight, as there is little separation between Saint Phalle’s playful, vibrant images and her words—in fact, words often surround, or sit within, drawings of, for instance, a voluptuous serpent or an ornate leaning tower with bodies falling from its windows and ledges. Sometimes text is penned in thought bubbles emanating from the mouths of figures resembling Saint Phalle’s Nana sculptures. Yet, despite being filled with material created directly by Saint Phalle, *What Is Now Known* is neither autobiography nor artist book, as it was composed not by Saint Phalle but by Rudick. Rudick initially imagined the project as a more conventional biography, but after spending time in Saint Phalle’s Santee, California, archive, she realized that the artist had already written about much of her life herself, even if these recollections were not yet together in one place.³

Rudick chooses to begin the book with a poignant memory from Saint



Niki de Saint Phalle, *Clarissa* (1964).
Felt pen, colored pencil, graphite, gouache,
and collage on paper, 25 x 20 inches.
Image courtesy of Niki Charitable Art Foundation.

1961 I SHOT AGAINST

DADDY
All MEN
Small men
Tall MEN
BIG MEN
FAT MEN
MEN
My BROTHER
Society
the church
the convent
School
my family
my mother
ALL MEN
DADDY
Myself
MEN

I SHOT BECAUSE

it was fun and
made me feel great.

I shot because
I was fascinated
watching the painting
bleed and die.

I shot for that
moment of MAGIC.

ECSTASY

It was a moment
of Scorpianic truth
WHITE PURITY

SACRIFICE

READY AIM FIRE!

Red yellow blue

the painting is
crying

the painting is DEAD.

I have killed the
painting. It is Reborn

WAR WITH NO VICTIMS



Phalle, about seeing Akira Kurosawa's film *Rashomon* for the first time in 1950, when she would have been 19. The film prompts Saint Phalle to question her own understanding of truth. In looping script, she asks: "Is perceiving only personal? Does that mean my version is only mine?" She concludes that the only one "who can see all the pieces of the puzzle is GOD, not me!" From this passionate abdication of authorial control, *What Is Now Known* moves loosely chronologically, though many of the serigraphs, drawings, and letters it includes were composed in retrospect, when Saint Phalle was looking back on her life in the 1980s and 1990s. Rudick means for it to flow from beginning to end, but it is more intuitive and meandering than strictly narrative. In many ways, the book is about *how* to tell an artist's story, told in the words of an artist who was never sure whether she fit in or how she wanted to—if at all. Rudick's own questioning as the composer/biographer (or unintended collaborator) comes through the book, too, as, like the pages themselves, her brief texts ponder how our lives are constructed (and remembered) in writing.

Rudick reflects on the limits and possibilities of the form in her introduction (which, in addition to the afterword, is the only writing in the 268-page book that is penned directly by the biographer), asking, "Where do the borders of a person's life lie? Where is the hard stop, the point at which the (auto)biographer can say with assurance, this has no bearing?" She cites biographers who diverged from their subjects' lives while writing (Sam Stephenson) and biographers who channeled their little-known subjects, using archival fragments as starting points (Saidiya Hartman). Rudick's approach is a different kind of channeling, a choice to champion a life that was there, archived in the words Saint Phalle wrote herself across drawings, letters, and illustrated diary entries. Yet, these words would never have arrived to us as a body of autobiographical writing had Rudick not asked, "What could be closer to the artist's voice than the artist's own voice,

closer to her sensibility than that produced by her own hand?"⁴

I discovered Rudick's (auto)biography was forthcoming because I was searching for it, or something like it. I had been reading about Saint Phalle—mostly paging through exhibition catalogs—yet it was in the asides and anecdotes that I felt I had gotten the fullest sense of the artist: in Virginia Dwan's recollection of shopping for "creepy crawlies" (plastic snakes and insects) with Saint Phalle on Olvera Street,⁵ or from a short passage in dancer Carolyn Brown's memoir wherein she describes a 1960 Happening behind the Renaissance Club on Sunset Boulevard. Saint Phalle, dressed in a "white, space-lady bodysuit" and black boots, held a shotgun as she ascended and descended ladders, aiming and firing at one of her elaborate, matte-white assemblages.⁶ As she fired, explosions of colored paint erupted and corrupted the previously neutral surface. Afterward, Brown found Saint Phalle crying, tortured by the transience of the experience she had intentionally created. Descriptions like Brown's had an immediacy and intensity that seemed to do justice to Saint Phalle—or perhaps I just wanted to feel a bit more like I knew her because her art seemed to be the product of such compelling, fiery energy.

What Is Now Known captures Saint Phalle's immediacy and intensity, but also her self-protectiveness and careful self-presentation. None of the drawings or texts are raw or under-realized. The book unfolds in a more conventionally narrative way at first, as both Saint Phalle and Rudick intended. The artist's writing about her pre-art-making life was more straightforward than her subsequent writing, because, as Rudick surmises, later she began to let her art tell the story instead. As Saint Phalle tells us in text often accompanied by drawings—like the one of her blond mother sitting on a black-and-white striped stool and staring into a scalloped mirror—she was born in Paris in October 1930, just as the stock market crash decimated her

Dear CLARICE,

how are you? This hasn't

Our house



got washed away in the floods!

just died of homosexual ~~concern~~ AIDS



No one here
ME SAD



I bet Romantic clothes come back now that fidelity is ~~gone~~

Reagan has decided 10000000 money is more

Here at last is some go

Contemporary lets



and our own

E.S.T. is still going strong and the HUNGAR Project is gaining

What is happening in

lots of love

April 23, 1983. Malibu.

It been the greatest year! It rained all winter.

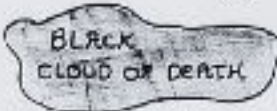
It was really scary! Then several dear gay friends

Steve
(poor thing)



Make love here anymore because of herpes! UGH!

Pollution will soon be hitting Malibu now that
important than health.

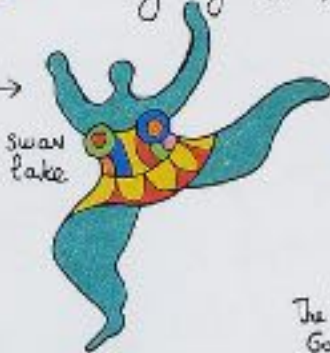


od news! L.A. is going to have its museum of



CALIFORNIA
jogger

allet company.



Swan
Lake

YOUPEE!

EVERYWHERE
age had mine

g every day.

New York?

Please write

The SUN
GOO



University of
California
in San Diego
has just put up
a Niki de St. Phalle
sculpture on the
campus.

Kisses from your friend - Agnes

← for you.

father's banking fortune. In her childhood, her family returned to New York and she attended the all-girls school Brearley (which she loved until a series of pornographic drawings/stories she wrote got her in trouble with the headmaster). Early on, she was certain that the life of a homemaker was not for her, and she admired her father's freedom while simultaneously fearing that her own sexual feelings would turn her into a philanderer like him. At 18, she and Mathews eloped, and after the birth of their first child, they moved to France to escape McCarthy-era conservatism and live among artists. Mathews encouraged her desire for creative expression, yet still, she felt trapped by domestic responsibilities—all the more so given his continued affairs. In the mid-1950s, after Mathews noticed Saint Phalle hiding sharp objects under the mattress and rightly assumed she was contemplating suicide, he took her to a doctor, who had her committed. She began to paint while in the psychiatric hospital. Upon her discharge, she received a letter from her father in which he discussed his sexual abuse of her as a child; while she had repressed memories of the abuse, exorcising the trauma of it became a driving motivation of her work for the next decade. In the mid-1950s, after the birth of her second child, she left Mathews to live alone nearby and focus on her work. She meant to return, but fell in love with the sculptor Jean Tinguely, who would be her lover for a decade and collaborator for life.

After she leaves her nuclear family and partners with Tinguely, Saint Phalle's self-narration, and thus *What Is Now Known*, becomes less grounded in fact and chronology, propelled more by feelings and ideas. In a letter to the Swedish museum director Pontus Hultén, she explains the genesis of her shooting paintings, also known as her *Tirs* series (1961–63). She had imagined a painting bleeding and wounded, with emotions and sensations. Then, with Tinguely's encouragement, she went about manifesting it: making reliefs with bulbous plaster covering up plastic bags full of paint and other things (spaghetti, eggs!).

After the first shooting event in 1961, where she used a borrowed rifle to shoot so that her painting would bleed, critic Pierre Restany declared her one of the “New Realists,” a group that included Yves Klein, Tinguely, Martial Raysse, and others. The shoot-outs made her famous and also turned her into a femme fatale (“if I had been ugly, [the newspapers] would have said I had a complex and not paid attention” to this attractive girl “screaming against men”). Historian and MoMA curator William Seitz said her “attitude” had “set back modern art by 30 years!” But, as she tells Hultén, after two years doing shooting paintings she felt like a drug addict, hooked on the ritual, scandal, and attention, and felt she needed to turn away from “provocation” toward “a more interior, feminine world.”⁷ Her next long missive, to her friend Clarice Rivers, a teacher and the ex-wife of artist Larry Rivers, tells the tale of one of her largest early Nanas, *Hon* (1966), a pregnant goddess that viewers could enter from between her legs and climb into using a ladder reaching into her stomach.

In Saint Phalle's writings, she reflected often on the patriarchy, as she does in a short, undated, typed essay called “Feminism.” She recounts a memory she had as a 12-year-old in which she told her mother she would never do laundry; her mother slapped her. At Catholic school, she told the nuns that Mary was more powerful than Jesus. Yet, she did not want to join the feminist movement when younger feminists approached her in the 1960s. “I felt in my own way as a loner making monumental works of art I was making a real contribution,” she wrote, going on to say that she saw feminism as cyclical—something that had always existed—and that at certain points in history, women are empowered to fight more strongly against oppression.⁸ In a long letter to her daughter, she again emphasizes her isolation in her battle against patriarchal violence, saying that her rape by her father as an adolescent forced her inward, where her rage helped her create the interior life that made her an artist. She acknowledges that not all women are able to overcome

the trauma, even with the help of art.⁹ Yet she found a position of power for herself outside of the patriarchal systems that harmed her in her youth.

It becomes clear throughout *What Is Now Known* that for Saint Phalle, joining and belonging have more to do with master narratives than with the sharing of intimate lived experience. Between Saint Phalle's letters to Hultén and Clarice, Rudick inserts a page-long passage, untethered to any dated letter or diary entry, in which Saint Phalle calls herself rootless and a rebel: "I don't think I belong to any society," she says. This not-belonging is a refrain throughout, even as her personal correspondences with artists, supporters, and collaborators give the book its shape. It is as if she worries that being defined, understood, or claimed by any movement or school will limit her range of experience and expression. In "Niki by Niki," she writes that her series *The Devouring Mothers* (1972), a whimsical yet violent meditation on abuse, was unpopular. Yet she also sees herself as a devouring mother—does she mean then, that she is choosing to be unpopular? By not imposing the inevitable constraints of narrative biography, Rudick allows Saint Phalle's story to stay in this undefined, open, outside place that she time and time again chose for herself.

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

1. Niki de Saint Phalle, "Niki by Niki," 1986, quoted in Nicole Rudick, *What Is Now Known Was Once Only Imagined: An (Auto)biography of Niki de Saint Phalle* (New York: Siglio, 2022), 149.

2. Ibid.

3. There is one other scholarly biography of Saint Phalle, Catherine Francblin's *La révolte à l'oeuvre* (2013), but it has not been translated from its original French.

4. Nicole Rudick, *What Is Now Known Was Once Only Imagined*, 12.

5. Germano Celant, *Virginia Dwan and Dwan Gallery* (Milan: Skira, 2016), 140.

6. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham* (New York: Alfred Knopf, 2007), 344–45.

7. Rudick, 83.

8. Rudick, 128.

9. Rudick, 220–221.



Yael Bartana, *Patriarchy is History* (2019).
Neon, 78 × 73 inches. Image courtesy
of the artist, Annet Gelink Gallery, and
Sommer Contemporary Art, Tel Aviv.
Photo: Tom Haartsen.

Time After Time

I am treacherous with old magic
and the noon's new fury
with all your wide futures
promised

Audre Lorde, "A Woman Speaks"¹

Like all other makers of good trouble, feminist artists have a lot on their plates. They grapple with a world designed to privilege white, cisgender, heterosexual men. They reckon with a history of feminist art whose declarations about female experience often confused an essentializing white heteronormativity with solidarity. Many imagine more hopeful and equitable futures that might repair the damage of their exclusion and wonder how their creative practices serve the communities in which they live. Given that feminist art is predicated on difference—and that its instantiations pledge no allegiance to any specific style, aren't bound by any single manifesto, and don't explore any one medium—when curating an exhibition of feminist work, it might be tempting to offer up examples of works that were made around the same time, label it feminist art, and call it a day.

Impressively, that's not what co-curators Connie Butler and Anne Ellegood (with curatorial assistance from Nika Chilewich) did for *Witch Hunt*, an ambitious exhibition presented jointly at the Hammer Museum and the Institute of Contemporary Art Los Angeles (ICA LA). Instead of blithely insisting that today's most poignant feminist art is being made in one place, or by a particular group of people resisting one political regime, the two assembled a global panorama of work that gave specificity to big concepts like

intersectional feminism and decolonization. *Witch Hunt's* 16 artists, in their reversals of crusty hierarchies, reimagining of art as a horizontal practice activated by research and community, and ridiculing of history's tendency to forget, proclaim that specificity is worth our time, and that giving others our time is a form of kinship that makes for a more just world.

In less nimble hands, a show largely comprised of a broad mix of principled video art, social practice, and quiet portraiture might read as plodding and time-consuming. But across eight galleries at the Hammer and six at the ICA LA, Butler and Ellegood found the fun, the awe, and the elegiac in both time-based media and objects whose profundity relies on time unfolding. And they figured out how to make all of this resonate between the two venues. Take the ironic theatricality of Candice Breitz's *TLDR* (2017), a cheeky musical projected as a video at the ICA LA that called attention to the narrowness of white celebrity feminists seeking to block the legalization of sex work. As Breitz's sex workers-turned-actors donned masks printed with the faces of Lena Dunham and Meryl Streep, I couldn't help but think back to Yael Bartana's video, *Two Minutes to Midnight* (2020) and guffaw. Installed at the Hammer, the new, video version of Bartana's *What if Women Ruled the World?* (2017) performances ambivalently answers its own question. Bartana convenes a group of feminist thinkers around the seriousness of a *Dr. Strangelove*-like roundtable studded with phallic objects (a cactus here, a banana there). Feminists, it turns out, can have excellent comedic timing.

Some objects inspired wonder because their makers seemed to have compressed the infinitude of time and space into the urgency of the here and now. At the Hammer, Otobong Nkanga's *Double Plot* (2018), an approximately 8-by-25-foot tapestry, filled a gallery wall as it mapped out a luminous cosmos. Its Black, blue leaf-headed figure stood sentinel-like as threads of silver and copper charted a networked

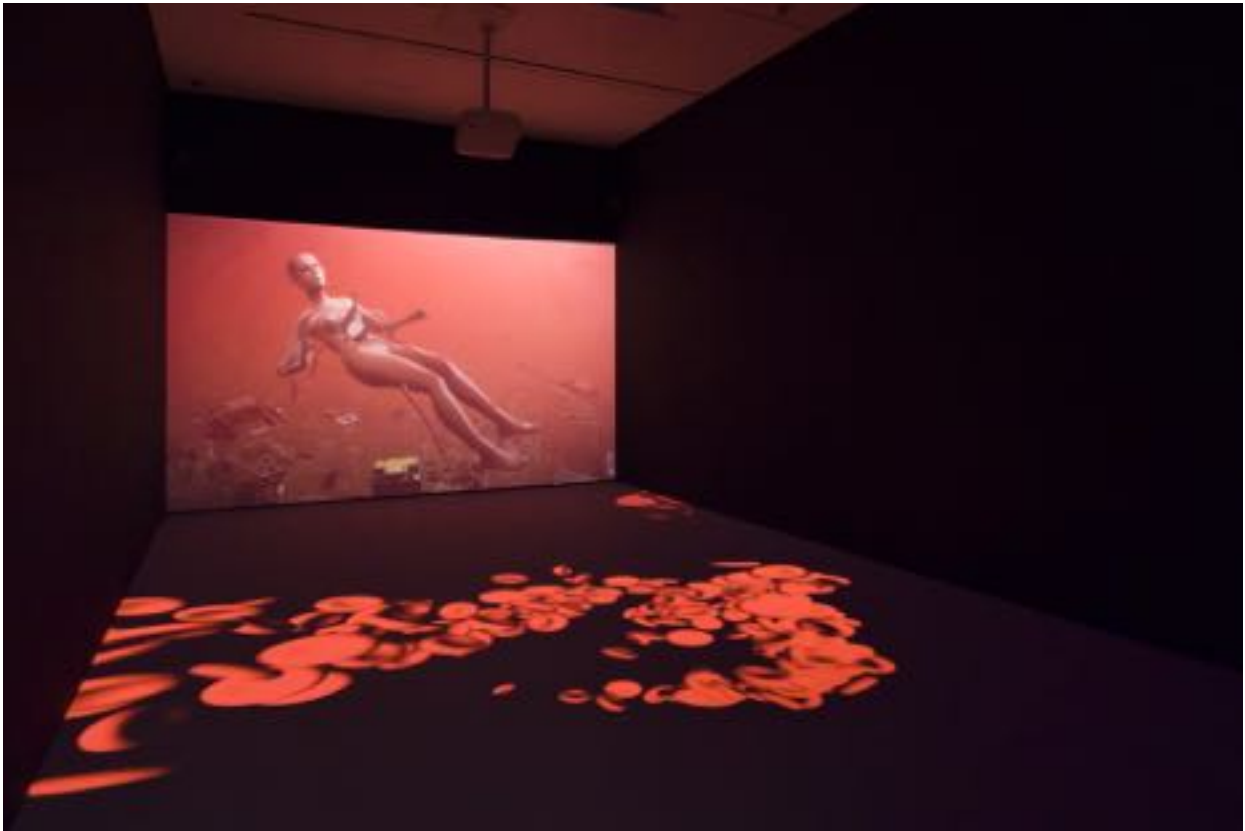
history of minerals, extraction, and labor, all against a black background bursting with the illusion of stardust. Nkanga's rhizomes spoke to Minerva Cuevas' reprisal of *Feast and Famine* (2015) at the ICA LA. Cuevas exhumed colonial histories of cacao through a billboard-style painting and collection of vitrines containing chocolate-covered objects, the drip-drip of chocolate that fell to the floor every six seconds matching the global rate of deaths from starvation leaving this visitor most haunted. There is wisdom in accounting for the pain of the past at scale.

Or, take the quiet wistfulness of Vaginal Davis' portraits at the ICA LA and Shu Lea Cheang's *UKI Virus Rising* (2018) at the Hammer. Built with antacid tablets, perfume, cocoa butter, and other materials on found paper (event flyers, business cards, etc.), Davis' small-scale portraits memorialized women whom patriarchal histories would leave unremembered—the installation an homage to her Black, Creole, lesbian mother. Cheang evoked a similar sense of the fleeting with her multi-channel video. One wall featured a video of a protean figure who shapeshifted, sometimes appearing androgynous and sometimes traditionally female, while navigating a motherboard wasteland. Another projection of blood platelets flooded the floor and ceiling, magnifying the microscopic parts that keep each of us alive. Here, the Taiwanese-American artist allegorized the technophilic capitalism that estranges women-identifying people from their bodies. Each artist presented alternative media for remembering: Davis' portraits were stubbornly analog and even ephemeral, Cheang's digital avatars had the clunkiness of CGI. But both artists practice systems-savvy and hopefulness, where the stuff of the past might not be condemned to melancholy but rather turned into possibility, and maybe even joy.

The two venues also conjured two complementary types of magic: process at the Hammer and historical revision at the ICA LA. In Westwood, Cheang's *UKI Virus*, Bartana's *Two Minutes*,

and Nkanga's cosmos made for easy companions to a new chapter of Laura Lima's *Alfaiataria (Tailor shop)* (2014/2021). As she had for the installations of the project at Maastricht's Bonnefantenmuseum and the Pinacoteca de São Paulo, for the duration of *Witch Hunt* Lima hired local tailors—here, Surjalo and Lily Abbitt—to work in the Hammer's galleries. The tailors created garments that were stretched onto wooden frames to make paintings that were then slotted into an open-storage system at the center of the installation. Lima simultaneously rooted her project in a local context (at the Hammer, with local labor, for *Witch Hunt*) and asserted its internationalism (through its connectedness to other iterations in the Netherlands and Brazil), and also invited viewers to see her installation as a set of elements in an ongoing, seven-year institutional critique. Such incompleteness syncopated eloquently with ICA LA's defenses against ossified histories. In addition to Davis' portraits and Cuevas' archaeology, Lara Schnitger's five stilted, 12-foot, nylon-stretched giants formed a parade of totemic, spiky, transgressing protestors. Each crystallized and then subverted associations with what Simone de Beauvoir famously called “the second sex.” At the ICA LA, *Anemic Royalty* (2021), a Birkenstock-clad behemoth wearing a pageant-like sash stamped with ancient spells, parodied women's historic roles as healers and poisoners; *Kolossoi* (2021), evoking the Louvre's famously cursed “doll” of the same name, donned a tie and so many banners to trouble the boots-on-the-ground, dictum-toting activist stereotype. Each of Schnitger's sculptures was a rebuke to the sometimes millennia-old myths that threaten every woman's self-determination. With the unique focus of each venue, together the works formed a cohesive reminder that process is a kind of historical revision; that historical revision is itself a process.

Perhaps in light of this, endurance became another central theme across



19



Top: Shu Lea Cheang, *UKI Virus Rising* (installation view) (2018). Three-channel digital video, color, and sound, 10 minutes. Image courtesy of the artist and DICRÉAM, le Centre national du cinéma, France. Photo: Jeff McLane.

Bottom: Laura Lima, *Alfaiataria (Tailor shop)* (installation view) (2014/2021). Mixed-media installation. Image courtesy of the artist; Tanya Bonakdar Gallery, Los Angeles and New York; A Gentil Carioca, Rio de Janeiro; and Luisa Strina Gallery, Sao Paulo. Photo: Jeff McLane.

both venues. By giving each artist or pair of artists a gallery of their own, the curators asked audiences to witness the flourishing of creative practices by people who are often overlooked: middle-aged, women-identifying artists of color. They tacitly asked visitors to consider the energy it has taken for women artists—trans, cisgender, Black, Brown, queer, among other categories of historic marginalization—to create in a world that has only begun to provide women with as many resources as are predisposed for white, cisgender, heterosexual men. As a curatorial project, *Witch Hunt* suggests histories-in-the-making rather than pointing to those that are finite and settled.

§

Surprisingly, for a city so often eager to forget its past, over the last 15 years, the curation of feminist art in Los Angeles museums has largely been a historiographical enterprise. MOCA's 2007 *WACK!*, also organized by Butler, had a searing impact as the first survey of global feminism from 1965 to 1980. The exhibit evidenced a history of transformational feminist art that an increasingly monetized and insistent white male-dominated art world ignored at its peril.² For the first edition of *Pacific Standard Time* (PST) in 2011, Ben Maltz Gallery at Otis College hosted *Doin' it in Public*, for which Meg Linton and Sue Maberry recuperated the vibrant goings-on of the Los Angeles Woman's Building (1973–1991). In 2017, the Hammer traveled south for the Getty's second edition of *PST*, with *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*, curated by Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta, and Marcela Guerrero, with Butler's support. The show exemplified an unapologetically intersectional feminist cultural production that, thanks to the global amplification of Black Lives Matter, has become a courant for L.A. curatorial practice.

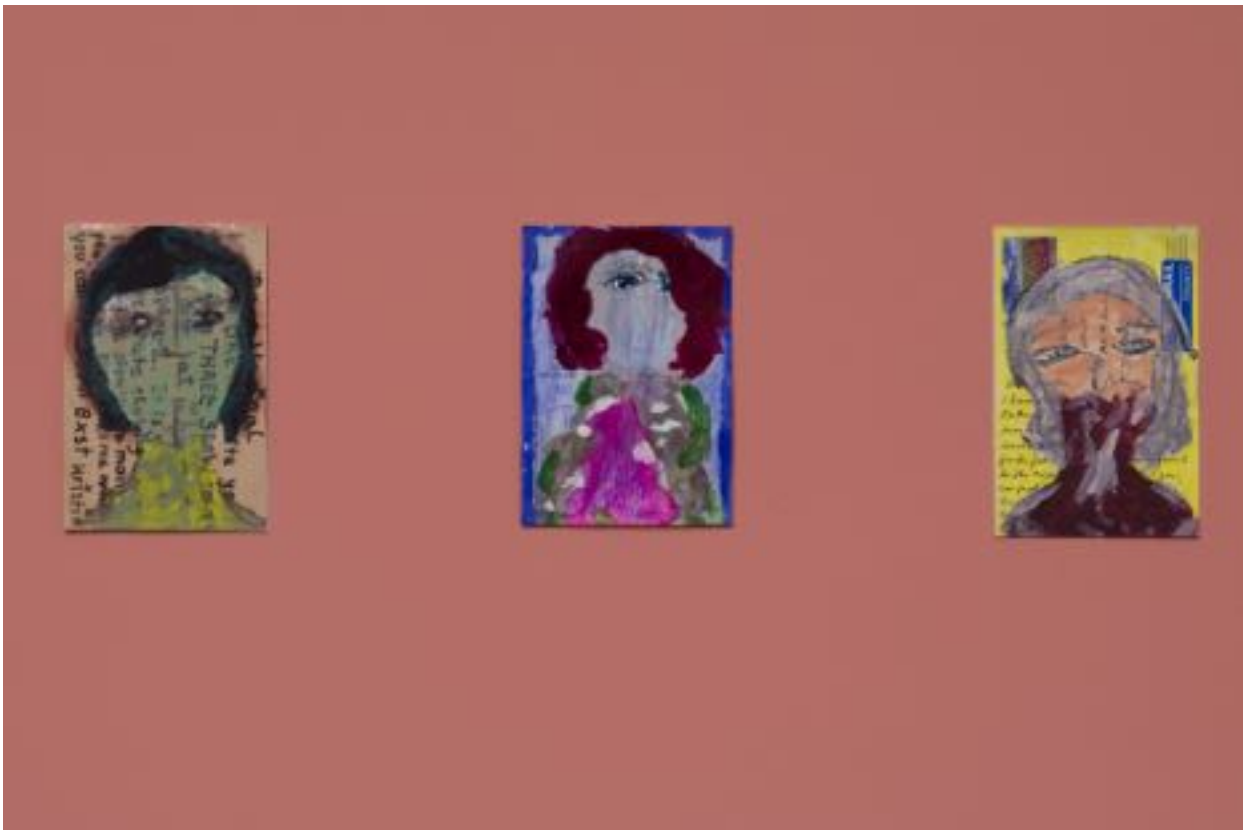
When times change but social structures don't, feminist artists make

all the more obvious how the past can shape our present. *Witch Hunt*, built from the legacy of the aforementioned exhibitions, was a timely rejoinder to the particular traumas of the Trump presidency. 45's flagrant, trigger-happy sexism was too loud to ignore. Hence the brilliant irony of the curators' title. In just two words, Butler and Ellegood summoned a genealogy of white, American patriarchy that runs from the pre-revolutionary Salem witch trials to the false construction of victimhood with which Trump fear-mongered and angered his base.³ Of course, the loser of the 2020 U.S. presidential election was—and continues to be—a symptom of misogyny, not its singular agent. And *Witch Hunt* demonstrated the bittersweet paradox that feminism—especially when put into practice by feminist artists—remains vital because the equity it seeks has yet to be achieved.

Equity is hard to win when contemporary hand-wringing comes at the expense of reflexive contemplation and historical specificity. Layers of historical struggle came alive in *Poor People's TV Room Solo* (2014/2021), for which Okwui Okpokwasili constructed a translucent plastic box in which an upright, raffia-wrapped automaton rotated; onto which a silhouette of the artist's moving body was projected; and alongside which played a video of Nigerian women dancing, singing, and community-making. Invoking the legacy of the 1929 Women's War, Okpokwasili's multi-sensory installation privileged the bodies of the female African diaspora over and against the denigrations of white supremacy, colonialism, and patriarchy. The work's attention to a long, complex, global resistance challenged the flash-in-the-pan feminist catchphrases that populate our media: the hot pink pussy hats that were knitted for the 2017 Women's March (and then discarded), the virtue-signaling of corporate statements of solidarity, even feminism-forward nonprofits that are attempting to repair inequality with the same old tools (RIP Time's Up 1.0).⁴



21



Top: Lara Schnitger, *Warts and All* (2021).
Mixed-media installation of five sculptures.
Image courtesy of the artist; Anton Kern Gallery,
New York; and Grice Bench, Los Angeles.
Photo: Jeff McLane/ICA LA.

Bottom: Vaginal Davis, *Mary, Mary* (detail) (2020).
Mixed-media installation, including sound and paintings
on found paper. Commissioned by ICA LA. Image
courtesy of the artist; Adams and Ollman, Portland;
Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin; and New Discretions,
New York. Photo: Jeff McLane/ICA LA.



22



Top: Every Ocean Hughes, *One Big Bag* (video still) (2021). Single-channel video projection with color and sound, 38 minutes. Image courtesy of the artist.

Bottom: Minerva Cuevas, *Feast and Famine* (installation view) (2015). Mixed-media installation, dimensions variable. Image courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City / New York. Photo: Jeff McLane/ICA LA.

Witch Hunt's legacy, then, may very well rest in its argument for perseverance. For, yes, it is progress that the current American vice president is a Black, South Asian, cisgender woman. But it's not enough. At the Hammer, the cold air blasting out of Teresa Margolles' wall of evaporative coolers—called *El agua del Río Bravo* (2021) because the machines, which were bought in the Mercado Los Herrajeros in Ciudad Juárez, are filled with water from the Río Bravo (what Americans call the Rio Grande)—memorialized the transmigrants among the waves of asylum-seekers whom Vice President Harris bluntly told, “Do not come.”⁵ Or, take Every Ocean Hughes' *One Big Bag* (2021), a video in which performer Lindsay Rico navigates a loose curtain of seemingly everyday objects (a compact of concealer, a bottle of Advil). Each object becomes a talisman when Rico describes how it augments the toolkits that death doulas minister for the recently deceased. Hughes' long-researched notion of “queer death”—which foregrounds care in mutual aid, chosen family, and self-determination—rings poignantly amid a pandemic that has exposed a healthcare system designed to disregard the pain of Black and Brown women.

Witch Hunt's artists penetrate the noise of contemporary discourse because their work reverberates with transformation. Whether in the incantatory songs of the Nigerian women featured in Okpokwasili's *TV Room* or Davis' quiet monuments made from fugitive materials, these artists take measure of the world as it was; pose questions about how we want to spend our time; and provide concepts, materials, and know-how to move the world beyond what it is. It's tempting to say that Bartana's declarative neon sculpture, *Patriarchy Is History* (2020), displayed to introduce *Two Minutes* at the Hammer, had the exhibition's final word. But Butler and Ellegood's canny grouping of so many potent examples of feminist art materialized

an important extension of Bartana's statement: that feminisms are the future.

Melissa Lo is a feminist historian of early modern science, medicine, and visual culture. She writes about the politics of art, cultures of images, and histories of contentious knowledge. Based in Los Angeles, she serves on the board of the Feminist Center for Creative Work.

1. Audre Lorde, “A Woman Speaks,” 1997, <https://www.poetryfoundation.org/poems/42583/a-woman-speaks>. Accessed 6 November 2021.

2. Holland Cotter, “The Art of Feminism as It First Took Shape,” *New York Times*, March 9, 2007, <https://www.nytimes.com/2007/03/09/arts/design/09wack.html>.

3. Analyses of Trump's use of the term have largely described the former president's twisted use—i.e. that a phrase once used to describe the mass capture and execution of white women in early modern Europe and the American colonies is now describing the fear of white, cisgender, heterosexual men who have long been in power as they see their power shrinking. See: Anne Ellegood, “Visibility and Vulnerability,” *Witch Hunt* (Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Inc., 2021): 117–121; Christopher Knight, “Review: Ex-President Trump claims to be a witch hunt target. These feminists beg to differ,” *Los Angeles Times*, November 10, 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-11-10/witch-hunt-hammer-ica>. I think there's an additional feature of the inversion worth appreciating: Trump can only safely use this phrase because he is assured American culture will never see him as something so weak as a woman, much less a Black or Brown, trans or queer woman.

4. Jodi Kantor, Arya Sundaram, Melena Ryzik, and Cara Buckley, “Turmoil Was Brewing at Time's Up Long Before Cuomo,” *New York Times*, August 21, 2021. <https://www.nytimes.com/2021/08/21/us/times-up-metoo-sexual-harassment.html>.

5. Jean Guerrero, “Op-Ed: What Kamala Harris' callous message to migrants really means,” *Los Angeles Times*, June 9, 2021, <https://www.latimes.com/opinion/story/2021-06-09/kamala-harris-mexico-guatemala-migrants>. See also: Nick Miroff, “Biden administration says it's ready to restore 'remain in Mexico' policy along border next month,” *Texas Tribune*, October 15, 2021, <https://www.texastribune.org/2021/10/15/remain-in-mexico-migrant-protocols-biden-border/>.



24

Adee Roberson, *Aquamarine* (2021).
Acrylic and pastel on linen, 59 × 49 × 1.5 inches.
Image courtesy of the artist.

Abundant Frequencies

Black Abstraction in Motion

Adee Roberson closed out her 40th year watching the sun dip below the ocean in Negril, Jamaica, where she returned for solace and grounding after closing *distance time*, an exhibition that was on view at Artist Curated Projects last summer. Jamaica is a place she always comes back to: the island is her grandmother's place of birth, a sacred, ancestral land.

Roberson and I met in Los Angeles in 2018 and have grown closer over the years, our connection deepening with the discovery of our mutual heritage and other intersections. Most recently, we have been spending time with each other in Jamaica, a shared point of origin. When she returned to Negril last November, I joined her on the beach and we took turns sipping mezcal on lounge chairs, lazily basking in the sun. The following week, she headed to Miami for a solo exhibition of her abstract paintings with Dominique Gallery at NADA Miami during Art Basel. Created in her studio in Los Angeles where she is based, the works featured pinks, oranges, and blues distinctly reminiscent of a Jamaica sky. The greens and blues in her abstractions reflect the mountains and oceans of the various places she has lived, synchronous hues that ground her connection to the land. For instance, Roberson has, coincidentally, lived next to a mango tree in both Lagos and Kingston. In many of her recent paintings, this memory merges with feeling and movement: layered, bulb-like shapes—rendered in various shades of green—echo the leaves of a mango tree, extending up its trunk and into the sky. Glowing

yellow orbs can be found in a number of her more recent paintings, conjuring the brightness of the ripe fruit, while soft blues and purples mark the sky at different moments—an abstract timeline.

In Roberson's paintings, there is seldom reference to anything recognizable outside of what may loosely resemble a gateway (a door, a window). When an overt figure is present, such as in *Aquamarine* (2021)—which includes a small, cutout image of Patra, a Jamaican dancehall artist, in the top left corner—it is usually a portrait of a personally significant figure or a family member. This aspect of her practice is meaningful in that the particularity of the reproduction of these images counteracts abstraction's open-endedness; the figures become keys to unlocking Roberson's thematic pathways. The abstract painted works are made up of bright colors and shapes that weave together with bold chromatic contrast. The color palette is vibrant, stark, emphatic, and unreserved. The shapes are organic—a mix of hard edges and gentle curves create portals and passageways into complex realms. Abstraction is used as a device to transmute her experiences and identity into a nonlinear form of storytelling that results in an archive of her movement across borders. The paintings are a testimony, an archival practice imbued with spirituality and legacy.

Historically, abstraction has been a difficult area for Black artists to find success in, as abstraction upends projected ideas of what visualized Blackness is often told to be. However, in Stuart Hall's essay, "New ethnicities," he speaks to a developing consciousness in Black cultural politics that moves away from an understanding of the struggle of "black experience" as a singular, hegemonic racial identity, and toward "the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences and cultural identities which compose the category 'black.'" The growing embrace of abstract work by Afro-diasporic artists speaks to this evolution of critical consciousness, reflecting



26



Top: Adee Roberson, *Coastal Echoes* (2021).
Acrylic on linen, 108 × 72 inches. Image courtesy
of the artist and Artist Curated Projects.

Bottom: June Edmonds, *Joy of Other Suns* (2021).
Acrylic on canvas, 88 × 128 inches.
© June Edmonds. Image courtesy of the artist
and Luis De Jesus Los Angeles.

self-determination, optimism, and freedom, and dispelling the myth of a unified experience. Though, in the past, Black people may have been limited to working in ways describable, transparent, and decipherable to secure the reception of their art, abstraction unlocks an escape. As Adrienne Edwards points out, “[b]lackness in abstraction... shifts analysis away from the black artist as subject and instead emphasizes blackness as material, method and mode, insisting on blackness as a multiplicity.”² Through abstraction, artists can embrace the fullness of self as a subject, decisively moving away from objecthood. Non-representation allows for boundless exploration, capturing the essence of plurality; a notion heightened when one travels, as Roberson does, through various geographies, creating a mutable, networked understanding of self.

Roberson’s work is a progeny of this broadened viewpoint, embracing a multifaceted exploration of identity. Born in West Palm Beach to an Afro-Jamaican mother, she has always been deeply connected to her diasporic roots. She embraces the cross sections between the matriarchal Jamaican home traditions espoused by her mother, aunts, and grandmother; African American pop culture; and West African spiritual teachings. An expression of such intersectional reflection requires the adaptability abstraction allows—a practice where forms can reshape, invent, and reflect a dynamic internal world that is not hemmed in by direct representation. The process of becoming pairs well with abstraction’s limitless possibilities.

Predecessors within the field of Black abstraction have similarly demonstrated its expansiveness: Mavis Pusey, who was born in Retreat, Jamaica, in 1928 and moved to New York City as a young adult, turned to abstraction as an expression of her life in motion. As she developed her practice in the 1950s, ’60s, and ’70s, moving between New York, London, and Paris, she engaged with the urban landscapes

as the skylines evolved and grew. In *Puriv* (c. 1968), hard-edged, muted shapes and lines loosely convey the building materials, streets, and fire escapes that make up urban life. Dynamic angles capture the transience of cityscapes. In reflecting on her work, she once commented, “I see the new [city] construction as a rebirth, a catalyst for a new environment, and since the past must be a link to the future, in each of my works... there is a circle to depict the never-ending continuation of natural order and all matter.”³ This cyclical notion of time, growth, and movement—conveyed in her paintings via changing cityscapes and seasons—mirrored her own migration as a Jamaican through the various places and cultures she inhabited.

Born in St. James and currently based in Chicago, Jamaican artist Leasho Johnson follows Pusey’s legacy, using abstraction as a means to unpack a complex identity while moving through different cities—his works liberated from fixed and static representation. In *Rules for being free (Anansi #6)* (2020), part of an ongoing series, a faint silhouette or shadow can be seen within a lush, green terrain. Bright strokes of green and yellow interrupt areas of darkness to create an immersive feeling, the lurking unknown in the just beyond. What appears to be a loosely-rendered leg pierces the air above as an amorphous shape in the foreground begins to register as a suggestion of bodies moving together. In contemplation of a queer, Black body in motion, Johnson’s dark figures teeter with abstraction—envisioned in black with vague, brown outlines and emphasized with strokes of red-orange, their fluid shapes melt into a larger landscape with sensual movement. He uses a chorus of materials—charcoal, distemper, watercolor, ink, acrylic, gold foil, oil, oil stick, and gesso—to create a stunning work in which identity, lineage, and relocation collapse into one space as another type of malleable multiplicity. Johnson’s vibrant abstract visualizations give us hope for continued survival;



Leasho Johnson, *Rules for being free (Anansi #6)*
(2020). Charcoal, distemper, watercolor, ink,
acrylic, gold foil, oil, oil stick, and gesso on paper
mounted on canvas, 52 × 68 × 1.75 inches.
© Leasho Johnson. Image courtesy of the artist
and FLXST Contemporary, Chicago.

one queer Black person painting another, remembering another.

Roberson, Pusey, and Johnson have traveled similar routes from Jamaica to the United States with significant stops across international art centers, their works connected by an occasionally shared color palette and by a shared sense of geographic movement, wherein their Jamaican identities have also been forced to shift and evolve. Each found abstraction as a means of navigating the distance between themselves and their changing environments.

Born and raised in Los Angeles, painter June Edmonds often experiences her abstraction as communications from the ancestors, illuminating future possibilities anchored in previous migration. *Joy of Other Suns* (2021) features muted and dark colors (shades of plum, olive, deep berry, crimson, mustard) painted in sweeping arcs—the occasional periwinkle or blush imbue a tenderness or even a vulnerability that contrasts with the work’s overall somber tones. The almond shapes created at the intersection of Edmonds’ bold strokes are charged with a sense of transport, creating energetic gateways through which she might forge connection to her African American ancestors.

During a hurricane in Kingston last summer, Roberson recorded music using a synthesizer and a kalimba, an instrument with African origins. She understands one of her roles to be memory keeper, and her practice is a means of resisting the dilution of time. The rain pattered urgently on the roof, wind whipping through the trees and electronic notes, the cosmic and airy sounds of the inherited instrument combining in an organic, magical soundscape. Roberson’s abstract practice similarly speaks to a mysticism found in weaving together her diverse lineage.

Via the boundarilessness of abstraction, the smells of her grandmothers and aunts cooking together in a South Florida kitchen might swirl together with the music she performed

while in Lagos, colliding to create a kaleidoscopic future that holds stories of the past for safekeeping. Abstraction reflects an intuitive dialogue between the Black artist and the world—one where they are free to work outside of the confines of a prescribed identity.

Nneka Jackson is a writer, creative professional, and creator and editor-in-chief of *Eek! A Vagina*, a zine that platforms censor-free expression of queer and trans people of color. Currently, her writing practice involves poetry and essays, with published work across several different platforms including *gal-dem* and NIKE ACG. She is based between Kingston, Jamaica, and Los Angeles.

1. Stuart Hall, “New ethnicities,” *Critical Dialogues in Cultural Studies*, 1996. New York: Routledge. 441–449. <https://www.amherst.edu/media/view/88663/original/Hall%2B-%2BNew%2BEthnicities.pdf>.

2. Adrienne Edwards, “Blackness in Abstraction,” *Art in America*, January 5, 2015, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/blackness-in-abstraction-3-63053/>.

3. Mavis Pusey, source unknown, quoted in Hallie Ringle, “Remembering Mavis Pusey,” *The Studio Museum in Harlem*, <https://www.studiomuseum.org/article/remembering-mavis-pusey>. Accessed January 10, 2022.



Pipilotti Rist, *Ever is Over All* (video still) (1997).
Audio-video installation. © Pipilotti Rist.
Image courtesy of the artist, Hauser & Wirth,
and Luhring Augustine.

Dreaming the Neighborhood

The Communal Visions of Pipilotti Rist

Saturated, slow-motion videos of eyes, skin, flesh, and hair marble across the windows of an apartment building's façade. The images are indeterminate and meditative—indistinguishable body parts swirl together in psychedelic splays. Nearby, in a radical shift of scale, a tiny, diabolic woman surrounded by flames reaches up to us from an almost vaginally-sized floor projection that a museum guard warns me not to step on. This is how pioneering media artist Pipilotti Rist invites us into *Big Heartedness*, *Be My Neighbor*, her expansive solo exhibition at The Geffen Contemporary at MOCA, which lives up to its welcoming title. Generous and, indeed, big-hearted, it showcases Rist's seamless collapsing of public and private space through her signature explorations of the immersive and sensual power of video. The exhibition marks the first West Coast survey of the Zürich-based artist's extensive body of work and spans her three-decade-long career. Rist was among the first media artists of the '80s and '90s to expand video beyond the black box of the monitor, and her more recent work marks an innovative turn toward creating immersive environments through projections that disrupt institutional architecture, metamorphosing space into a sensorial, and at times haptic, introspective *dérive*.

While the majority of the works on view at The Geffen have been shown before (with the exception of five video installations realized specifically for the Los Angeles exhibition), for this retrospective Rist has installed them

in a unique setting full of unexpected turns and unmoored from chronology or linearity. Instead, Rist upends both her oeuvre and the constraints of the screen, transforming The Geffen's warehouse-like space into a series of communal living rooms, bedrooms, backyards, and forests—a far cry from the often isolating nature of our relationships with our screens. After nearly two years of doom-scrolling from our respective lonely quarantines, and at a time when visiting museums after a long hiatus still kindles renewed excitement, Rist's exhibition feels like an invitation to a shared intimacy of her creation, rich with imagery of plant life, the ocean, outer space, and the female body. Unleashing these subjects' knack for hypnotism without ever glorifying or reducing them to stereotypes, Rist dares to separate the contemporary idea of "connection" from its digital associations and returns it to its more neighborly origins.

One unintended side effect of Rist's ambitious, enveloping installation is that its spectacularity distracts at times from its substance, encouraging surface-level engagement (often via iPhone selfie) that intercepts, and maybe even forecloses a more critical or genuinely transformative interaction with the work. In particular, the seductive, twinkling colored lights of *Pixel Forest Transformer* (2016), a hanging light installation, veers dangerously close to the art-as-entertainment aesthetic of projects like Artechouse or the traveling Immersive Van Gogh exhibition, a disconcerting effect that obscures the work's more compelling conceptual status as a video deconstructed into a "forest" of individual pixels.

But elsewhere, a more unexpected, transportive immersivity is achieved to great success, particularly when objects and props are used as screens or canvases for Rist's vast video repertoire, the projections stretching like skin across walls, furniture, rugs, books, in one instance through a yellow one-piece swimsuit in *Digesting Impressions (Gastric endoscopy journey)*

(1996/2014), and even onto a replica of a *veduta* painting in *Prisma* (2011). Spattered across the museum's surfaces, Rist's video works bring static objects to life, enveloping carefully placed vases and knickknacks in a lush and idiosyncratic visual world, a veritable cabinet of curiosity.

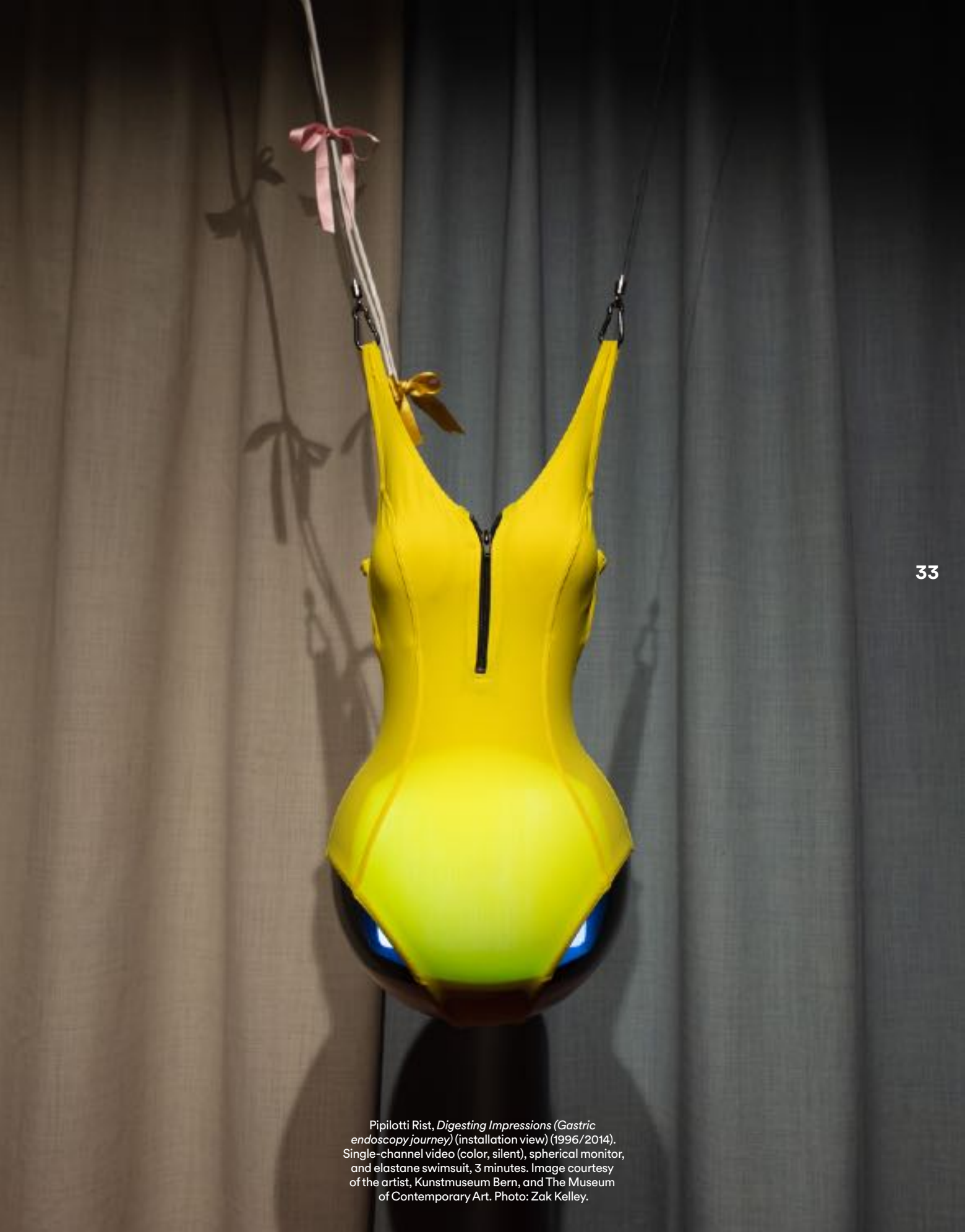
Throughout the exhibition, inner and outer realities become porous and the screen acts as a double for human skin, a container for Rist's messy, nearly-overflowing images, which often depict or evoke the viscous materiality of the body. Active bodies—often the artist's own—float in and out of focus across naturescapes viewed from unwieldy and unfamiliar angles—tall blades of grass seen from the perspective of an insect in *Another Body (from the Lobe of the Lung Family)* (2008/2015), or mirrored visions of legs swimming underwater in *Sip My Ocean* (1996)—while technical manipulations representative of early forays into the video medium (playful use of green screen, experiments in color saturation) embed Rist's subjects in kaleidoscopic textures and patterns.

Sip My Ocean plunges us into a collective experience of Rist's design, a series of bodies (including Rist's own) accompanying us on a nonlinear perceptual journey through water and sky and offering a resplendent alternative to our individualistic relationships to technology. The video's mirrored image spreads across two walls in a viewing room adorned with large, round cushions on which visitors can lounge—Rist's iconic cover of Chris Isaak's "Wicked Game," on loop. Rist croons the heartrending lyrics, "No I don't wanna fall in love," over and over, alternating between a soothing, breathy whisper and a blood-curdling cry that channels a punk sensibility. Her affecting song, replete with dragging guitar chords, sets the emotional tone for the visceral video in which an array of aquatic imagery pours across the screen. Bodies swim through a colorful underwater reef, and objects that evoke childhood—a beaded heart, a toy

caravan—float through the water, tumbling in waves down to the ocean floor as swirls of orange fish compel us to drift along with them. Rist's videos have no clear beginning, middle, or end. Instead, they wash over us with seemingly endless, cyclical imagery: much like our own sensory experiences of the world, they call upon feeling, memory, and dreams rather than narrative logic and the perceived continuity of time's passing. This cyclical approach warps the linearity of the medium, bringing the video closer to the haptic quality of physical sensation, as well as its abstracted manifestations in both memory and dreams.

This temporal warping is just one device Rist employs to shatter the substrate of the screen, in turn seeking to break us out of our technological isolation by bringing the screen into the commons and reimagining it as an experience of collectivity. An integral manifestation of this substrate-shattering sensibility is Rist's conflation of her body with the video monitor—her skin and the screen become parallel layers, just thin enough to hint at the possibility of breaking through to the other side. She explores this limit in *Open My Glade (Flatten)* (2000)—a video that was originally projected on a billboard in New York City's Times Square—by literally pressing her face up to the camera lens as though she might be able to reach us through it, breaking not only the fourth wall but the physical boundary of the screen. A similar effect is achieved in many of the works on view, among them the three-channel video *Neighbors Without Fences* (2021), in which close-ups of an expansive, hazel iris and the moist lashes of an eyeball and lid threaten to pierce outward, dragging us back into their larger-than-life anatomy. Scale is collapsed: the eye's pupil becomes a black hole or planet adrift in a nebulous galaxy.

Exemplifying the porosity between interior and exterior, Rist reimagines the public institution as an oneiric backyard where "neighbors" can convene in a dream state—whether



Pipilotti Rist, *Digesting Impressions (Gastric endoscopy journey)* (installation view) (1996/2014). Single-channel video (color, silent), spherical monitor, and elastane swimsuit, 3 minutes. Image courtesy of the artist, Kunstmuseum Bern, and The Museum of Contemporary Art. Photo: Zak Kelley.



Pipilotti Rist: Big Heartedness, Be My Neighbor
(installation views) (2021). Images courtesy of
the artist and The Museum of Contemporary Art.
Photos: Zak Kelley.

lounging on oversized furniture around a TV monitor as if it were a hearth in *Das Zimmer (The Room)* (1994), sinking into a bed projected with lanky bodies drifting through the cosmos in *Tu mich nicht nochmals verlassen (Do Not Abandon Me Again)* (2015), or splayed across body-sized floor cushions and gazing up at an architectural-scale projection of the iconic *Ever Is Over All* (1997) playing on a loop. Rist invites us into the personal space of dreaming in *Deine Raumkapsel (Your Space Capsule)* (2006), a miniature bedroom in a wooden box that visitors can gaze into by climbing up a small set of stairs. Within the maquette, a minuscule projection of a fantastical moon floats across the room, colliding with the bedroom as in a wakeful dream. By inviting us into this space, Rist reveals an intimate dreamscape wherein we might exchange subconscious visions, setting the stage for a collective reverie.

In this cultural moment, screens largely keep us apart while sustaining an addictive illusion of connection. *Big Heartedness, Be My Neighbor* asks whether screens, ubiquitous signifiers of our technocratic world, still have the radical potential to bring us together, to make neighbors of us. When Rist's work is at its best, the answer is, unequivocally, yes. She revolutionizes the notion of the contained screen by making pixels material, projecting her visions onto whiskey bottles or parasols. Films enter into nostalgic sets, filling the windows that line the exterior of a quiet apartment building, someone's laundry hanging down from a ledge. A projection onto communal red picnic tables beckons the viewer to sit, and thus temporarily become part of the swirling, abstracted plant-life beaming down. Rist sets up the possibility for neighborly communion by first making herself vulnerable through uninhibited explorations of her own body—though never with undue seriousness. It is with this sense of dreamlike play, in the spirit of childlike curiosity that exists outside of both logic and danger, that we are encouraged to join her. If screens *can* bring us together

in shared experiences of trancelike wonder, perhaps we must first rethink their containers. Upending the notion of “screen-time,” Rist liberates her images from their tiny boxes, casting them sensually onto a world that is also of her making, in a blurred superposing of digital and material realities. Like figments of a collective unconscious in a shared lucid dream, these are images that are not afraid to touch.

Vanessa Holyoak is an interdisciplinary writer and artist based in Los Angeles. She holds a dual MFA in Photography & Media and Creative Writing from the California Institute of the Arts and a BA in French Literature, Translation, and Philosophy from Barnard College. Her art writing has appeared in *Carla*, *Journal.fyi*, *East of Borneo*, and *Hyperallergic*.



Interview with Haena Yoo

Viewers could smell Haena Yoo's most recent show, *The Oriental Sauce Factory* at Murmurs gallery, before they could see it. Yoo's exploration of scent and liquid is ongoing (her recent show, *The Birth of Venus*, at P.Bibeau in Brooklyn, contained sculptural, liquid amalgams of cosmetic skin products and rice yeast). But *Sauce Factory* was an uncanny, liquid-circulating installation formally modeled from both Yoo's father's sauce factory and the "desire motors" imagined by Duchamp in his 1915–23 work *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)*.

While odor permeated the exhibition, viewers were shielded from the full pungency of the installation's centerpiece. *The Milky Way Table* (all works 2021), a swampy fermentation station of brewing sauce, was encased by a sealed plexiglass box. The mixture of meju (fermented soybeans), saltwater, jujube, oregano oil, elderberry, magnesium oxide, and over-the-counter American drugs released vaporous tendrils from eight small holes at the top of the box. An initial hit of soybean and kombucha. Soft overtones of rot. Sea mist. Oily scalp. The viewer watched the production of a fermented sauce as it percolated through various machines and was dried, filtered, and packaged to be sold as *L'Oriental*. Set out on top of boxes, bottles of the generically labeled sauce ranged in flavor and title, from Spicy to Floral to Authentic Oriental, making it ambiguous, ultimately,

whether *L'Oriental* was for tasting or smelling.

In the lone video work, *Checkmate*, installed toward the back of the gallery, an AI-generated American male voice from an advertisement narrated: "It's brown, savory, dark, black, yellow." Meanwhile, a bottle of soy sauce spun onscreen along a conveyor belt facilitated by the laboring Korean women at Yoo's father's sauce factory in Eumseong, outside of Seoul. The same words could also be used to describe Yoo's show. These are also all qualities of otherness that whiteness tells immigrants they cannot possess, but their products of labor (in this case, bottled condiments) can. Otherness is olfactory, after all. To be savory and yellow in America is to scrub the stinky sweet musk of foreign foods from one's black hair as if it was possible to rinse the shame of alienation away.

Upon visiting *The Oriental Sauce Factory*, I found myself yearning to connect with Yoo in another olfactory environment (maybe at a temple, maybe over pickled foods?)—stinky imbibement feeling appropriately immigrant. Having just moved to New York, I settled for connecting with Yoo over FaceTime from my Chinatown apartment while she was visiting Los Angeles from Seoul. We discussed her recent show, scent as a primary medium, the Atlanta spa shootings, herbal remedies, and Western biomedicine.

stephanie mei huang: How did your Duchampian sculpture, the *Bride*, function in the work?

Haena Yoo: I was interested in the idea of "desire motor[s]" described by Marcel Duchamp in his work *The Large Glass*, as well as the desire machinery that [Gilles] Deleuze mentioned as subjectivity in capitalistic society. As a way of combining the logic of Duchamp and the manual of a sauce manufacturing factory, I built *Bride Machinery* as a desire-driven sculpture operated

by a motor containing saltwater with meju dissolved in it.

I wanted [my version of] the *Bride* to be more like a preindustrial, Asian agricultural machine that contains the source and power in herself... and this liquid [sauce] is fermented throughout history, time, and space while it flows, [and is] filtered, transformed, and contained somewhere. The whole manufacturing process starts from the *Bride*, but when it ends up at the bottling/ packaging station, the power and structure [of the system] can shift them or flip them up. These ideas reorder a use-value from ancient agricultural methods in an absurd way, by dissolving contemporary health products. Here, the *Bride* as an ancient agricultural heritage has, again, been largely stripped by “bachelors” of big franchise companies, the patriarchy, Western centrism, or cheap mass production, with the limited information that they have—just like labeling her with the name of L’ Oriental.

But, also, the *Bride Machinery* has a gesture, implying her labors, constantly working and making her exertion—urine, sweat, odor. According to Duchamp, her motor, the desire motor, runs on self-secreted love gasoline: “*The Large Glass* has been called a love machine, but it is actually a machine of suffering.”¹ The bride in my work is hanging from a rope in an isolated cage, or crucified, doing her labors, making her excretion; in contrast, the aluminum cast bachelors remain below, left only with the possibility of churning, agonized masturbation perceiving her orgasm.

smh: You speak about how the fermented is the feminine and the machine is the masculine. How do you see the fermented as specifically a form of feminized labor?

HY: Yeah, that’s a good question. I see the fluidity in the installation as the source or identity of the Asian female. I was more focused on the Asian female identity because sauce-making and manufacturing are basically the domestic work of females. The liquid as a living

organism or substance in the main installation [*The Milky Way Table*] shows the mold and spawns growing, the color and smell changing, the dissolving of all kinds of pills and soybeans. This whole process is the fermentation and the labors of entropy, just like giving birth. This femininity is flowing throughout the system, operated by a motor or the fog machine and [the] containing vitrine, as the whole capitalistic system is already set up as the platform in which we live. The living organism is maintained inside of the container, breathing in and out itself.

This entropy could make a special sauce or rotten liquid, as the female identity goes into society. They may have sort of matured in the process or been tortured, exploited by the system.

smh: Is meju usually made by women?

HY: Yes—moms, grandmas. And that’s all really very traditional—female laborers. It happens in their homes as a group, with neighbors or friends or family. They make it together, and it’s really like kimchi. They make it at home with their peers, traditionally.

smh: Meju and other fermented foods have a reputation for being somewhat stinky, something that’s associated with minority cultures and non-white cultures. And so, how does the palette resist?

HY: As we know, a smell can bring forth memories. It is cultural material. In my work, I started off by fermenting scents from the microorganism in the vitrine, smells like kombucha or soybean-paste stew. These are recognizable to some people. But then it changes into a weird, strange smell from nowhere. In the beginning, some people might say it caused nostalgia, [but] over time you can’t really tell what it is. This kind of uncertainty or unpredictable stage as a performative quality is what I wanted to see in my installation. It’s like a commentary on what happened in real life [these] past two years.

Smell was the most powerful material that I was working with in my



Haena Yoo, *The Oriental Sauce Factory*
(installation view) (2021). Image courtesy of the artist
and Murmurs. Photo: Joshua Schaedel.

show, which never really had happened before, because [while] I had these kinds of [olfactory] elements, the visuality was more dominant. But here, if you're not experiencing the smell, then you can't really comment on the [show]. Things are really bound by the smell or odor.

smh: I think it's really powerful what you're doing with smell. You're saying it's a cultural material. Otherwise, certain smells are not elevated in this way—smells that are always experienced in restaurants or at the Asian supermarket. And so bringing them into this space and making art viewers all experience this arresting smell is very affecting. How do you think smell is more effective than anything else as a material for you?

HY: For most of my installation, I use various different materials or immaterialities, some of which were borrowed from minoritarian cultures. It's an orchestrating process, and it provides an element of defamiliarization. It gives me the chance to take on these cultural forms and interrogate them about their meaning within society.

When I visited my dad's sauce factory in Korea, the smell was the most distinctive material that I confronted at first. It was the compelling and dominant presence in the factory, and I felt like it was a whole other world. But after a while, I got used to it and didn't really mind being inside the factory. I wanted to drag that experience into this installation.

I think smell is really important [in the work] because it represents the collision of desire and control in the system being decomposed or fermented. It brings an odor and that's why the viewers are haunted by it. This kind of unpleasant or feminine smell baffles us. And it's undiscerned; even though it's a cultural affect, it's unpredicted or uncontrolled. That's my main intention, wanting to emphasize reality. It also gives me a little bit of [a] powerful sense, when [the smell is the] dominant presence. It's invisible but aggressive.

Like, oh, here, Asians! We're contained, discriminated against, but very smelly. Watch out—[it will] immerse you. Attack you back.

smh: Ssanghwa-tang, a traditional Korean herbal medicine, makes an appearance in your meju blocks, while over-the-counter drugs such as Benadryl and Aleve brew in a fermented reservoir. Amidst Covid-19 and an increase in anti-Asian xenophobia and political demagoguery, how have you seen your relationship to Indigenous/traditional and conventional Western medicines change?

HY: I love herbal medicine... and my mom was really into it. It has been common already in Korea. They take herbal medicine from the Chinese acupuncture hospital. And during Covid-19, before the vaccine came out, we were really panicked. Some people were more into making homemade versions of herbal medicine to improve the immune system and sharing it with neighbors and family members. I thought it was cute, but also desperate. Most people were aspiring to find the right medicine or ideology to prevent getting sick from Covid-19. Maybe the vaccines or some pills that I purchased from Western drug stores here are medically better-proven. I don't know. We're taking both. I'm taking both the herbal medicine and the Western medicine, just hoping that it will help me. And I think [it] was kind of random. I can't really say which one [will] work out or if it can work out differently individually. Rather, I see these pills as a panacea, appeasing all hopes and desperations, that I'm willing to take.

smh: Right. It's a hybrid concoction, just like your sauce.

HY: Exactly. My ambivalent feelings towards [the] two kinds of medicines [are] why I play with the randomness and make my own medicine or magical sauce. And these are [the products of]



Haena Yoo, *Bride Machinery* (detail) (2021).
Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Joshua Schaedel.

my research and my explanation on [medicine] just as an ordinary person. I really can't say what is right—[it's] very controversial. So I wanted to take that position [of] my struggle, my conflicted or ambivalent feelings. I think this is what the main fermentation table is really about. I'm making the sauce.

smh: That's so great. I also, of course, want to talk about the guns. I have so many feelings around these works in particular because the Atlanta spa shooting was really emotional and heartbreaking for me. In your show, I feel like that is the last room that the viewer will probably enter: soy-dyed rice paper pistols, a revolver, and a rifle with newspaper headlines that read: "8 Dead in Atlanta Spa Shooting," "Attack on Asian Woman in Midtown." I was sort of seeing the soy-stained paper as almost tear-stained paper, like the *Bride's* tears.

42 HY: Yes, the guns are displayed as a punctuation of the show. I was upset by all the kinds of racism that have happened lately. Last year, I was in Seoul, but I got to see many friends who came back to Seoul from London, New York City, and L.A., because of [all the] racism and what they witnessed. I haven't experienced any in person, but could feel this huge fear... And it was really breaking my heart again. I researched the most common guns used in America—pistol, revolver, and rifles. I took three models and made them into paper guns, titling them *I've gone to look for America*. Folding the papers, making [them] into origami guns, which are not functional, was like a ritual process to me—just like you said, it is presented with the tears, as a memoir to remember them. You know, we don't forget what happened.

stephanie mei huang is an L.A. and New York City-based interdisciplinary artist. They see slippery, chameleonic identity as a form of infiltration: a soft power reversal within hard architectures of power. They use a diverse range of media and strategies, including film/video, writing, sculpture, and painting. They are a participant in the Whitney Independent Study program and received their MFA from the California Institute of the Arts.

Haena Yoo, an artist born in South Korea, works between Los Angeles and Seoul. Yoo makes installations constructed with found materials, video, sound, and smell, exploring themes of labor, identity, and global capitalism.

1. Janis Mink, "Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-Art."



43



Top: Haena Yoo, *L'Oriental* (installation view) (2021).
Glass bottles and Oriental sauce, dimensions
variable. Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Joshua Schaedel.

Bottom: Haena Yoo, *The Milky Way Table*
(installation view) (2021). Image courtesy of the artist
and Murmurs. Photo: Joshua Schaedel.

So Close Right Now

This project began in the desperate, early days of Los Angeles' first lockdown order, more as a lifeline than anything else. Unemployed and unmoored, like so many others that March, I'd driven across town to visit with a friend—they on their second-story balcony and me in my car, chatting on our phones from across the expanse. It felt miraculous. We talked for close to an hour. Waving goodbye, I took a crooked picture of them through my window.

I filled the next few weeks in this way, frantically crossing and re-crossing Los Angeles multiple times a day, photographing both intimate friends and artists I had to work up the courage to contact. The visits were nourishing. It felt necessary to share space with those I missed while meeting others for the first time; given the generosity and enthusiasm with which people so often responded to my proposal to photograph them, I like to think that the visits comforted them, too. The city became smaller, distances folding in the absence of traffic. But it became bigger, too: communities expanded and reshaped to meet the human needs that were failed by our existing institutions.

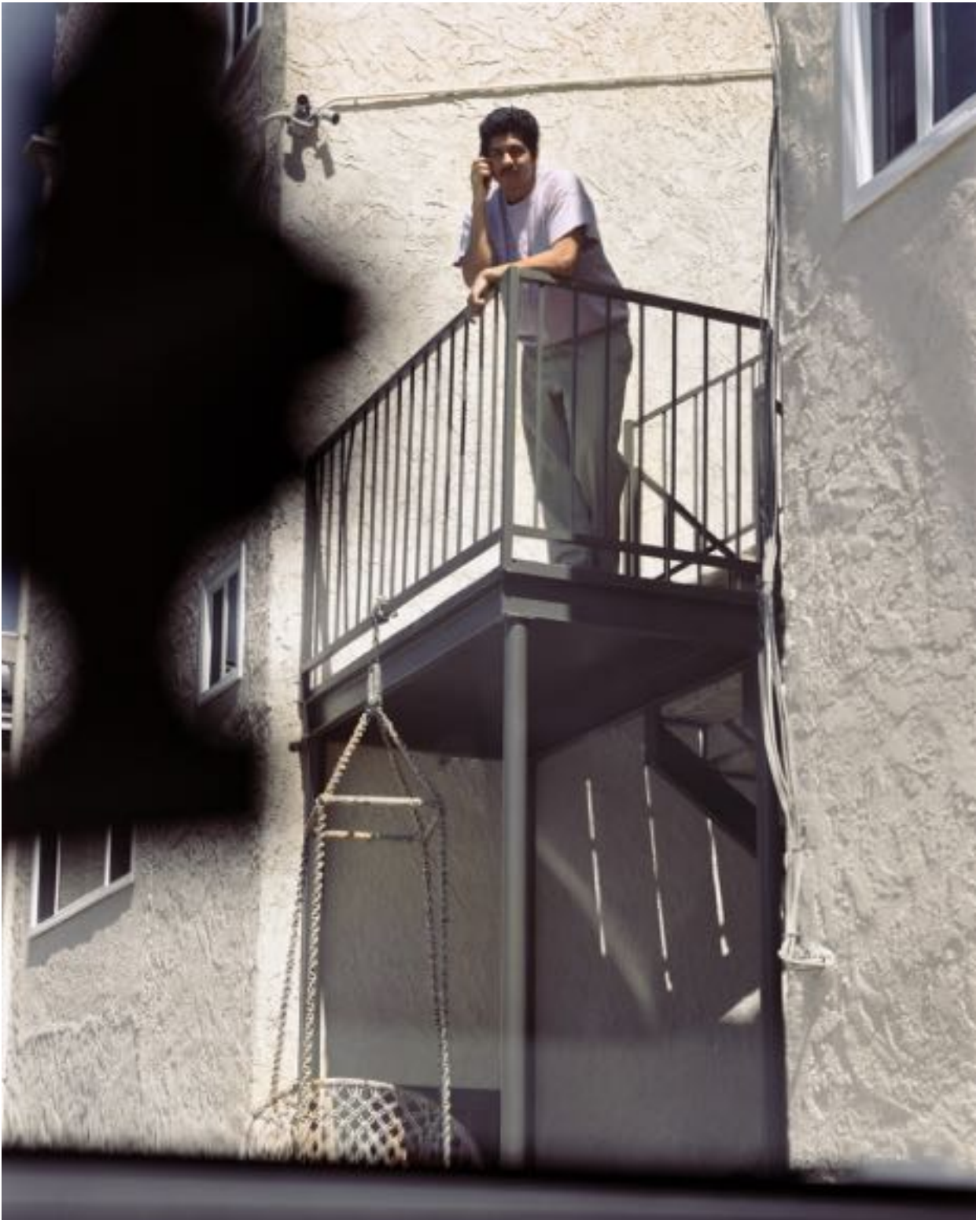
In hindsight, it feels natural that my work on this project slowly tapered off when the uprisings began that summer. The project had anchored me in a bewildering geography that pushed and pulled me from the people who make up my community. As I reevaluated my position within this social geography, my own stakes and responsibility in a politic of liberation, the ground came to seem less treacherous, the people less remote. I stopped taking the portraits—I stopped needing to.

A year later, in a Los Angeles that looks much like it did last March, I'm tempted to call the publication of these images a bookend. I've sometimes imagined the last photo in this series: a portrait of my partner Jinha and our dog Beans in the passenger seat they often occupied during those distanced visits. I haven't taken it yet because it feels strange to do it now, so removed from the conditions that motivated the first portraits. It feels stranger still to pretend I could conclude this project while the pandemic is so far from over. Better to call *So Close Right Now* a bookmark—a reminder of what I owe each person who sat for these photos, proof of those tethers that keep us together.

—Ian Byers-Gamber (as told to A. Jinha Song)



Pau, 2020.
Large-format portrait of Pau Pescador.



Rafa, 2020.
Large-format portrait of rafa esparza.



Paul, 2020.
Large-format portrait of Paul Mpagi Sepuya.



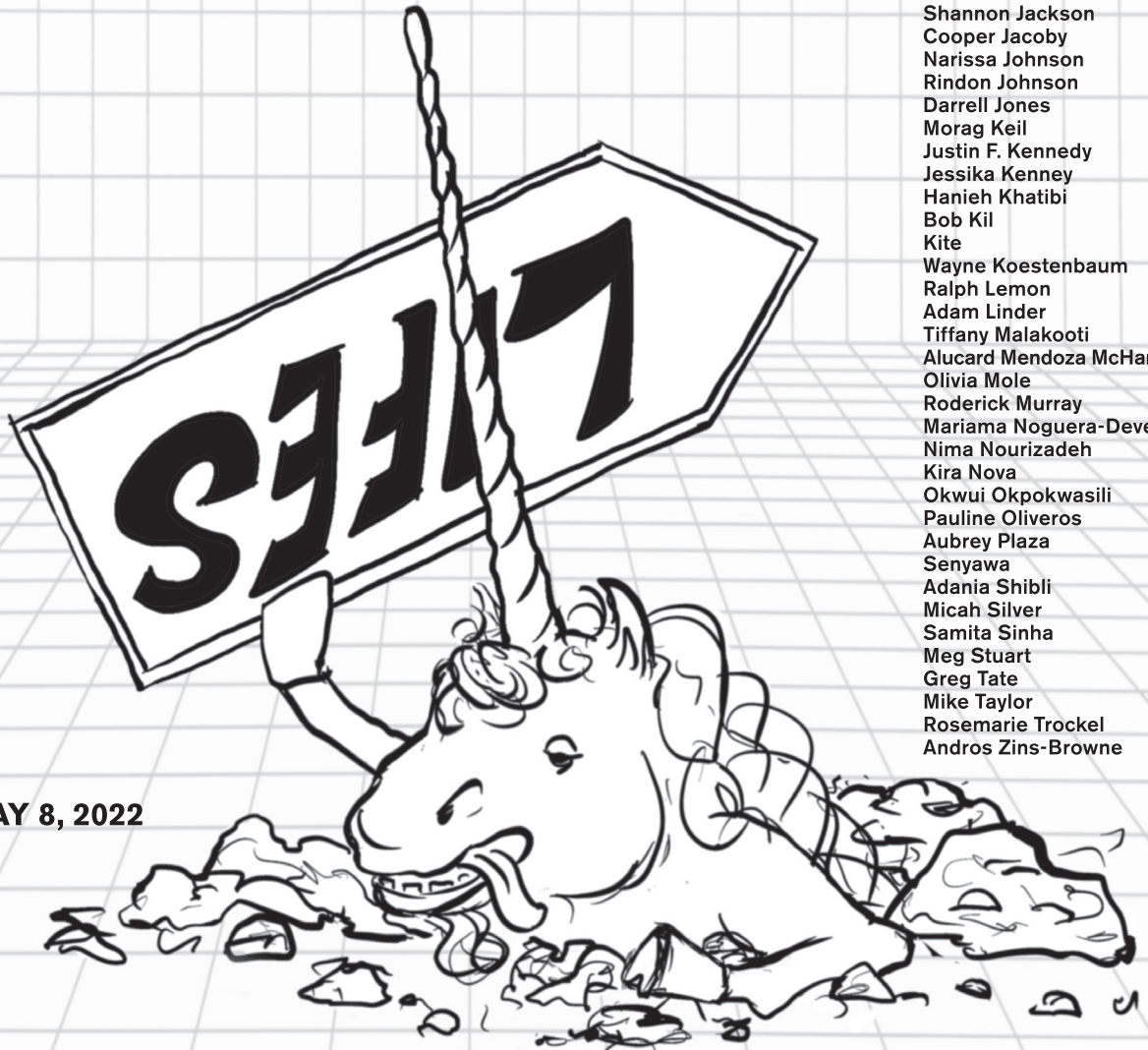
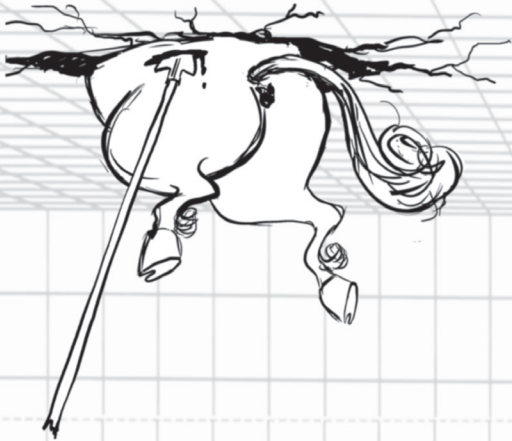
Patrick, 2020.
Large-format portrait of Patrick Staff.



Max, Walter, and Julian, 2020.
Large-format portrait
of Maxwell and Julian Stein.



Alison, 2020.
Medium-format portrait of Alison Saar.



FEB 16–MAY 8, 2022

Fahim Amir
Holland Andrews
Elke Auer
Kevin Beasley
Nina Beier
Dwayne Brown
Dora Budor
Burnt Sugar the
Arkestra Chamber
Varinia Canto Vila
Elaine Carberry
Sophia Cleary
Kaydence De Mere
L. Frank
Kaye Freeman
Shannon Funchess
Charles Gaines
Ley Gambucci
Abriel Gardner
Piero Gilardi
Jules Gimbrone
Paul Hamilton
Asher Hartman
IONE
Shannon Jackson
Cooper Jacoby
Narissa Johnson
Rindon Johnson
Darrell Jones
Morag Keil
Justin F. Kennedy
Jessika Kenney
Hanieh Khatibi
Bob Kil
Kite
Wayne Koestenbaum
Ralph Lemon
Adam Linder
Tiffany Malakooti
Alucard Mendoza McHaney
Olivia Mole
Roderick Murray
Mariama Noguera-Devers
Nima Nourizadeh
Kira Nova
Okwui Okpokwasili
Pauline Oliveros
Aubrey Plaza
Senyawa
Adania Shibli
Micah Silver
Samita Sinha
Meg Stuart
Greg Tate
Mike Taylor
Rosemarie Trockel
Andros Zins-Browne

Devin Troy Strother at The Pit

October 30–
December 18, 2021

To be a Black man in America is to be in a constant state of reconciliation with predetermined limits. As Baldwin put it, “The limits of your ambition were, thus, expected to be set forever.”¹ So it’s only that much more exciting when a Black man decides to be bombastic. Sure, Kanye West’s continued reputational unraveling makes him more of a cautionary tale these days, but it’s fascinating to see figures like Tyler, the Creator spit off-color lyrics in one breath and total vulnerability (about his sexuality, tender friendships, etc.) in the next. Or to watch a once alienated-feeling Donald Glover grow comfortable enough in his Blackness to start making waves about it (be it through his song “This Is America” or his donning of whiteface on his hit show *Atlanta*). Of course, there’s also Lil Nas X, whose average day consists of descending into the bowels of hell on a stripper pole to give the devil a lap dance. There’s something electrifying in making people angry about your existence when it’s on your own terms—if they’re going to hate you anyway, why not have a little fun?

Devin Troy Strother approaches *Undercover Brother*, his show at The Pit, with a similar philosophy, summoning nervous chuckles from some and indulgent belly laughs from others. It’s the gallery’s first solo exhibition with Strother, and the work

in it ranges from figurative caricatures on canvas to ceramic figurines that engage in what the artist calls “revisionist art history” and “rebranding” meant to unearth deeper intentions from familiar cultural artifacts of the last century. Strother consults a slew of mainstream racial narratives, drawing from *BlackKkKlansman*, *White Chicks*, *Trading Places*, John Howard Griffin’s *Black Like Me*, and W.E.B. Du Bois’ *Black Reconstruction in America* to further investigate identity positioning with his dark brand of humor bolstered by an unmistakable sendup of themes and compositions seen in the work of the late Philip Guston. A piece like *studio visit with the black boy in the pink studio / RIP guston* (all works 2021) is perhaps one of the more direct references (naming the show’s overt homage to the artist), while *on the way to the rally / undercover brothers / shotgun* alludes to a film title (*Undercover Brother*, 2002), but doesn’t linger on the actual content of the source material—a satirical, Blaxploitation spy action comedy.

Undercover Brother dives headfirst into Blackface, appropriation, and cancel culture, so it’s fitting that Strother would reproduce the familiar gestures of a figurative painter—Guston—whose retrospective was recently canceled for its ill-timed, controversial imagery of hooded figures (the show was supposed to open at the National Gallery of Art in Washington, D.C. in June of 2020, a moment when the Black Lives Matter movement was peaking). Guston attempted to make sense

of hate in his work, with many of his paintings featuring chain-smoking Klansmen riding in cars and Black individuals in supine poses. Strother, whose relatives left Louisiana, in part, after harassment by the KKK, saw the Guston cancellation as an added reason to delve into the grim themes of Black trauma that Guston was drawn to.

Like Guston’s painted compositions, Strother’s works build frames and grids with layered imagery. For example, in the painting *smoking painting and talking*, an artist in profile in their studio, smoking while making a painting of a foot, is surrounded by other paintings—each a newly invented history or world (Guston’s *In the Studio* (1975) features a mirrored composition: a similar doe-eyed profile of a smoking artist in his studio and a painting of a reddish, triangular foot). In works like this, Strother’s compositional mimicking of Guston is at its most reflective. Notably, though, Strother’s artists and figures are Black, while Guston’s were always white—in Guston’s world, Black figures were often depicted in pain or as brutalized counterparts to the KKK characters.

In this way, Strother walks the line between appropriation and revision. He appears to practice the latter by ignoring the restrictions of subjective history telling in order to make up for past exclusions to the canon. In a series of sculptures installed on small shelves hung in diagonal lines and staggered throughout the show, he reclaims vintage kitsch, glazing over thrifted ceramics to make the white figures appear Black. In the piece *Sister Act 2*, a ceramic nun figurine has



53



Top: Devin Troy Strother, *smoking and thinking about painting a foot* (2021). Oil and acrylic on linen, 31 × 37 inches. Image courtesy of the artist and The Pit. Photo: Jeff McLane.

Bottom: Devin Troy Strother, *Undercover Brother* (installation view) (2021). Image courtesy of the artist and The Pit. Photo: Jeff McLane.





Katherina Olschbaur, *After Venus and Adonis (Live Flesh)* (2021). Oil on linen, 94 x 156.5 inches. Image courtesy of the artist and Nicodim Gallery. Photo: Lee Tyler Thompson.

been darkened with enamel to better reference Whoopi Goldberg's character Sister Mary Clarence, the protagonist of the blockbuster film of the same name. Other figurines rendered in Blackface include *If Lucy were black*, a bust that bears an uncanny resemblance to Lucille Ball, and *Fuck John Wayne*, a cowboy wearing yellow, his hands and face painted Black. The stark contrast looks silly but feels like a twisted form of reparation—the exercise in reclamation eliciting an unexpected sense of fulfillment.

Strother's lack of subtlety is invigorating in this era of frequent tiptoeing, but it also complicates the already thorny conversation surrounding cancel culture and the checking of subjectivity. His brash tendency to fight appropriation with reappropriation shines in paintings like *bon fire of the vanities / recent thoughts / wet dreams*, which features eight KKK members and a couple of confederate flags burning in a fiery inferno emanating from the cigarette smoke of a Black figure who lies on his back across the bottom of the image—a compositional allusion to Guston's *Painter in Bed* (1973). In Strother's forays into revisionism, nobody is safe, as in the pair of Black men in white robes, riding to a rally by night in *on the way to the rally / undercover brothers / shotgun*. Depicting a Black man as a KKK member is a more uncompromising gesture than a Black nun or John Wayne, but this show is not about compromise.

Strother's playful and bombastic strategies—which include spinning up surreal dreamscapes, embracing

titles as opportunities for jokes, and leaning into fantastical realms to revise history with bold brushstrokes (rather than uncovering specific truths)—make a cannonball-sized splash in the pool and then get out. It's not that the resulting ripple effect doesn't matter, but *Undercover Brother* feels less like a lesson and more like evidence that public reclamation can offer a sense of (fun) private empowerment and, in turn, serve as a wellspring for renewed vitality so that one might stand a chance at continuing to fight the good fight.

1. James Baldwin, *The Fire Next Time* (New York, NY: Dial Press, 1963), 7.

Katherina Olschbaur at Nicodim Gallery

December 16, 2021–
January 29, 2022

Among other historical archetypes, Katherina Olschbaur's recent solo exhibition at Nicodim Gallery, *Live Flesh*, took Greek mythology as a starting point, giving the show a traditional flare. That ancient Greek myths prevail as relevant cultural touchstones is confounding and yet somehow grounding. As Charlotte Higgins writes in *Greek Myths: A New Retelling*, these myths “remain true for us because they... deal, in short, in the hard, basic facts of the human condition.”¹ In spite of our modern advances in tech, culture, and politics, the human condition has more or less endured since Sophocles. We live, we love, we die.

Despite her allegiances to these old, tried and true

narratives, Olschbaur's paintings diverge, finding their footing in the creative liberties, sidesteps, and playful reinterpretations that the artist takes—places in which she veers from the classics. With radiant strokes, bold gradients, and a gestural and joyous approach to figuration, Olschbaur transforms Greek gods and art historical subjects, adding shocks of lime green to cheeks and shimmering ruby eyeshadow to lids. The characters mutate, taking on new personas, as they time travel to preen next to notable figures from other eras and histories—Greek myths and Renaissance-era compositions merge and nod to art history's canon. And while the paintings exude a reverence for the religious, art, and cultural histories they crib, they also unabashedly reject history's stuffy approach to gender and sexuality, offering instead an unshackled mashup that queers the past in order to imagine a more fluid future.

The titular work in the exhibition, a large diptych entitled *After Venus and Adonis (Live Flesh)* (all works 2021), references the story of the two fated lovers. In the myth, Adonis is a total hottie and Venus (the goddess of love) helplessly falls in love with him. Some tellings cast the two as consensual lovers (see Ovid), while others describe Venus as an unrelenting and aggressive pursuer (as in Shakespeare's later version). Eventually, Venus has a premonition of Adonis being killed by a boar while hunting, and this death-by-swine comes to pass. Distraught, Venus curses love for all humankind—“Sorrow on love hereafter shall attend,” Shakespeare dramatically penned.² By flipping Ovid's

Lindsay Preston Zappas

story of mutual desire to one about unrequited desire, Shakespeare overtly played with gender norms and conventions—Venus’ depiction as the aggressive pursuer certainly precluded any demure, passive gender performance.³ Olschbaur leans into this fluidity. Her painting borrows from Titian’s famous composition of the two: Venus is seated centrally, back to the viewer, attempting to forcibly grab a young Adonis, who charges forth, dogs in tow, ready to hunt. Yet in Olschbaur’s version, both Venus and Adonis are given strong, broad backs and rounded, Léger-esque limbs. While Adonis’ penis sprouts from his loincloth, Olschbaur’s embellishments—his heavily contoured face, earrings, luscious, flowing locks, and high, arching stilettos—present a more femme version of our muse.

This playful disruption carried throughout the exhibition as Olschbaur sprinkled in some Renaissance-era Catholicism—an errant angel wing here, a beam of heavenly light there. In addition to Titian, Olschbaur swipes compositions (and sometimes titles) from Vermeer’s *Girl with a Pearl Earring* (1665) and Botticelli’s *Venus* (1485–1486), incorporating preening poses that recall Picasso’s *Les Femmes d’Alger* (1907) or Manet’s *Olympia* (1863). Yet the paintings sample so loosely that the emergent cast of characters blur and devolve into wholly new and imagined forms. In *Angels and Avatars*, a feminine face sprouts from the central figure’s groin, eyes closed in ecstasy—perhaps an imagined Venus whose passion burned so hot that her body physically fused with that

of her lover. In *Sub Red*, loosely painted figures without fully formed bodies tumble down from a red sky, arms akimbo, as two saints (gods? humans?) restrain a central figure by their head and wings. The figure kneels on all fours in submission, their glistening purple legs dissolving into stubs that melt into the rich brown dirt. Their wings are clipped behind them—perhaps a cautionary tale of godly smite? *Picnic of Two Suns* gets a bit more bacchanalian. In the orgiastic scene, several figures lean back, legs splayed in pleasure, while others pour wine, perform sword tricks, or generally gyrate in the background. A figure dips their head back as they apparently receive fellatio from a gaggle of geese. While this kind of rollicking sexual spree occasions art history, it has historically been married to a kind of Protestant warning, as in Bosch’s *Garden of Earthly Delights* (1503–1515). Olschbaur liberates her characters, freeing them from both rigid gender identities and moral admonition, unmarred and uninhibited in the face of Pharisaic histories.

Like her references, Olschbaur’s painterly style is a kind of mash-up—sampling from cubism’s fragmentation, futurism’s movement, and AbEx’s bold colors and bravado. And, though many of her paintings include horizon lines, other spaces feel oddly pinched and pulled. In *Young Hermaphrodite*, a reclining nude figure lounges, touting both breasts and penis. Around them, mustard fields of color create loose perspectival space, while a harsh white light casts angularly in the background, defining the horizon line and creating a visual focal point around the figure’s

genitals. These kinds of painterly tricks recall the old masters, and there is a sincerity in the way that Olschbaur implements them even as she subverts the hallowed imagery of the classics—traditional compositional cues are enforced while her playful colors and gradients provide an almost digitized flatness.

While it’s enjoyable to spot the references in Olschbaur’s paintings—a little Picasso here, a Greek goddess there—it’s more enlightening to see where her narratives diverge. Enacting classic themes while making over old stories via her revised characters, the artist invites us into a liberated, gender-fluid landscape. *Gravitation* gives form to an important undercurrent to the exhibition: that updating tradition often imposes anxiety on the old guard, and reinvention is never without pushback. In the painting, a central figure (a kind of kinky riff on Lady Liberty, bare-chested, hairy, and adorned with shimmering lids and lips, leather gloves, and pumps) strides forward, angels convening around the crown of their head. A small, knee-high female figure painted with a flat white body and a cartoonish, worried look attempts to hold back the warrior, perhaps afraid of what lies ahead. This paper-cut-out-of-a-woman might be the old guard, the moralistic rule follower attempting to constrain the stronger, freer heroine. Yet our hero simply closes their eyes, pats the small woman on the head, and charges ahead and into the unbound future.

1. Charlotte Higgins, *Greek Myths: A New Retelling* (New York: Pantheon Books, 2021), 2.

2. William Shakespeare, *Venus and Adonis*, eds. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, Rebecca Niles (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, n.d.), accessed January 17, 2022, <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/venus-and-adonis/the-poem/#Ven-1159>.

3. Madhavi Menon, *The woman's part: desire and sexuality*, *The Week*, November 8, 2015. <https://www.theweek.in/columns/guest-columns/desire-and-sexuality.html>.

Sam Richardson at Human Resources

October 9–24, 2021

Sam Richardson's recent exhibition of photographs at Human Resources, (*What I've Realized About Coping and Coalescing*), was largely framed as a pandemic-era body of work, but about half of the pictures were made prior to 2020. Based on research into the Catholic patron Saint Wilgefortis—who was ostensibly crucified by her father after she prayed to be made “repulsive” to prevent her impending nuptials (and God answered her prayer in the form of a beard)¹—these earlier images explore notions of gender, grief, and representation. The works draw a parallel between Richardson and the decommissioned Saint: a self-portrait that shows the artist's soft, patchy stubble of a beard is hung beneath a photograph of a heavily bearded, gold-lustered Wilgefortis statue. Their gazes inverted, Richardson and the Saint appear almost to look at one another across time, the distance between them compressed.

Given that lockdown drove so many to turn inward, it's surprising to see that the photographs Richardson made in 2020 and thereafter

are more externally oriented, comprising mostly intimate, solitary portraits of friends (in bed, in nature). The new pictures move Richardson's project to a more holistic place. In turning the camera outward and in making pictures in community with others, a body of work already with so much to say about historic grief, generational trauma, and representation (how we remember, how we are remembered) allows itself to be transformed in the face of a wide-reaching and collective, yet intensely personal crisis. Grief is no longer imagined as isolated to the individual body, but unbounded, a world built up around it.

Across the gallery's walls, close-cropped images of the body, various portraits, and details of lived spaces are wholly integrated; two more classical self-portraits book-end the show, the rest of the pictures contained between them. Hung in a line, the images break off occasionally into clustered arrangements. Together, the photographs and one video work on view layer and trace various instances of grief, with broader references to gun and state violence, bodily traumas (some of them medical—surgical scars, a still-wrapped Covid swab), and the ongoing trauma of the erasure of queer experience. Richardson's medical-sexual motifs unite the disparate images: a blood-stained index finger; a half nude self-portrait on a hospital exam table; a steel vintage chastity belt; a soft leather harness coiled, sans-body, on a bed; a shiny purple dildo drying in the shower.

Even when a literal figure is absent, bodily grief and trauma are palpable, images of pleasure mixing with them to prevent a straightforward, melancholic read. The photographs without bodies seem to always suggest their presence, in both the macro and micro: in one image, the blue beam of a surveillance helicopter pours over Glassell Park; another depicts an empty bed, host only to a pile of sagging, crumpled bedsheets. Though there is friction amongst the imagery (in competing references to pleasure and pain, in the layering of historic and private trauma)—the movement between polar scenes at times extreme—it isn't jarring. Instead, it feels like a reflection of what it is actually like to live now, in this moment and its attendant traumas.

The single, self-reflexive video work that accompanies the images, *Untitled, May 2020*, offers important context, and also structurally echoes the photographs, utilizing visuals, voiceover, and on-screen text to bleed and collapse private and widespread generational traumas. The story and legacy of Wilgefortis unfold as the film cuts—sometimes rather abruptly—between disparate scenes: from the pandemic and racial justice protests to the artist's father, who points himself out in a news photograph from the Kent State massacre.² Later, a pelvic exam is accompanied by the unmistakable crank and wretch of the speculum; an erotic scene, in which an unseen figure massages and slaps the artist's breasts, takes an almost medical tone on its reappearance, as Richardson guides them to feel a hard lump beneath the tissue.



Sam Richardson, *Harness* (from *Cluster*, 2018–2020).
Archival inkjet print. Image courtesy
of the artist and Human Resources.

Memorably, upbeat—nearly joyous—footage from a dance club mixes with and fades into another nightscape, as surveillance helicopters buzz and circle the city. By blending personal footage with news media coverage related to Kent State, the pandemic, and protests, Richardson allows their private and public narratives to conflict, complicate, and build around one another as they unfold in fragments. In its refusal of any single, linear narrative or lens through which to understand these events, *May 2020* reinforces the integrity of their multiplicitous, ongoing lives.

Likewise, the inclusion of portraiture in the show expands the initial Wilgefortis-focused work, bringing the experiences of others into a line of inquiry that initially centered the self. Though made in 2019, the black-and-white portrait *Sydney (in Cathy's yard)* is the most compelling demonstration of how portraiture builds out Richardson's project. In the image, one of the figure's bespectacled eyes is concealed by the reflection of a photo umbrella and camera on tripod—an effective visual component that also does important conceptual legwork. While in a self-portrait, an overt reference to the production of the image would read as a self-reflexive gesture of authority—the maker of the image unmistakable—here, in a portrait, the move feels more like a collaborative visual gesture. (This ethos extends to the titling of the works, where photographic subjects and assistants are always identified by name.) Especially alongside the fragmented images of statues of Wilgefortis, whose story and

image have been transfigured over time, these pictures seem to approach larger questions of representation and how we are remembered photographically. Together with the portraits (most of them made intra-Covid) and their investigations into the pain of others, Richardson's self-portraits read differently. Here, they function as gestures of shared vulnerability; as attempts to not only excavate and display private instances of physical or emotional exposure, but to negotiate and destabilize the stakes of photographing another by also subjecting themselves to the camera's eye.

Photography is a legitimate tool through which to understand and/or conceptualize one's experience, and its use in this capacity can, and often does, result in affective images. But Richardson's project, somehow cracked open by the limitations of lockdown and unburdened from its narrow conceptual framework, avoids the romance and melodrama that so often defines this kind of work. Though it straddles the pandemic's onset, the conceptual shift in Richardson's body of work cannot be solely explained by lockdown-induced limitations on what kind of pictures could safely be made. Instead, the very impetus for the work was changed. Though the wide-reaching, headline-making tragedies of Wilgefortis, Kent State, and Covid-19 find connectivity as they intersect through Richardson, it is when the camera turns to others that notions of grief and crisis become more intimately accessible. In the company

of the other portraits and pictures, Richardson's self-portraits act not solely as personal inquiries, but as reminders that photographs are only impactful in so far as the camera is a subjective machine. While the show could have benefitted from a tighter edit (certain of the street images lack a strong sense of perspective, while some of the photographs of the body felt flat in comparison to their more visceral counterparts), it is also better for the friction amongst the photographs. The ways that the artist has moved the work forward in the face of massive, disruptive, and traumatic change, taking in new data and responding to it, make the friction feel like a part of the work's resonance. It was a relief, especially in this moment, to see a gallery exhibition that felt like an artist still reconciling; the work not unresolved, but agile.

1. The Vatican removed St. Wilgefortis from the official holiday calendar in 1969, and statues and shrines of her likeness were subsequently destroyed or relegated to storage. Incidentally, the revocation of her sainthood was due both to "ugliness" and to her resemblance to art historical renderings of Jesus, another bearded figure on a cross. (The popular narrative is that Wilgefortis' story was created in error, as an explanation for a depiction of Christ in a full-length tunic, instead of in the loincloth normally depicted at the time.) As Richardson explains in the show didactics, Wilgefortis' story, and its afterlife, have come to "represent an erasure of recorded and historical violence against... women, queer, non-binary, and transgender people."

2. Not unlike the story of Wilgefortis, the Kent State massacre, which saw its 50th anniversary in May of 2020, is another tragic legacy that was long covered up, misrepresented, and distorted publicly (to political ends, particularly). Vince Guerrieri, "How 13 Seconds Changed Kent State University Forever," *Smithsonian Magazine*, May 1, 2020, <https://www.smithsonianmag.com/history/fifty-years-ago-kent-state-massacre-changed-university-forever-180974787/>.

Umar Rashid at Blum & Poe

November 6–
December 18, 2021

Umar Rashid has spent 15 years developing a complex, epic, invented colonial history he calls the Frenglish Empire (1648–1880). This fictitious realm of Rashid’s creation reimagines the horrific global-colonial foundations on which much of the globalized world has been built. *En Garde / On God*, his latest exhibition at Blum & Poe, brought this narrative closer to home: Southern California at the end of the 18th century. Unflinching life-sized portraits, intricate battle scenes littered with anachronisms, and “historical” artifacts build out Rashid’s invented narrative, making the experience something like stepping into an alternate universe, albeit one that transmitted a biting critique of this one.

Recurring motifs emerge through the paintings with cartoonish, hard-edge facture: smirking three-headed friars observe territorial battles over native lands wherein casually depicted beheadings and amputations play out beneath looming California palm trees. Strewn amongst the conquerors, fighters, and victims, whose races and genders are often flipped in unexpected ways, buoyant touchstones of American culture of the past half-century appear: Megatron, the Silver Surfer, a Star Destroyer, and various automotive icons of the 1970s (always driven by a hip Black Jesus/white Jesus duo). Surreal and

Afrofuturist characters in goggles and spacesuits join the everything-at-once, chaotic scenes like conduits between the past and future. Yet this funhouse of references also depicts the atrocities of history that the Saturday morning cartoon crowd has been spared.

Still, rather than trivialize the more atrocious battle scenes Rashid portrays, these near-forgotten nuggets of pop and cartoon nostalgia emphasize the inextricable link between historical brutality and the making of culture in that they are strung along the same timeline, depicted here with seemingly effortless strokes of paint. Time, space, politics, pop culture, violence, and levity collapse and foreground the profound interconnectedness of historical events to our present and future. Rashid implements a tilted picture plane, eliminating illusionistic depth, which seems to emphasize this further. The five battle paintings, for instance—each 72 inches square—spill their contents forward so that they’re all visible in one flattened plane, the relative scale between the elements blurred and irrelevant. In this compression of spatial and relative perspective, it seems fitting that historical time, reality, and fiction follow suit.

The two *Battle of Coachella* paintings, *Part 1. Day 1.* and *Part 2. Day 2.* (all works 2021; Rashid’s lengthy titles referencing misinformation, raids, and conversion therapy have been abbreviated for readability) depict a fictitious 18th-century battle in the Inland Empire, running concurrent to the eponymous music festival. In *Part 1*, the stage, its monolithic speakers,

and a mariachi band dwarf the mayhem below. Judging by the many uniforms and styles of dress, more than two sides are fighting—although fighting may not be the best word, as many of the figures are simultaneously crowd surfing and lopping heads and arms off as the band goads them on. The “battle” conveys little sense of fury: the figures are in ambiguous poses that could be read as dancing or fighting, and their facial expressions do little to communicate anything more than a passive acceptance of their predicament. By mixing up the presumed understanding of events and pushing subjective experience to the fringes of coherence, Rashid not only makes a larger statement about history as being one-sided—and typically told by the victor—but also about the ease with which real brutality and violence are often erased or repackaged as entertainment.

This is possibly why Rashid’s speculative and extreme reimagination of history is so provocative and disarming: it is brazen and prods uncomfortable truths about those who have and continue to structurally benefit from the earliest appetites of empire. Perhaps the point is made in the title of the map first encountered when entering the gallery: *Didn’t we almost have it all? Map of Alta California. 1795.* The map, “aged” (and not insignificantly) with tea and coffee—two commodities that symbolize the distillation of conquest into capital and the ease with which price tags omit their violent costs—presents as a revised colonial map. Ships approaching from the West are dwarfed by

the size of the figures on the mainland who raise their swords toward the sky. Their postures, paired with a banner emblazoned by the words “RISE UP RISE,” suggest that this land is not for the taking.

Together, the looming confrontation on the map and the scene in the painting *ISS is Mission Control. Or, We won?* bring the overarching narrative of the exhibition into focus. On a cosmic black and blue background, sci-fi references and floating mixtapes share space with Brown-skinned astronauts and Indigenous motifs painted on the side of a space capsule. A Star Destroyer crashes in a fiery explosion at the center of the canvas beneath an ominous red hand that reaches out to the viewer. Far from a utopian vision of the future, the work creates a loop that links the past, present, and future, both in Rashid’s imagined history and in reality. Presumably a vision of a world long after the defeat of the Frenglish, *ISS* portrays a time brimming with its own battles against alien and cybernetic forces, provoking possibilities for futures far different from those imagined by *Star Wars* audiences in 1977, 1999, and 2021. By slamming seemingly disparate elements together, Rashid’s paintings emphasize the brutal link between cultural production and human atrocity throughout American history. While this uncomfortable reality can and often is warped, reinterpreted, or ignored altogether, acknowledging it while imagining a more intersectional future may be a step toward creating a more liberated present.

(L.A. in Paris) Ser Serpas at Balice Hertling

October 16–
December 4, 2021

Serpas’ recent solo exhibition was split between Balice Hertling’s two outposts in Paris. It began in their new space at 84 rue des Gravilliers, formerly a shop that sold mid-range designer bags. The space’s mutation into a pristine white cube was paused in a state of mid-dilapidation for the exhibition’s run: all walls stripped back to their concrete innards, fixings removed, flooring pulled up, air conditioning units exposed. The sculptures inside echoed the austere aesthetic. Made from combinations of consumer and industrial goods, they were part of Serpas’ “assisted readymade” practice that sees her wandering the streets of a city, gathering discarded items and bringing them into a gallery space to present as ad-hoc assemblages. A sketch of a city through its byproducts, the amalgamations take a corporeal form. These scrapped objects have had past lives, bruised by exchanges with others and the forces inflicted on them. Opening during the spectacle of Paris art week—amid the frenzied hype of fairs, dinners, and money games—the exhibition offered a particularly wry critique of assimilation, commodification, and the power dynamics with which we too often comply.

Aptly, the first sculpture I encountered included a shopping cart, a perennially

abandoned object but also a mainstay mechanism for consumerism. *revolutions insect of things* (all works 2021) combined the cart with a stroller that nestled on top of it. Looped around its worn, padded handlebars and back wheels was a thick, black rubber belt that stretched up to the industrial piping visible in the ceiling’s naked architecture. Nearby was *conjoining fabricated excesses literal end to a mean*, a sculpture made from a thick wooden board with a roughly sawn square in the center through which a folded, grubby mattress bulged. The two opposing materials supported each other in an uneasy balancing act. Mute without humans to push, pull, or lay on them, these objects emitted a still sadness. Stained with traces of unknown collaborators, Serpas honored their contributions, assembling the used objects in an intimate private performance that elevated each blotch, mark, and worn edge.

Downstairs, Serpas’ hand was withdrawn further. *love time in vetivers, bathtub dropped a story and left as is* was a rusty and chipped tub, its cleansing and soothing responsibilities a distant memory. The work’s title foregrounded its production—directly above the sculpture, which was installed by the front door, was a perilous cavity that it appeared Serpas pushed the tub through to the floor below. Elsewhere, two heavy metal bollards—each ripped out of an unseen concrete base—were left abandoned at the bottom of a staircase, having endured a similarly rough treatment as the tub (their title, *real seduction state in consequence*



63

Umar Rashid, *ISS is Mission Control. Or, We won? If our rulers live in the sky, surely if we follow the forms, we will be able to shapeshift and fly to the heavens and destroy them. Surely. Black and White Jesus in the green Lincoln Continental are intrigued.* (2021). Acrylic, mica flake, and spray paint on canvas, 72 × 72 × 1.5 inches. Image courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles/Tokyo/New York. Photo: Josh Schaedel.



Ser Serpas, *conjoining fabricated excesses literal end to a mean* (2021). Found objects, 46 × 65 × 37.5 inches. Image courtesy of the artist and Galerie Balice Hertling, Paris. Photo: Aurélien Mole.

practically far in, two poles tossed down a staircase, damaging the steps, and left as they are, is also a descriptor for the action they had endured). In this piece, Serpas used actions and processes as collaborators, and unlike the carefully constructed pieces upstairs, the work had minimal compositional modifications, the thick posts left unto themselves. While freely referencing the decisively male line of process art progenitors before her—the anti-form scatter pieces of Robert Morris, in which he explored the effects of gravity and stress on ordinary materials, or Barry Le Va’s temporary arrangements of ephemera that he combined with didactic titles—Serpas brings careful tenderness to these dirty and transitory sculptures. There are no screws, nails, museum wax, or fixings. Each structure relies on the physicality of its own material composition to hold itself together.

Habitual walking is a cornerstone of Serpas’ practice, reminiscent of the Situationist International’s (SI) “*dérives*,” during which the group would meander aimlessly around a city as an anticapitalist activity; neither working nor consuming. In contrast, Serpas’ wanderings are decisively lucrative. With a Midas touch, she transmogrifies unwanted, found objects into desirable art pieces, instantly changing their value via the art market like some “magician recycler,”¹ using institutional critique as her spell. I’m reminded of founding SI member Michèle Bernstein’s novel, *All the King’s Horses* (1960), conceived as a potboiler in the vein of a French romance novel to help inflate the group’s bank

account. A roman à clef that cast Bernstein’s peers (and key SI figures) as the main protagonists, the book was a commercial success and also cast aspersions on the state of contemporary popular French literature. Bernstein would later disown the novel, paradoxically insisting on its commercialism and refusing its authorship.² Serpas also builds in a kind of escape hatch—after her exhibitions, if the sculptures do not sell, they, too, are cast off and returned to the street, redetermining the value of these trash-cum-commodity objects once again.

A hundred meters away, in Balice Hertling’s original space, Serpas created an addendum to the exhibition that continued her distortions of value. Lined up like an arsenal of weaponry around the perimeter of the white-walled gallery at 239 rue Saint-Martin were battered pieces of wood, broken furniture, steel pipes, and rusted pieces of metal. Punctuating the display were a series of framed handwritten texts torn from a notebook the artist had used during a Georgian language class. The installation’s title is self-reflexive: *im not good at anything including this round the this time, 87 unused collected objects from the installation at 84 Rue des Gravilliers and 15 framed pages of notes from Georgian language classes that the artist did not follow up on after the 8th lesson*. These were the rejects—objects that were collected by Serpas for potential sculptural works that were never realized, only to be abandoned once again. By including her own, handwritten failures, Serpas aligned herself with these objects in a more direct way, speaking to

failure and achievement more broadly. By placing these cast-off objects in the traditional environment in which we are accustomed to seeing art, she inverts our expectations and the sanctity of the white cube, furthering her disorientation of value. The gallery space (particularly during Paris art week) is the ultimate commodified space, one that is habitually designed for selling, yet Serpas chose to exhibit only “valueless” leftovers.

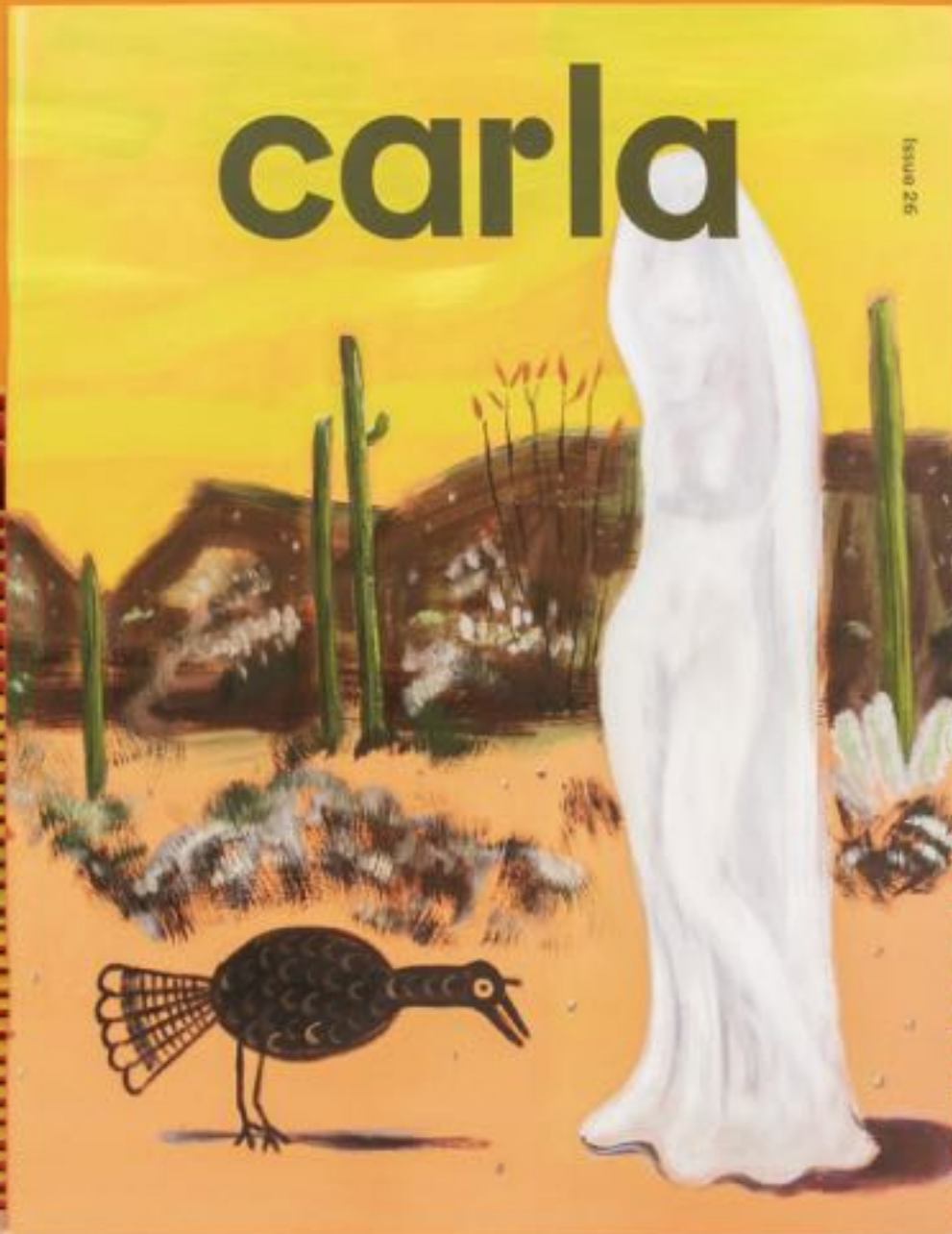
It would be simplistic to suggest that Serpas was mocking the frenzied art market and its endless consumption with this exhibition. We are all victims of late capitalism. Presented with our own discarded filth, these piles pose unexpected beauty that belies their more nefarious political implications. Serpas’ bodily composites reflect a mutability of value and power dynamics. She is setting her own terms. Art galleries operate like microcosms of society, yet here, the artist gets to decide what is permitted inside and outside, what is valued, what is worthless, and what is free. She creates her own currency. And by eschewing traditional artistic production (these artworks don’t require a studio and there’s little-to-no shipping or storage required), she allows us to imagine how we might liberate ourselves from the boundaries and rules to which most of us freely acquiesce.

1. Samuel Gamberg and Ser Serpas, “The story of Ser Serpas’s improvised and lucid readymades” *Document Journal*, July 23, 2018, <https://www.documentjournal.com/2018/07/ser-serpas-improvised-and-lucid-readymades/>.

2. John Kelsey, introduction to *All the King’s Horses* by Michèle Bernstein, 9. Semiotext(e) / Native Agents.

Subscribe and let *Carla* come to you.

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



shop.contemporaryartreview.la

Photo Essay Contributor

Ian Byers-Gamber is a Los Angeles-based artist and art documentarian. In both capacities, his work often involves producing visual archives for and around arts spaces. His photographs propose alternate ways of looking at existing archives, while imagining new ones altogether.

Review Contributors

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

Lindsay Preston Zappas is an artist and the founder and editor-in-chief of *Carla*.

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

Reuben Merringer is an L.A.-based artist, writer, and educator. His work explores liminality through the development of novel processes, utilizing the languages of painting, photography, sound, and video. He teaches at ArtCenter College of Design.

Rosa Tyhurst is a curator currently based in Bristol, U.K.





carla

Audio Books

An audio version of this magazine can be listened to on *The Carla Podcast* feed.

carla

en español

La versión en español de la revista trimestral de *Carla* ya está disponible en español. Se puede leer en contemporaryartreview.la/print

Carla's print quarterly is now available in Spanish. To read the translated issue, go to contemporaryartreview.la/print

carla en español

Carta de la editora

En un reciente paseo por La Brea —una avenida flanqueada por vallas publicitarias— me llamó la atención la cantidad de anuncios de remakes de películas y programas de televisión que recuerdo de mi infancia: *Space Jam*, *Los Cazafantasmas*, *El príncipe del rap en Bel-Air* e incluso *Clifford: El gran perro rojo* están teniendo su momento... de nuevo. El viejo refrán de que la historia se repite se hizo realidad cuando el conocido elenco de personajes se fue desplegando a lo largo de la franja, esta vez con mayor resolución y vistiendo ropa más moderna. Podemos lamentar la falta de creatividad en la industria cinematográfica (¿dónde están las nuevas historias?), pero la nostalgia vende. Los remakes siguen llegando.

Todos hemos escuchado el grito de guerra posmoderno de que nada es original. Todo se ha hecho, todo es una apropiación. A pesar de ello, la autoría, el tiempo y la cultura pueden imponer cambios significativos incluso en nuestras historias más duraderas. Cuando un creador contemporáneo se basa en un clásico, se apoya en el inconsciente colectivo, en un conocimiento cultural que precede a su interpretación. Cuando el público ya conoce la historia —los personajes, el lenguaje—, el artista es capaz

de sumergirse en ella, abordando la narración con una especie de mutabilidad y encontrando la liberación al tomar el timón.

Muchos de los artistas que aparecen en este número se apoyan en citas históricas o estéticas directas, recurriendo a historias e imágenes conocidas incluso cuando proponen una reedición. En las reseñas, varios escritores se centran en artistas (como Devin Troy Strother, Umar Rashid y Katherina Olschbaur) que copian referencias históricas, remezclándolas y preparándolas para un discurso divergente sobre raza y género.

Para otros, la estructura se convierte en un medio para reinventar la narrativa. Catherine Wagley escribe sobre una nueva biografía de Niki de Saint Phalle escrita por Nicole Rudick, profundizando en el enfoque de género de la autora. En lugar de interpretar la vida de la artista a partir de sus artefactos, Rudick presenta casi exclusivamente las palabras de Saint Phalle, permitiéndole expresar la historia de su propia vida incluso cuando ya no está aquí para escribirla.

A veces, un enfoque renovado del medio es lo que pone patas arriba, o transforma, viejas narrativas. En la entrevista de stephanie mei huang con Haena Yoo, ambas hablan del olor no solo como un conmovedor desencadenante de la memoria, sino también como una forma que puede aplicarse igual que la pintura o la arcilla (“Es un material cultural”, explica Yoo). Mientras analiza la reciente retrospectiva de Pipilotti Rist en el MOCA, Vanessa Holyoak explica cómo Rist descompone el medio que ha elegido, creando obras de video que son comunitarias en lugar de pasivas y aislantes.

El año 2022 ya ha provocado una especie de *déjà vu*

inquietante —el mismo virus se repite como una mala reposición— (los retratos socialmente distanciados de Ian Byers-Gamber, tomados al principio de la pandemia desde la ventana de su coche, resultan dolorosamente oportunos). Pero incluso cuando se repiten los mismos relatos cotidianos, la novedad se encuentra en las divergencias que se producen cuando se toma lo conocido y se cambia la lente. Los artistas de este número muestran cómo pueden crearse nuevas historias a partir de los restos de las antiguas —lo familiar supera lo prosaico para convertirse en un punto de partida para la reinención.

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

No creo que pertenezca Sobre la (Auto)biografía de Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle se consideraba “un caso especial. Una extraña”¹. Si cualquier otra persona la hubiera llamado así, habría sonado condescendiente, perezoso —tal vez incluso una interpretación errónea de las afinidades del arte popular de sus esculturas *Nana*, de gran tamaño y a veces con aspecto de matrona erótica—. A pesar de su autoproclamado estatus de extraña, Saint Phalle provenía de una familia acomodada y asistió a buenas escuelas (aunque nunca recibió una educación formal en bellas artes). Asimismo, pasó toda su vida adulta rodeada de su entorno: ella y Harry Mathews, el poeta-novelistas-traductor experimental con el que se casó para escapar de su disfuncional

familia a los 18 años, buscaban y se rodeaban de artistas de vanguardia. Cuando Saint Phalle empezó a pintar a los 20 años, su mentor fue Hugh Weiss, un surrealista americano-francés muy apreciado que trabajaba en París. Cuando superó la influencia de Weiss, Yves Klein, Marcel Duchamp y Daniel Spoerri se convirtieron en sus mentores —y, en el caso de Klein y Spoerri, en su comunidad—. Entonces, ¿qué hacer con su autodefinición de extraña?

A mediados de los años 80, escribió un breve ensayo autobiográfico titulado “*Niki by Niki*” —cuando tenía más de 50 años y trabajaba en lo que se convertiría en su proyecto escultórico público más ambicioso, Tarot Garden [Jardín del tarot] (1998)—. En el ensayo, describía su vida como un “cuento de hadas lleno de búsquedas” y se auto-denominaba “madre devoradora”, planteando la hipótesis de que los críticos habían escrito tan poco sobre ella porque estaban confundidos sobre si era una “artista del siglo XX o una escultora arcaica”, una neorrealista o una romántica (su periodo asociado a los neorrealistas en los años 60 se había enfatizado en exceso, según ella, mientras que su posterior “periodo romántico y atormentado” se había pasado por alto)². Escribió dos versiones de este ensayo —Saint Phalle siempre revisaba y perfeccionaba sus textos sobre su vida y su obra—, una en tercera persona y otra en primera. La versión en tercera persona parece una parodia, como si un crítico tratara de reclamar el acceso exclusivo y la comprensión de un artista previamente ignorado. La versión en primera persona parece un intento sincero de explicar —a ella misma y a los demás— por qué sentía que no encajaba



y por qué su obra ha confundido a los que escriben historias.

La crítica y editora Nicole Rudick incluye esta última versión en *What Is Now Known Was Once Only Imagined: An (Auto)biography of Niki de Saint Phalle*, publicado en febrero por Siglio Press. El libro se lee casi como un libro de artista, ensamblado enteramente a partir de los propios dibujos y escritos de Saint Phalle sobre su vida, así como de las cartas que Saint Phalle escribió con virtuosismo —redactando y reformulando misivas y a menudo incluyendo dibujos que elaboraban o enfatizaban ciertos sentimientos—. Es una delicia visual, ya que había poca distancia entre las imágenes vibrantes y juguetonas de Saint Phalle y sus palabras —de hecho, las palabras a menudo rodean, o se sitúan dentro, de los dibujos de, por ejemplo, una serpiente voluptuosa o una torre adornada e inclinada con cuerpos cayendo de sus ventanas y cornisas—. A veces, el texto está escrito en burbujas de pensamiento que emanan de las bocas de figuras que se asemejan a las esculturas *Nana* de Saint Phalle. Sin embargo, a pesar de estar lleno de material creado

directamente por Saint Phalle, *What Is Now Known* no es ni una autobiografía ni un libro de artista, ya que no fue compuesto por Saint Phalle sino por Rudick. Rudick comenzó el proyecto como una biografía más convencional, pero tras pasar un tiempo en el archivo de Saint Phalle en Santee, California, se dio cuenta de que la artista ya había escrito sobre gran parte de su vida, aunque estos recuerdos no estuvieran todavía reunidos en un solo lugar³.

Rudick elige comenzar el libro con un conmovedor recuerdo de Saint Phalle, sobre la primera vez que vio la película *Rashomon* de Akira Kurosawa en 1950, cuando tenía 19 años. La película lleva a Saint Phalle a cuestionar su propia comprensión de la verdad. En un guion en bucle, se pregunta: “¿La percepción es solo personal? ¿Significa eso que mi versión es solo mía?”. Concluye que el único “que puede ver todas las piezas del rompecabezas es DIOS, no yo”. A partir de esta apasionada abdicación del control autoral, *What Is Now Known* se mueve vagamente de forma cronológica, aunque muchas de las serigrafías, dibujos y cartas que incluye

Niki de Saint Phalle, *Californian Diary (Order and Chaos)* [Diario californiano (Orden y caos)] (1994). Serigrafía, 31.5 x 47.25 pulgadas. Publicado en *What Is Now Known Was Once Only Imagined: An (Auto)biography of Niki de Saint Phalle*, Nicole Rudick, Siglio, 2022. Imagen cortesía de Niki Charitable Art Foundation.

fueron compuestas en retrospectiva, cuando Saint Phalle recordaba su vida en los años 80 y 90. Rudick pretende que fluya de principio a fin, pero es más intuitivo y serpenteante que estrictamente narrativo. En muchos sentidos, el libro trata de cómo contar la historia de un artista, narrado con las palabras de una artista que nunca estuvo segura de si encajaba o cómo quería hacerlo —si es que lo hacía—. El propio cuestionamiento de Rudick como compositora/biógrafa (o colaboradora involuntaria) también aparece en el libro, ya que, como las propias páginas, sus breves textos reflexionan sobre cómo se construyen (y recuerdan) nuestras vidas desde la escritura.

Rudick reflexiona sobre los límites y las posibilidades de la forma en su introducción (que, además del epílogo, es el único fragmento del libro de 268 páginas escrito directamente por el biógrafo), y se pregunta: “¿Dónde están los límites de la vida de una persona? ¿Dónde está el tope duro, el punto en el que el (auto)biógrafo puede decir con seguridad que esto no tiene nada que ver?”. Cita a biógrafos que se desviaron de la vida de sus sujetos mientras escribían (Sam Stephenson) y a biógrafos que retrataron a sus sujetos poco conocidos, utilizando fragmentos de archivos como puntos de partida (Saidiya Hartman). El enfoque de Rudick es un tipo diferente de orientación, una elección para defender una vida que estaba allí, archivada en las palabras que Saint Phalle escribió ella misma en dibujos, cartas y apuntes de diarios ilustrados. Sin embargo, estas palabras nunca habrían llegado a nosotros como un cuerpo de escritura autobiográfica si Rudick no se hubiera preguntado:

“¿Qué podría estar más cerca de la voz de la artista que la propia voz de la artista, más cerca de su sensibilidad que la producida por su propia mano?”⁴.

Descubrí que la (auto) biografía de Rudick era inminente porque la estaba buscando, o algo parecido. Había estado leyendo sobre Saint Phalle —sobre todo en los catálogos de exposiciones—, pero fue en las anécdotas donde sentí que me había hecho una idea más completa del artista: en el recuerdo de Virginia Dwan de comprar “bichos” (serpientes e insectos de plástico) con Saint Phalle en Olvera Street⁵, o en un breve pasaje de las memorias de la bailarina Carolyn Brown en el que describe un evento de 1960 detrás del Renaissance Club en Sunset Boulevard. Saint Phalle, vestida con un “traje blanco de dama del espacio” y botas negras, sostenía una escopeta mientras subía y bajaba escaleras, apuntando y disparando a uno de sus elaborados montajes de color blanco mate⁶. Al disparar, estallaban explosiones de pintura de colores que alteraban la superficie hasta entonces neutra. Después, Brown encontró a Saint Phalle llorando, torturada por la fugacidad de la experiencia que había creado intencionadamente. Descripciones como las de Brown tenían una inmediatez e intensidad que parecían hacer justicia a Saint Phalle —o tal vez solo quería sentir que la conocía un poco más porque su arte parecía ser el producto de una energía tan convincente y ardiente.

What Is Now Known captura la inmediatez y la intensidad de Saint Phalle, pero también su autoprotección y su cuidadosa autopresentación. Ninguno de los dibujos ni los textos son crudos o poco

realistas. Al principio, el libro se desarrolla de forma más convencional, como pretendían tanto Saint Phalle como Rudick. Los escritos de la artista sobre su vida anterior a la creación del arte eran más directos que sus escritos posteriores, porque, como supone Rudick, más tarde empezó a dejar que su arte contara la historia. Como nos cuenta Saint Phalle en un texto a menudo acompañado de dibujos —como el de su madre rubia sentada en un taburete a rayas blancas y negras y mirándose en un espejo festoneado—, nació en París en octubre de 1930, justo cuando el crac bursátil diezmó la fortuna bancaria de su padre. En su infancia, su familia regresó a New York y ella asistió a la escuela femenina Brearley (que le encantaba hasta que una serie de dibujos/cuentos pornográficos que escribió la metieron en problemas con el director). Desde el principio tuvo la certeza de que la vida de ama de casa no era para ella, y admiraba la libertad de su padre al igual que temía que sus propios sentimientos sexuales la convirtieran en una *femme fatale* como él. A los 18 años, ella y Mathews se fugaron y, tras el nacimiento de su primer hijo, se trasladaron a Francia para escapar del conservadurismo de la era McCarthy y vivir entre artistas. Mathews alentó su deseo de expresión creativa, pero, aun así, ella se sentía atrapada por las responsabilidades domésticas —más aún teniendo en cuenta las continuas aventuras que él mantenía—. A mediados de los años 50, después de que Mathews se diera cuenta de que Saint Phalle escondía objetos punzantes bajo el colchón y supusiera, con razón, que estaba pensando en suicidarse, la llevó a un médico, que la

internó. La artista comenzó a pintar durante su estancia en el hospital psiquiátrico. Al ser dada de alta, recibió una carta de su padre en la que hablaba de los abusos sexuales de los que había sido objeto cuando era niña; aunque había reprimido los recuerdos de los abusos, exorcizar el trauma se convirtió en una de las motivaciones de su obra durante la siguiente década. A mediados de los años 50, tras el nacimiento de su segundo hijo, dejó a Mathews para vivir sola en las cercanías y concentrarse en su trabajo. Tenía intención de volver, pero se enamoró del escultor Jean Tinguely, que sería su amante durante una década y colaborador de por vida.

Cuando abandona su núcleo familiar y se asocia con Tinguely, la autonarrativa de Saint Phalle, y por tanto *What Is Now Known*, se basa menos en los hechos y la cronología, y está más motivada por los sentimientos y las ideas. En una carta dirigida al director del museo sueco Pontus Hultén, explica la génesis de sus cuadros de disparos, también conocidos como su serie *Tirs* (1961–63). Había imaginado una pintura sangrante y herida, con emociones y sensaciones. Posteriormente, con el estímulo de Tinguely, se dedicó a manifiestarla: haciendo relieves con yeso bulboso que cubrían bolsas de plástico llenas de pintura y otras cosas (¡espaguetis, huevos!). Después del primer tiroteo, en 1961, en el que utilizó un rifle prestado para disparar de forma que su cuadro sangrara, el crítico Pierre Restany la declaró una de las integrantes de los “*New Realists*” [“*Nuevos Realistas*”], un grupo que incluía a Yves Klein, Tinguely, Martial Raysse y otros. Los tiroteos la hicieron famosa y también la convirtieron en una violenta

femme fatale (“si hubiera sido fea, [los periódicos] habrían dicho que estaba acomplejada y no habrían prestado atención” a esta atractiva chica que “gritaba contra los hombres”). El historiador y curador del MoMA William Seitz dijo que su “actitud” había “retrasado el arte moderno 30 años”. Pero, como le cuenta a Hultén, después de dos años haciendo pinturas sobre disparos se sintió como una drogadicta, enganchada al ritual, al escándalo y a la atención, y sintió que necesitaba alejarse de la “provocación” hacia “un mundo más interior y femenino”⁷. Su siguiente misiva, dirigida a su amiga Clarice Rivers, profesora y exesposa del artista Larry Rivers, cuenta la historia de una de sus primeras Nanas más grandes, *Hon* (1966), una diosa embarazada a la que los espectadores podían entrar por entre las piernas y subir por una escalera que llegaba hasta su estómago.

En sus escritos, Saint Phalle reflexionaba a menudo sobre el patriarcado, como hace en un breve ensayo mecanografiado sin fecha titulado “*Feminism*”. Relata un recuerdo de cuando tenía 12 años en el que le dijo a su madre que nunca lavaría la ropa; su madre la abofeteó. En la escuela católica, dijo a las monjas que María era más poderosa que Jesús. Sin embargo, no quiso unirse al movimiento feminista cuando las feministas más jóvenes se acercaron a ella en los años 60. “Sentía que, a mi manera, como solitaria que hacía obras de arte monumentales, estaba haciendo una verdadera contribución”⁸, escribió, y continuó diciendo que veía el feminismo como algo cíclico —algo que siempre había existido— y que, en determinados momentos de la historia, las mujeres se ven

empoderadas para luchar con más fuerza contra la opresión. En una larga carta dirigida a su hija, vuelve a insistir en su aislamiento en la lucha contra la violencia patriarcal, diciendo que la violación por parte de su padre cuando era adolescente la obligó a encerrarse en sí misma, donde su rabia la ayudó a crear la vida interior que la convirtió en artista. Reconoce que no todas las mujeres son capaces de superar el trauma, incluso con la ayuda del arte⁹. Sin embargo, encontró una posición de poder para sí misma fuera de los sistemas patriarcales que la dañaron en su juventud.

A lo largo de *What Is Now Known* queda claro que, para Saint Phalle, la unión y la pertenencia tienen más que ver con las narraciones maestras que con el intercambio de experiencias íntimas vividas. Entre las cartas de Saint Phalle a Hultén y a Clarice, Rudick inserta un pasaje de una página, que no está vinculado a ninguna carta o entrada de diario fechada, en el que Saint Phalle se define como desarraigada y rebelde: “No creo que pertenezca a ninguna sociedad”, dice. Esta no pertenencia es un refrán a lo largo de todo el libro, incluso cuando su correspondencia personal con artistas, seguidores y colaboradores le da forma. Es como si le preocupara que ser definida, comprendida o reivindicada por algún movimiento o escuela limitara su gama de experiencias y expresiones. En “*Niki by Niki*”, escribe que su serie *The Devouring Mothers* [Las madres devoradoras] (1972), una meditación caprichosa pero violenta sobre el abuso, no fue muy popular. Sin embargo, también se ve a sí misma como una madre devoradora —¿quiere decir entonces que ha elegido ser

impopular?—. Al no imponer las inevitables limitaciones de la biografía narrativa, Rudick permite que la historia de Saint Phalle permanezca en ese lugar indefinido, abierto y al margen que una y otra vez eligió para sí misma.

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

Una y otra vez

I am treacherous with old magic
and the noon's new fury
with all your wide futures
promised

Audre Lorde, "A Woman
Speaks"¹

Al igual que todos los creadores de buenos problemas, las artistas feministas tienen mucho que hacer. Se enfrentan a un mundo diseñado para privilegiar a los hombres blancos, cisgénero y heterosexuales. Se enfrentan a una historia del arte feminista cuyas declaraciones sobre la experiencia femenina a menudo confunden una heteronormatividad blanca esencializadora con la solidaridad. Muchas imaginan futuros más esperanzadores y equitativos que podrían reparar el daño de su exclusión y se preguntan cómo sus prácticas creativas sirven a las comunidades en las que viven. Dado que el arte feminista se basa en la diferencia —y que sus manifestaciones no exploran ningún medio, no juran lealtad a ningún estilo específico y no se rigen por ningún manifiesto—, al comisariar una exposición de obras feministas, puede resultar tentador ofrecer ejemplos de obras realizadas en la misma época, etiquetarlas como arte feminista y darlo por terminadas.

Admirablemente, eso no es lo que hicieron las cocomi-

sarias Connie Butler y Anne Ellegood en *Witch Hunt [Caza de brujas]*, una ambiciosa exposición presentada conjuntamente en el Hammer Museum y el Institute of Contemporary Art Los Angeles (ICA LA). En lugar de insistir alegremente en que el arte feminista más conmovedor de la actualidad se hace en un solo lugar, o por un grupo concreto de personas que se resisten a un régimen político, las dos reunieron un panorama global de obras que daban especificidad a grandes conceptos como el feminismo interseccional y la descolonización. Los 16 artistas de *Witch Hunt*, en sus inversiones de las jerarquías malhumoradas, en sus reimaginaciones del arte como una práctica horizontal activada por la investigación y la comunidad y en su ridiculización de la tendencia de la historia a olvidar, proclaman que la especificidad merece nuestro tiempo y que dar a otros nuestro tiempo es una forma de parentesco que contribuye a un mundo más justo.

En manos menos diestras, una exposición compuesta en gran parte por una amplia mezcla de videoarte con principios, práctica social y retratos tranquilos podría parecer pesada y larga. Pero en las ocho galerías del Hammer y las seis del ICA, Butler y Ellegood encontraron la diversión, el asombro y lo elegiaco tanto en los medios basados en el tiempo como en los objetos cuya profundidad depende del desarrollo del tiempo. Y supieron cómo hacer que todo esto resonara entre los dos lugares. Por ejemplo, la irónica teatralidad de *TLDR (2017)*, de Candice Breitz, un descarado musical proyectado como video en el ICA LA que llamaba la atención sobre la estrechez de miras de las feministas blancas célebres

que tratan de bloquear la legalización del trabajo sexual. Mientras las trabajadoras del sexo convertidas en actrices de Breitz se ponían máscaras impresas con los rostros de Lena Dunham y Meryl Streep, no pude evitar acordarme del video de Yael Bartana, *Two Minutes to Midnight [Dos minutos para la media noche]* (2020), y soltar una carcajada. Instalada en la Hammer, la nueva versión en video de la obra de Bartana *What if Women Ruled the World? [¿Y si las mujeres gobernarán el mundo?]* (2017) responde ambivalentemente a su propia pregunta. Bartana convoca a un grupo de pensadoras feministas en torno a la seriedad de una mesa redonda similar a la del *Dr. Strangelove*, tachonada de objetos fálicos (un cactus por aquí, un plátano por allá). Resulta que las feministas pueden tener un excelente sentido de la comedia.

Algunos objetos inspiraron asombro porque su creador parecía haber comprimido la infinitud del tiempo y el espacio en el ámbito urgente del aquí y el ahora. En la Hammer, *Double Plot [Trama doble]* (2018) de Otobong Nkanga, un tapiz de aproximadamente 8 por 25 pies, llenaba una pared de la galería mientras trazaba un cosmos luminoso. Su figura negra con cabeza de hoja azul se erigía como centinela mientras los hilos de plata y cobre trazaban una historia en red de minerales, extracción y trabajo, todo ello sobre un fondo negro que estallaba con la ilusión del polvo de estrellas. Los rizomas de Nkanga hablaron con la reedición de *Feast and Famine [Festín y hambruna]* (2015) de Minerva Cuevas en el ICA. Cuevas exhumó las historias coloniales del cacao a través de una pintura al estilo de una valla publicitaria y una colección de vitrinas con



objetos cubiertos de chocolate; el goteo de chocolate que caía al suelo cada seis segundos coincidía con la tasa mundial de muertes por inanición, lo que dejó a esta visitante muy atormentada. Hay sabiduría en dar cuenta del dolor del pasado a escala.

O, por ejemplo, la tranquila melancolía de los retratos de Vaginal Davis en el ICA LA y de *UKI Virus Rising [Aumento del virus UKI]* (2018) de Shu Lea Cheang en el Hammer. Construidos con pastillas de antiácido, perfume, manteca de cacao y otros materiales sobre papel encontrado (folletos de eventos, tarjetas de visita, etc.), los retratos a pequeña escala de Davis conmemoraban a mujeres a las que las historias patriarcales dejaban sin recordar —la instalación era un homenaje a su madre negra, criolla y lesbiana—. Cheang evocó una sensación similar de fugacidad con la instalación de video multicanal *UKI Virus Rising*. Una de las paredes presentaba un video de una figura proteica que cambiaba de forma, apareciendo a veces andrógina y otras veces tradicionalmente femenina, mientras navegaba por un páramo de placas madre. Otra proyección de plaquetas de sangre inundaba el suelo y el techo, magnificando las partes microscópicas que nos

mantienen vivos a cada uno de nosotros. Aquí, la artista taiwanesa-estadounidense alegó el capitalismo tecnofílico que aleja a las personas que se identifican como mujeres de sus cuerpos. Cada artista presentó medios alternativos para recordar: los retratos de Davis eran obstinadamente analógicos e incluso efímeros, mientras que los avatares digitales de Cheang eran tan toscos como el CGI. Pero ambas artistas practican la inteligencia de los sistemas y la esperanza, donde las cosas del pasado pueden no estar condenadas a la melancolía, sino convertirse en posibilidad y quizás incluso en alegría.

Las dos sedes también conjuraron dos tipos de magia complementarios: el proceso en la Hammer y la revisión histórica en el ICA LA. En Westwood, el *UKI Virus* de Cheang, los *Two minutes [Dos minutos]* de Bartana y el cosmos de Nkanga fueron fáciles compañeros de un nuevo capítulo de la *Alfaiataria (Tailor shop) [Alfaiataria (Sastrería)]* de Laura Lima (2014/2021). Al igual que en las instalaciones del proyecto en el Bonnefantenmuseum de Maastricht y en la Pinacoteca de São Paulo, durante la duración de *Witch Hunt* Lima contrató a sastres locales

—aquí, Surjalo y Lily Abbitt— para que trabajaran en las galerías de la Hammer. Los sastres crearon prendas que se estiraron en marcos de madera para hacer cuadros que luego se encajaron en un sistema de almacenamiento abierto en el centro de la instalación. Lima arraigó su proyecto en un contexto local (en la Hammer, con mano de obra local, para *Witch Hunt*) y al mismo tiempo afirmó su internacionalidad (a través de su conexión con otras iteraciones en los Países Bajos y Brasil) y también invitó a los espectadores a ver su instalación como un conjunto de elementos en una crítica institucional en curso desde hace siete años. Este carácter incompleto sintonizaba de forma elocuente con las defensas del ICA LA contra las historias osificadas. Además de los retratos de Davis y la arqueología de Cuevas, los cinco gigantes de 12 pies de nailon de Lara Schnitger formaban un desfile de manifestantes totémicos, con púas y transgresores. Cada uno de ellos cristalizaba y luego subvertía las asociaciones con lo que Simone de Beauvoir llamó célebremente “el segundo sexo”. En la Hammer, *Anemic Royalty [Realeza anémica]* (2021), un behemoth vestido de Birkenstock que llevaba una banda de participante de concurso con hechizos antiguos, parodiaba el papel histórico de las mujeres como curanderas y envenenadoras; *Kolossoi* (2021), que evocaba la famosa “muñeca” maldita del Louvre del mismo nombre, se ponía una corbata y otras tantas pancartas para poner en entredicho el estereotipo de activista con las botas puestas en el suelo exhibiendo lemas. Cada una de las esculturas de Schnitger era un reproche a los mitos, a veces milenarios, que amenazan

la autodeterminación de cada mujer. Con el enfoque único de cada lugar, las obras formaron en conjunto un recordatorio cohesivo de que el proceso es una especie de revisión histórica; que la revisión histórica es en sí misma un proceso.

Tal vez por ello, la resistencia se convirtió en otro tema central en ambas sedes. Al dar a cada artista o pareja de artistas una galería propia, los comisarios pidieron al público que fuera testigo del florecimiento de las prácticas creativas de personas que a menudo se pasan por alto: las artistas de mediana edad, con identidad femenina y de color. Pidieron tácitamente a los visitantes que consideraran la energía que han necesitado las mujeres artistas —trans, cisgénero, negras, morenas, queer, entre otras categorías de marginación histórica— para crear en un mundo que solo ha empezado a proporcionar a las mujeres tantos recursos como los predispuestos para los hombres blancos, cisgénero y heterosexuales. Como proyecto curatorial, *Witch Hunt* sugiere historias en construcción en lugar de señalar las que son finitas y establecidas.

Sorprendentemente, para una ciudad que a menudo se empeña en olvidar su pasado, en los últimos 15 años el comisariado de arte feminista en los museos de Los Angeles ha sido en gran medida una empresa historiográfica. La exposición *WACK!* del MOCA de 2007, también organizada por Butler, tuvo un impacto abrasador como primer estudio del feminismo global entre 1965 y 1980. La exposición puso de manifiesto una historia de arte feminista transformador que un mundo artístico cada vez más monetizado e insistentemente dominado por los hombres blancos ignoró por su cuenta

y riesgo². Para la primera edición de *Pacific Standard Time (PST) [Hora estándar del Pacífico (PST)]* en 2011, la Ben Maltz Gallery del Otis College acogió *Doin' it in Public [Haciéndolo en público]*, para la que Meg Linton y Sue Maberry recuperaron los vibrantes tejemanejes del Woman's Building de Los Angeles (1973–1991). En 2017, la Hammer viajó al sur para la segunda edición de PST del Getty, con *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 [Mujeres radicales: Arte latinoamericano, 1960–1985]*, comisariada por Cecilia Fajardo-Hill, Andrea Giunta y Marcela Guerrero, con el apoyo de Butler. La muestra ejemplificó una producción cultural feminista interseccional sin disculpas que, gracias a la amplificación global de Black Lives Matter, se ha convertido en la vanguardia de la práctica curatorial de Los Angeles.

Cuando los tiempos cambian pero las estructuras sociales no, las artistas feministas hacen aún más evidente cómo el pasado puede moldear nuestro presente. *Witch Hunt*, construida a partir del legado de las exposiciones antes mencionadas, fue una réplica oportuna a los traumas particulares de la presidencia de Trump. El sexismo flagrante y de gatillo fácil del 45 era demasiado fuerte para ignorarlo. De ahí la brillante ironía del título de las comisarias. En solo dos palabras, Butler y Ellegood convocan una genealogía del patriarcado blanco estadounidense que va desde los juicios de brujas de Salem previos a la revolución hasta la falsa construcción del victimismo con la que Trump atemoriza y enfurece a su base³. Por supuesto, el perdedor de las elecciones presidenciales estadounidenses de 2020 fue —y sigue siendo— un síntoma de la misoginia,

no su agente singular. Y *Witch Hunt* demostró la agri dulce paradoja de que el feminismo —y especialmente el que ponen en práctica las artistas feministas— sigue siendo vital porque la equidad que busca aún no se ha alcanzado.

La equidad es difícil de ganar cuando la preocupación contemporánea se produce a expensas de la contemplación reflexiva y la especificidad histórica. Las capas de la lucha histórica cobraron vida en *Poor People's TV Room Solo [Sala de televisión de los pobres en solitario]* (2014/2021), para la que Okwui Okpokwasili construyó una caja de plástico translúcido en la que gira un autómata vertical envuelto en rafia, sobre el que se ha proyectado una silueta del cuerpo en movimiento de la artista y junto al que se reproduce un video de mujeres nigerianas bailando, cantando y haciendo comunidad. Invocando el legado de la Guerra de las Mujeres de 1929, la instalación multisensorial de Okpokwasili privilegia los cuerpos de la diáspora africana femenina frente a las denigraciones de la supremacía blanca, el colonialismo y el patriarcado. La atención de la obra a una resistencia larga, compleja y global desafió los eslóganes feministas de última hora que pueblan nuestros medios de comunicación: los gorros de color rosa intenso que se tejieron para la Marcha de las Mujeres de 2017 (y que luego se desecharon), la señalización de la virtud de las declaraciones de solidaridad de las empresas, incluso las organizaciones sin ánimo de lucro del feminismo que intentan reparar la desigualdad con las mismas herramientas de siempre (RIP Time's Up 1.0)⁴.

El legado de *Witch Hunt*, por tanto, puede muy bien

descansar en su argumento de perseverancia. Porque, sí, es un progreso que la actual vicepresidenta estadounidense sea una mujer negra, sudasiática y cisgénero. Pero no es suficiente. En el Hammer, el aire frío que salía de la pared de refrigeradores evaporativos de Teresa Margolles —llamados *El agua del Río Bravo* (2021) porque las máquinas, compradas en el Mercado Los Herrajeros de Ciudad Juárez, se llenan con agua del Río Bravo (lo que los estadounidenses llaman el Río Grande)— conmemoraba a los transmigrantes entre las oleadas de solicitantes de asilo a los que la vicepresidenta Harris dijo sin rodeos: “No vengáis”⁵. O, por ejemplo, tomen *One Big Bag* (2021), de Every Ocean Hughes, un video en el que la intérprete Lindsay Rico navega por una cortina suelta de objetos aparentemente cotidianos (un neceser de corrector cosmético, un frasco de Advil (ibuprofeno)). Cada objeto se convierte en un talismán cuando Rico describe cómo aumentan los kits de herramientas que las doulas de la muerte ofrecen a los recién fallecidos. La noción de “muerte queer” de Hughes, largamente investigada, que pone en primer plano el cuidado en la ayuda mutua, la familia elegida y la autodeterminación, resuena conmovedoramente en medio de una pandemia que ha puesto de manifiesto un sistema sanitario diseñado para ignorar el dolor de las mujeres negras y morenas.

Las artistas de *Witch Hunt* penetran en el ruido del discurso contemporáneo porque su obra reverbera con la transformación. Ya sea en los cantos encantadores de las mujeres nigerianas que aparecen en *TV Room* de Okpokwasili, o en los silenciosos monumentos de Davis hechos con materiales fugitivos, estas

artistas toman la medida del mundo tal y como era; plantean preguntas sobre cómo queremos pasar nuestro tiempo; y proporcionan conceptos, materiales y conocimientos para mover el mundo más allá de lo que es. Es tentador decir que la escultura de neón de Bartana, *Patriarchy Is History* [*Patriarcado es historia*] (2020), expuesta para presentar *Two Minutes* en la Hammer, tenía la última palabra de la exposición. Pero la hábil agrupación de Butler y Ellegood de tantos ejemplos potentes de arte feminista materializó una importante extensión de la declaración de Bartana: que los feminismos son el futuro.

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

Abundantes frecuencias abstracción negra en movimiento

Adee Roberson cerró su 40^o año viendo el sol sumergirse en el océano en Negril (Jamaica), adonde regresó en busca de consuelo y de un punto de apoyo tras cerrar *distance time* [*tiempo de distancia*], una exposición que se pudo ver en Artist Curated Projects el verano pasado. Jamaica es un lugar al que siempre vuelve: la isla es el lugar de nacimiento de su abuela, una tierra sagrada y ancestral.

Roberson y yo nos conocimos en Los Angeles en 2018 y nos hemos acercado a lo largo de los años, nuestra conexión se ha ido profundizando con el descubrimiento de nuestra herencia mutua y otras intersecciones. Más recientemente, hemos estado pasando tiempo la una con la otra en Jamaica, un punto de origen compartido. Cuando volvió a Negril el pasado mes de noviembre, me reuní

con ella en la playa y nos turnamos para beber mezcal en las tumbonas, tomando el sol perezosamente. La semana siguiente, se dirigió a Miami para una exposición individual con la Dominique Gallery en NADA Miami durante Art Basel, donde sus pinturas abstractas, creadas en su estudio de Los Angeles, donde reside, presentaban rosas, naranjas y azules que recordaban claramente al cielo de Jamaica. Los verdes y azules de sus abstracciones reflejan las montañas y los océanos de los distintos lugares en los que ha vivido, tonalidades sincrónicas que fundamentan su conexión con la tierra. Por ejemplo, Roberson ha vivido, casualmente, junto a un árbol de mango tanto en Lagos (Nigeria) como en Kingston. En muchos de sus cuadros recientes, este recuerdo se funde con el sentimiento y el movimiento: las formas de bulbo en capas —representadas en varios tonos de verde— hacen eco de las hojas de un árbol de mango, que se extienden por su tronco hasta el cielo. En algunos de sus cuadros más recientes aparecen orbes amarillos brillantes que evocan el resplandor de la fruta madura, mientras que azules y morados suaves marcan el cielo en diferentes momentos —una línea de tiempo abstracta.

En los cuadros de Roberson, rara vez se hace referencia a algo reconocible fuera de lo que puede parecerse vagamente a una entrada (una puerta, una ventana). Cuando hay una figura visible, como en *Aquamarine* [*Aguamarina*] (2021) —que incluye una pequeña imagen recortada de Patra, una artista jamaicana de dancehall, en la esquina superior izquierda—, suele tratarse del retrato de una figura personalmente significativa

o de un miembro de la familia. Este aspecto de su práctica es significativo en el sentido de que la particularidad de la reproducción de estas imágenes contrarresta el carácter abierto de la abstracción —las figuras se convierten en llaves que abren las vías temáticas de Roberson—. Las obras abstractas pintadas se componen de colores y formas brillantes que se entrelazan con un atrevido contraste cromático. La paleta de colores es vibrante, descarnada, enfática y sin reservas. Las formas son orgánicas —una mezcla de bordes duros y curvas suaves que crean portales y pasadizos hacia reinos complejos—. La abstracción se utiliza como dispositivo para transmutar sus experiencias e identidad en una forma no lineal de narración que da lugar a un archivo de su movimiento a través de las fronteras. Las pinturas son un testimonio, una práctica archivística impregnada de espiritualidad y legado.

Históricamente, la abstracción ha sido un área de éxito difícil de alcanzar para los artistas negros, ya que la abstracción negra pone en entredicho las ideas proyectadas de lo que se dice que es la negritud visualizada. Sin embargo, en el ensayo de Stuart Hall, “New ethnicities”, habla de una conciencia en desarrollo en la política cultural negra que se aleja de la comprensión de la lucha de la “experiencia negra” como una identidad racial singular y hegemónica, y se acerca al “reconocimiento de la extraordinaria diversidad de posiciones subjetivas, experiencias sociales e identidades culturales que componen la categoría ‘negra’”¹. La creciente aceptación de la obra abstracta de artistas negros habla de esta evolución de la conciencia crítica, reflejando la autodeter-

minación, el optimismo y la libertad y disipando el mito de una experiencia negra unificada. Aunque, en el pasado, los negros pueden haberse visto limitados a trabajar de forma descriptible, transparente y descifrable para asegurar la recepción de su arte, la abstracción abre una vía de escape. Como señala Adrienne Edwards, “[l]a abstracción desplaza el análisis del artista negro como sujeto y, en su lugar, hace hincapié en la negritud como material, método y modo, insistiendo en la negritud como multiplicidad”². A través de la abstracción, los artistas pueden abrazar la plenitud del ser como sujeto, alejándose decisivamente de la condición de objeto. La no representación permite una exploración ilimitada, capturando la esencia de la pluralidad; una noción que se acentúa cuando se viaja, como hace Roberson, a través de varias geografías, creando una comprensión del yo mutable y en red.

La obra de Roberson desciende de este punto de vista ampliado, que abarca una

exploración polifacética de la identidad. Nacida en West Palm Beach de madre afrojamaicana, siempre ha estado profundamente conectada con sus raíces diaspóricas. Adopta los cruces entre las tradiciones matriarcales jamaicanas de su madre, sus tías y su abuela, la cultura pop afroamericana y las enseñanzas espirituales del África Occidental. La expresión de esta reflexión interseccional requiere la adaptabilidad que permite la abstracción, una práctica en la que las formas pueden remodelar, inventar y reflejar un mundo interno dinámico que no está limitado por la representación directa. El proceso de llegar a ser combina bien con las posibilidades ilimitadas de la abstracción.

Sus predecesores en el campo de la abstracción negra también han demostrado su amplitud: Mavis Pusey, quien nació en Retreat (Jamaica) en 1928 y se trasladó a la ciudad de New York cuando era joven, recurrió a la abstracción como expresión de su vida en movimiento. Mientras desarrollaba su práctica en los años 50, 60



Adee Roberson, *Telepathy [Telepatía]* (2021). Acrílico y pastel al óleo sobre panel de madera con un retrato de la hermana Charmaine, 30 × 30 × 1.5 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista.

y 70, moviéndose entre New York, Londres y París, se comprometió con los paisajes urbanos a medida que las líneas de horizonte evolucionaban y crecían. En *Puriv* (c. 1968), las formas y líneas duras y apagadas transmiten con soltura los materiales de construcción, las calles y las escaleras de incendios que conforman la vida urbana. Los ángulos dinámicos captan la fugacidad de los paisajes urbanos. Al reflexionar sobre su obra, comentó una vez: “Veo la nueva construcción [de la ciudad] como un renacimiento, un catalizador para un nuevo entorno, y como el pasado debe ser un vínculo con el futuro, en cada una de mis obras... hay un círculo para representar la continuación interminable del orden natural y de toda la materia”³. Esta noción cíclica del tiempo, el crecimiento y el movimiento —transmitida en sus cuadros a través de paisajes urbanos y estaciones cambiantes— refleja su propia migración como jamaicana a través de los diversos lugares y culturas que habitó.

Nacido en St. James y actualmente afincado en Chicago, el artista jamaicano Leasho Johnson sigue el legado de Pusey, utilizando la abstracción como medio para desentrañar una identidad compleja mientras se desplaza por diferentes geografías; sus obras se liberan de la representación fija y estática. En *Rules for being free (Anansi #6) [Reglas para ser libre (Anansi #6)]* (2020), que forma parte de una serie en curso, puede verse una tenue silueta o sombra dentro de un terreno verde y exuberante. Trazos brillantes de verde y amarillo interrumpen las zonas de oscuridad para crear una sensación de inmersión, de lo desconocido que acecha en

el más allá. Lo que parece ser una pierna vagamente representada atraviesa el aire mientras una forma amorfa en primer plano comienza a mostrarse como una sugerencia de cuerpos moviéndose juntos. En la contemplación de un cuerpo negro y no normativo en movimiento, las figuras oscuras de Johnson se tambalean con la abstracción —representadas en negro con vagos contornos marrones y enfatizadas con trazos de rojo-naranja, sus formas fluidas se funden en un paisaje más amplio con un movimiento sensual—. Utiliza un coro de materiales —carbón, cola, acuarela, tinta, acrílico, lámina de oro, óleo, barra de aceite y yeso— para crear una obra impresionante en la que la identidad, el linaje y la reubicación colapsan en un espacio como otro tipo de multiplicidad maleable. Las vibrantes visualizaciones abstractas de Johnson nos dan la esperanza de seguir sobreviviendo; una persona negra queer pintando a otra, recordando a otra.

Roberson, Pusey y Johnson han recorrido rutas similares desde Jamaica hasta los Estados Unidos, con importantes paradas en centros artísticos internacionales, y sus obras están conectadas por una paleta de colores ocasionalmente compartida y por un sentido común de movimiento geográfico, en el que sus identidades jamaicanas también se han visto obligadas a cambiar y evolucionar. Cada uno de ellos encontró en la abstracción un medio para navegar por la distancia entre sí mismos y sus cambiantes geografías.

Nacida y criada en Los Angeles, la pintora June Edmonds a menudo experimenta su abstracción como comunicaciones de los ancestros, ilumi-

nando posibilidades futuras ancladas en la migración anterior. *Joy of Other Suns [Gozo de otros soles]* (2021) presenta colores apagados y oscuros (tonos de ciruela, oliva, bayas profundas, carmesí, mostaza) pintados en arcos amplios —el violeta o el rosado ocasionales imbuyen una ternura o incluso una vulnerabilidad que contrasta con los tonos sombríos generales de la obra—. Las formas almendradas creadas en la intersección de los atrevidos trazos de Edmonds están cargadas de un sentido de transporte, creando puertas energéticas a través de las cuales podría forjar una conexión con sus antepasados afroamericanos.

Durante un huracán en Kingston el verano pasado, Roberson grabó música con un sintetizador y una kalimba, un instrumento de origen africano. Ella entiende que uno de sus papeles es el de guardiana de la memoria, y su práctica es un medio para resistir la disolución del tiempo. La lluvia golpeaba con urgencia el techo, el viento azotaba los árboles y las notas electrónicas, los sonidos cósmicos y aéreos del instrumento heredado se combinaban en un paisaje sonoro orgánico y mágico. La práctica abstracta de Roberson también habla de un misticismo que se encuentra al entretener su diverso linaje.

A través de la ausencia de límites de la abstracción, los olores de sus abuelas y tías cocinando juntas en una cocina del sur de Florida podrían arremolinarse junto con la música que interpretó durante su estancia en Lagos, colisionando para crear un futuro caleidoscópico que guarde historias del pasado. La abstracción refleja un diálogo intuitivo entre el artista negro y el mundo —uno en el que es libre de

trabajar fuera de los límites de una identidad prescrita.

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

Soñando el barrio las visiones comunales de Pipilotti Rist

Videos saturados a cámara lenta de ojos, piel, carne y pelo se deslizan por las ventanas de la fachada de un edificio de apartamentos. Las imágenes son indeterminadas y meditativas —partes del cuerpo indistinguibles se arremolinan en dispersiones psicodélicas—. Cerca de allí, en un cambio radical de escala, una mujer diminuta y diabólica rodeada de llamas llega hasta nosotros desde una proyección en el suelo de tamaño casi vaginal que un vigilante del museo me advierte que no pise. Así es como la pionera artista multimedia Pipilotti Rist nos invita a entrar en *Big Heartedness, Be My Neighbor* [Gran corazón, sé mi prójimo], su amplia exposición individual en el Geffen Contemporary del MOCA, que hace honor a su acogedor título. Generosa y, de hecho, de gran corazón, muestra el derrumbe sin interrupciones del espacio público y privado de Rist a través de sus características exploraciones del poder inmersivo y sensual del video. La exposición es la primera mirada a la West Coast de la extensa obra de la artista afinada en Zúrich y abarca sus tres décadas de carrera. Rist fue una de las primeras artistas multimedia de los años 80 y 90 en desarrollar el video más allá de la caja negra del monitor y su obra más reciente marca un giro innovador hacia la creación de entornos inmersivos a través de proyecciones que perturban la arquitectura institucional,

metamorfoseando el espacio en una deriva introspectiva sensorial y, a veces, táctil.

Aunque la mayoría de las obras expuestas en The Geffen ya se han mostrado antes (a excepción de cinco videoinstalaciones realizadas específicamente para la exposición de Los Angeles), para esta retrospectiva Rist las ha instalado en un entorno único lleno de giros inesperados y liberado de cronología o linealidad. En lugar de ello, Rist pone en tela de juicio tanto su obra como las limitaciones de la pantalla, transformando el espacio de The Geffen, que parece un almacén, en una serie de salas de estar, dormitorios, patios traseros y bosques comunales —algo que dista mucho de la naturaleza a menudo aislante de nuestras pantallas—. Después de casi dos años de desplazarnos apesadumbrados desde nuestras respectivas cuarentenas solitarias, y en un momento en el que visitar los museos después de un largo paréntesis sigue despertando un renovado entusiasmo, la exposición de Rist se siente como una invitación a una intimidad compartida de su creación, rica en imágenes de la vida vegetal, el océano, el espacio exterior y el cuerpo femenino. Desplegando la facilidad para el hipnotismo de estos sujetos sin glorificarlos ni reducirlos a estereotipos, Rist se atreve a separar la idea contemporánea de “conexión” de sus asociaciones digitales y la devuelve a sus orígenes más amigables.

Un efecto secundario involuntario de la ambiciosa y envolvente instalación de Rist es que su espectacularidad distrae a veces de su esencia, fomentando un compromiso superficial (a menudo a través de un selfie de iPhone), que

intercepta, y quizás incluso excluye, una interacción más crítica o genuinamente transformadora con la obra. En particular, las seductoras y parpadeantes luces de colores de *Pixel Forest Transformer* [Transformador de bosque de píxeles] (2016), una instalación lumínica colgante, se acercan peligrosamente a la estética del arte como entretenimiento de proyectos como Artechouse o la exposición itinerante Immersive Van Gogh, un efecto desconcertante que oscurece la noción conceptual más convincente de la obra, la de un video deconstruido en un “bosque” de píxeles individuales.

Sin embargo, en otros lugares se consigue una inmersión más inesperada y conmovedora con gran éxito, especialmente cuando los objetos y el atrezo se utilizan como pantallas o lienzos para el amplio repertorio de videos de Rist, con proyecciones extendiéndose como la piel a través de las paredes, los muebles, las alfombras, los libros y, en un caso, a través de un traje de baño amarillo de una sola pieza en *Digesting Impressions* (Gastric endoscopy journey) [Digiriendo las impresiones (Viaje por una endoscopia gástrica)] (1996/2014), e incluso sobre una réplica de una pintura *veduta* en *Prisma* (2011). Esparcidas por las superficies del museo, las obras de video de Rist dan vida a objetos estáticos, envolviendo jarrones y cachivaches cuidadosamente colocados en un mundo visual exuberante e idiosincrásico, un auténtico gabinete de curiosidades.

A lo largo de la exposición, las realidades interiores y exteriores se vuelven porosas y la pantalla actúa como un doble de la piel humana, un contenedor para las imágenes desordenadas y casi desbordantes de Rist, que a menudo

representan o evocan la materialidad viscosa del cuerpo. Cuerpos activos —a menudo el de la propia artista— flotan dentro y fuera de foco en paisajes naturales vistos desde ángulos poco manejables y desconocidos —altas briznas de hierba vistas desde la perspectiva de un insecto en *Another Body (from the Lobe of the Lung Family)* [*Otro cuerpo (de la familia del lóbulo pulmonar)*] (2008/2015), o visiones reflejadas de piernas nadando bajo el agua en *Sip My Ocean* [*Sorbe mi océano*] (1996)—, mientras que las manipulaciones técnicas representativas de las primeras incursiones en el medio del video (uso juguetón de la pantalla verde, experimentos de saturación del color) incrustan a los sujetos de Rist en texturas y patrones caleidoscópicos.

Sip My Ocean nos sumerge en una experiencia colectiva del diseño de Rist, una serie de cuerpos (incluido el del propio Rist) que nos acompañan en un viaje perceptivo no lineal a través del agua y el cielo y que ofrecen una alternativa resplandeciente a nuestra relación individualista con la tecnología. La imagen reflejada del video se extiende por dos paredes en una sala de visionado adornada con grandes cojines redondos en los que los visitantes pueden descansar —con la icónica versión de Chris Isaak de “Wicked Game” reproducida en bucle—. Rist canturrea una y otra vez la desgarradora letra de la canción, “No I don’t wanna fall in love”, alternando entre un susurro relajante y un grito que hiela la sangre, con una sensibilidad punk. Su conmovedora canción, repleta de acordes de guitarra que se arrastran, establece el tono emocional para el visceral video en el que una serie de imágenes acuáticas aparecen en la pantalla. Los



cuerpos nadan a través de un colorido arrecife submarino y de objetos que evocan la infancia —un corazón hecho de cuentas, una caravana de juguete—, flotan por el agua, cayendo en ondulaciones hasta el fondo del océano con remolinos de peces anaranjados que la obligan a ir a la deriva con ellos. Los videos de Rist no tienen un principio, un medio o un final claros. En su lugar, nos inundan con imágenes cíclicas aparentemente interminables: al igual que nuestras propias experiencias sensoriales del mundo, recurren a los sentimientos, la memoria y los sueños en lugar de a la lógica narrativa y al paso continuo del tiempo. Este enfoque cíclico distorsiona la linealidad del medio, acercando el video a la cualidad háptica de la sensación física —su reproducción abstracta trata de la memoria y de las asombrosas transformaciones inconscientes.

Esta deformación temporal es solo uno de los recursos que emplea Rist para romper el sustrato de la pantalla, tratando a su vez de sacarnos a nosotros de nuestro aislamiento tecnológico al llevar la pantalla

a lo común y reimaginarla como una experiencia de colectividad. Una manifestación integral de esta sensibilidad que rompe el sustrato es la fusión que hace Rist de su cuerpo con el monitor de video —su piel y la pantalla se convierten en capas paralelas, lo suficientemente finas como para insinuar la posibilidad de atravesar al otro lado—. Explora este límite en *Open My Glade (Flatten)* [*Abre mi claro (aplanar)*] (2000) —un video que se proyectó originalmente en una valla publicitaria de Times Square en New York— presionando literalmente su cara contra la lente de la cámara como si pudiera llegar a nosotros a través de ella, rompiendo no solo la cuarta pared sino el límite físico de la pantalla. Un efecto similar se consigue en muchas de las obras expuestas, entre ellas, el video de tres canales *Neighbors Without Fences* [*Vecinos sin vallas*] (2021), en el que los primeros planos de un amplio iris de color avellana y las húmedas pestañas de un globo ocular y un párpado amenazan con atravesar el exterior, arrastrándonos a su anatomía más grande que la vida. La escala se colapsa: la pupila del ojo

Pipilotti Rist, *Big Heartedness, Be My Neighbor* [*Gran corazón, sé mi prójimo*] (vista de la instalación) (2021). Imagen por cortesía del artista y The Museum of Contemporary Art. Foto: Zak Kelley.

se convierte en un agujero negro o en un planeta a la deriva en una galaxia nebulosa.

Ejemplificando la porosidad entre el interior y el exterior, Rist reimagina la institución pública como un patio trasero onírico donde los “vecinos” pueden reunirse en un estado de ensoñación, ya sea descansando en muebles de gran tamaño alrededor de un monitor de televisión como si fuera una chimenea en *Das Zimmer (The Room) [La habitación]* (1994), hundiéndose en una cama proyectada con cuerpos desgarrados a la deriva a través del cosmos en *Tu mich nicht nochmals verlassen (Do Not Abandon Me Again) [No vuelvas a abandonarme]* (2015) o extendidos sobre cojines del suelo del tamaño de un cuerpo y contemplando una proyección a escala arquitectónica de la icónica *Ever Is Over All [El siempre está sobre todo]* (1997) que se reproduce en bucle. Rist nos invita a entrar en el espacio personal de los sueños en *Deine Raumkapsel (Your Space Capsule) [Tu cápsula espacial]* (2006), un dormitorio en miniatura en una caja de madera al que los visitantes pueden asomarse subiendo una pequeña escalera. Dentro de la maqueta, una minúscula proyección de una luna de fantasía flota por la habitación, colisionando con el dormitorio como en un sueño de vigilia. Al invitarnos a entrar en este espacio, Rist nos muestra un sueño íntimo en el que podemos intercambiar visiones subconscientes, preparando el terreno para un ensueño colectivo.

En este momento cultural, las pantallas nos separan en gran medida mientras mantienen una adictiva ilusión de conexión. *Big Heartedness, Be My Neighbor* se pregunta si las pantallas, significantes omnipresentes de nuestro mundo tecnocrático,

tienen todavía el potencial radical de unirnos, de hacernos vecinos. Cuando la obra de Rist está en su mejor momento, la respuesta es, inequívocamente, sí. Rist revoluciona la noción de pantalla contenida al convertir los píxeles en material, proyectando sus visiones en botellas de whisky o parasoles. Las películas se introducen en decorados nostálgicos, llenando las ventanas que bordean el exterior de un tranquilo edificio de apartamentos, con la colada de alguien colgando de una cornisa. Una proyección sobre las mesas de pícnic rojas comunes invita al espectador a sentarse y, de este modo, a formar parte temporalmente de la vida vegetal abstracta y arremolinada que se proyecta hacia abajo. Rist establece la posibilidad de una comunión vecinal haciéndose primero vulnerable mediante la exploración desinhibida de su propio cuerpo —aunque nunca con excesiva seriedad—. Es con esta sensación de juego onírico, con el espíritu de la curiosidad infantil que existe fuera de la lógica y del peligro, que se nos anima a unirnos a ella. Si las pantallas pueden reunirnos en experiencias compartidas de asombro como en estado de trance, tal vez *debamos* replantearnos primero sus contenedores. Al cambiar la noción de “tiempo de pantalla”, Rist libera sus imágenes de sus diminutas cajas y las proyecta sensualmente en un mundo que también es de su autoría, en una borrosa superposición de realidades digitales y materiales. Como productos de un inconsciente colectivo en un sueño lúcido compartido, se trata de imágenes que no temen tocar.

Entrevista con Haena Yoo

Los espectadores podían oler la exposición más reciente de Haena Yoo, *The Oriental Sauce Factory [La fábrica de salsas orientales]*, en la Murmurs galería, antes de poder verla. La exploración de Yoo de los olores y los líquidos es continua (su reciente exposición, *The Birth of Venus [El nacimiento de Venus]*, en P.Bibeau de Brooklyn, contenía amalgamas esculturales y líquidas de productos cosméticos para la piel y levadura de arroz). Pero *Sauce Factory* era una insólita instalación que hacía circular líquidos, modelada formalmente a partir de la fábrica de salsas del padre de Yoo y de los “motores del deseo” imaginados por Duchamp en su obra de 1915–23 *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass) [La novia desnudada por sus solteros, incluso (El vaso grande)]*.

Aunque el olor impregnaba la exposición, los espectadores estaban protegidos de toda la acritud de la pieza central de la instalación. *The Milky Way Table [La mesa de la Vía Láctea]* (todas las obras de 2021), una estación de fermentación cenagosa de salsa de cerveza, estaba encerrada en una caja de plexiglás sellada. La mezcla de meju (soja fermentada), agua salada, azufaifo, aceite de orégano, baya de saúco, óxido de magnesio y medicamentos estadounidenses de venta libre liberaba rizos vaporosos por ocho pequeños agujeros en la parte superior de la caja. Un golpe inicial de soja y kombucha. Suaves matices de podredumbre. Niebla marina. Cuero cabelludo aceitoso. El espectador observó la producción de una salsa fermentada mientras se filtraba

por varias máquinas y se secaba, filtraba y envasaba para ser vendida como *L'Oriental*. Dispuestas sobre cajas, las botellas de la salsa genéricamente etiquetada variaban en sabor y título, desde Especiada a Floral o Auténtica Oriental, lo que hacía ambiguo, en última instancia, si *L'Oriental* era para degustar u oler.

En la única obra de video, *Checkmate [Jaque mate]*, instalada al fondo de la galería, una voz masculina americana generada por inteligencia artificial de un anuncio narraba: “Es marrón, sabrosa, oscura, negra y amarilla”. Mientras tanto, una botella de salsa de soja giraba en la pantalla a lo largo de una cinta transportadora facilitada por las trabajadoras coreanas de la fábrica de salsa del padre de Yoo en Eumseong, a las afueras de Seúl. Las mismas palabras podrían utilizarse para describir el espectáculo de Yoo. Todas estas son cualidades de la otredad que la blancura le dice a los inmigrantes que no pueden poseer, pero los productos de su trabajo (en este caso, condimentos embotellados) sí. La otredad es olfativa, después de todo. Ser sabroso y amarillo en Estados Unidos es restregar el appestoso y dulce almizcle de los alimentos extranjeros en el cabello negro de uno, como si fuera posible enjuagar la vergüenza de la alienación.

Tras visitar *The Oriental Sauce Factory*, me encontré con el deseo de conectar con Yoo en otro entorno olfativo (¿quizás en un templo, quizás con alimentos encurtidos?) —con una sensación de embriaguez appestosa apropiadamente inmigrante—. Como acababa de mudarme a New York, me conformé con conectar con Yoo por FaceTime desde mi apartamento de Chinatown

mientras ella estaba de visita en Los Angeles desde Seúl. Hablamos de su reciente exposición, del olor como medio principal, de los tiroteos en el balneario de Atlanta, de los remedios a base de hierbas y de la biomedicina occidental.

stephanie mei huang: ¿Cómo funcionó su escultura duchampiana, *The Bride*, en la obra?

Haena Yoo: Me interesaba la idea de “motor[es] del deseo” descritos por Marcel Duchamp en su obra *The Large Glass*, así como la maquinaria del deseo que [Gilles] Deleuze mencionaba como subjetividad en la sociedad capitalista. Como forma de combinar la lógica de Duchamp y el manual de una fábrica de fabricación de salsas, construí *Bride Machinery [Maquinaria de novia]* como una escultura impulsada por el deseo que funciona con un motor que contiene agua salada con meju disuelto en ella.

Quería que [mi versión de] la *Novia* fuera más bien una máquina agrícola preindustrial y asiática que contiene la fuente y la energía en sí misma... y este líquido [la salsa] se fermenta a lo largo de la historia, el tiempo y el espacio mientras fluye, [y es] filtrado, transformado y contenido en algún lugar. Todo el proceso de fabricación parte de la *Novia*, pero cuando termina en la estación de embotellado/ envasado, la energía y la estructura [del sistema] pueden desplazarlos o voltearlos. Estas ideas reordenan un valor de uso de los antiguos métodos agrícolas de forma absurda, disolviendo productos sanitarios contemporáneos. Aquí, la *Novia* como herencia agrícola ancestral ha sido, de nuevo, despojada en gran medida por los “solteros” de las grandes compañías de

franquicias, el patriarcado, el centrismo occidental o la producción barata en masa, con la limitada información que tienen —al igual que pasa el etiquetarla con el nombre de *L'Oriental*.

Pero, además, la *Bride Machinery* tiene un gesto, que implica sus labores, trabajando constantemente y haciendo su esfuerzo: orina, sudor, olor. Según Duchamp, su motor, el motor del deseo, funciona con la gasolina del amor que ella misma ha creado: “*The Large Glass* ha sido llamado máquina de amor, pero en realidad es una máquina de sufrimiento”. La novia en mi obra está colgada de una cuerda en una jaula aislada, o crucificada, haciendo sus labores, haciendo su excreción; en cambio, los solteros de fundición de aluminio permanecen abajo, solo les queda la posibilidad de agitarse, la masturbación agónica percibiendo su orgasmo.

smh: Usted habla de que lo fermentado es lo femenino y la máquina es lo masculino. ¿Cómo ve usted lo fermentado como una forma específica de trabajo feminizado?

HY: Sí, es una buena pregunta. Veo la fluidez en la instalación como la fuente o la identidad de la mujer asiática. Me centré más en la identidad de la mujer asiática porque la elaboración de salsas y la fabricación son básicamente el trabajo doméstico de las mujeres. El líquido como organismo o sustancia viva en la instalación principal [*The Milky Way Table*] muestra el crecimiento del moho y los vástagos, el cambio de color y olor, la disolución de todo tipo de pastillas y soja. Todo este proceso es la fermentación y el trabajo de la entropía, como



dar a luz. Esta feminidad está fluyendo por todo el sistema, operado por un motor o la máquina de niebla y [la] vitrina de contención, dado que todo el sistema capitalista ya está configurado como la plataforma en la que vivimos. El organismo vivo se mantiene dentro del contenedor, respirando dentro y fuera de sí mismo.

Esta entropía podría hacer una salsa especial o un líquido podrido, ya que la identidad femenina va a la sociedad. Pueden haber madurado en el proceso o haber sido torturadas, explotadas por el sistema.

smh: ¿El meju suele estar hecho por mujeres?

HY: Sí —madres, abuelas—. Y todo eso es muy tradicional —mujeres laboriosas—. Se hace en sus casas en grupo, con vecinas o amigas o familiares. Lo hacen juntas, y es realmente

como el kimchi. Lo hacen en casa con sus iguales, tradicionalmente.

smh: El meju y otros alimentos fermentados tienen fama de ser algo apestosos, algo que se asocia a las culturas minoritarias y no blancas. Entonces, ¿cómo aguanta el paladar?

HY: Como sabemos, un olor puede traer recuerdos. Es un material cultural. En mi trabajo, empecé fermentando olores de los microorganismos en la vitrina, olores como el de la *kombucha* o el del guiso de pasta de soja. Estos son reconocibles para algunas personas. Pero luego se transforma en un olor raro, extraño, salido de la nada. Al principio, algunos dirán que provoca nostalgia, [pero] con el tiempo no se puede saber realmente qué es. Este tipo de incertidumbre o escenario imprevisible como cualidad performativa es lo que quería

ver en mi instalación. Es como un comentario sobre lo que ha ocurrido en la vida real [estos] dos últimos años.

El olor era el material más potente con el que trabajaba en mi exposición, algo que nunca había sucedido realmente, porque [aunque] tenía este tipo de elementos [olfativos], lo visual era más dominante. Pero aquí, si no se experimenta el olor, no se puede comentar el [espectáculo]. Las cosas están realmente unidas por el olor o el aroma.

smh: Creo que es muy poderoso lo que está haciendo con el olor. Está diciendo que es un material cultural. Por lo contrario, ciertos olores no se valoran de esta manera —olores que siempre se experimentan en los restaurantes o en el supermercado asiático—. Así que traerlos a este espacio y hacer que todos los espectadores de arte experimenten este olor tan llamativo es muy impactante. ¿Por qué cree que el olor es más eficaz para usted que cualquier otra cosa como material?

HY: En la mayoría de mis instalaciones utilizo diferentes materiales o inmateriales, algunos de ellos tomados de culturas minoritarias. Es un proceso de orquestación, y proporciona un elemento de desfamiliarización. Me da la oportunidad de asumir estas formas culturales e interrogarlas sobre su significado dentro de la sociedad.

Cuando visité la fábrica de salsas de mi padre en Corea, el olor fue el material más distintivo al que me enfrenté al principio. Era la presencia imperiosa y dominante en la fábrica y me parecía que era otro mundo. Pero después de un tiempo, me acostumbré

a él y no me importó estar dentro de la fábrica. Quería trasladar esa experiencia a esta instalación.

Creo que el olor es realmente importante [en la obra] porque representa la colisión del deseo y el control en el sistema que se descompone o fermenta. Aporta un olor y por eso los espectadores se sienten perseguidos por él. Este tipo de olor desagradable o femenino nos desconcierta. Y no se percibe; aunque sea un efecto cultural, es imprevisible o incontrolado. Esa es mi principal intención, querer resaltar la realidad. También me da un poco de [un] sentido poderoso, cuando [el olor es la] presencia dominante. Es invisible pero agresivo. Como: ¡oh, aquí, asiáticos! Estamos contenidos, discriminados, pero muy olorosos. Cuidado —[te] sumergirá. Te atacará de vuelta.

84

smh: El Ssanghwa-tang, una medicina tradicional coreana a base de hierbas, hace su aparición en tus bloques de meju, mientras que los medicamentos de venta libre, como el Benadryl y el Aleve, se elaboran en un depósito fermentado. En medio de la Covid-19 y de un aumento de la xenofobia antiasiática y de la demagogia política, ¿cómo ha visto cambiar su relación con las medicinas indígenas/tradicionales y occidentales convencionales?

HY: Me encanta la medicina herbal... y a mi madre le gustaba mucho. Ya es común en Corea. Toman hierbas medicinales del hospital chino de acupuntura. Y durante la Covid-19, antes de que saliera la vacuna, teníamos mucho pánico. Algunas personas se dedicaban a hacer versiones caseras de medicinas a base de hierbas para mejorar

el sistema inmunológico y a compartirlas con los vecinos y familiares. Me pareció bonito, pero también desesperante. La mayoría de la gente aspiraba a encontrar la medicina o la ideología adecuada para evitar enfermarse de Covid-19. Tal vez las vacunas o algunas píldoras que compré en las farmacias occidentales de aquí estén médicamente mejor probadas. No lo sé. Estamos tomando ambas cosas. Estoy tomando tanto la medicina a base de hierbas como la medicina occidental, con la esperanza de que me ayude. Y creo que [eso] fue algo aleatorio. No puedo decir realmente cuál [funcionará] o si puede funcionar de manera diferente individualmente. Más bien, veo estas píldoras como una panacea, que apacigua todas las esperanzas y desesperaciones y que estoy dispuesta a tomar.

smh: Exacto. Es un brebaje híbrido, como su salsa.

HY: Exactamente. Mis sentimientos ambivalentes hacia [los] dos tipos de medicinas [son] la razón por la que juego con el azar y hago mi propia medicina o salsa mágica. Y estos son [los productos de] mi investigación y mi explicación sobre [la medicina] como persona ordinaria. Realmente no puedo decir qué es lo correcto, es muy controvertido. Así que quería adoptar esa posición [de] mi lucha, mis sentimientos conflictivos o ambivalentes. Creo que esto es lo que realmente trata la mesa de fermentación principal. Estoy haciendo la salsa.

smh: Eso es genial. También, por supuesto, quiero hablar de las armas. Tengo tantos sentimientos en torno a estas obras en particular porque el tiroteo en el balneario de

Atlanta fue realmente conmovedor y desgarrador para mí. En tu exposición, siento que esa es la última sala en la que probablemente entre el espectador: pistolas de papel de arroz teñidas con soja, un revólver y un rifle con titulares de periódico que dicen: “8 muertos en un tiroteo en un balneario de Atlanta”, “Ataque a una mujer asiática en el centro de la ciudad”. Yo veía el papel teñido de soja casi como un papel manchado de lágrimas, como las lágrimas de la *Novia*.

HY: Sí, las armas se muestran como un punto final del espectáculo. Me molestaron todos los tipos de racismo que han ocurrido últimamente. El año pasado estuve en Seúl, pero pude ver a muchos amigos que volvieron a Seúl desde Londres, New York y Los Angeles, por [todo] el racismo y lo que presenciaron. Yo no he experimentado nada en persona, pero podía sentir este enorme miedo... Y realmente me estaba rompiendo el corazón de nuevo. Investigué las armas más comunes que se usan en Estados Unidos —pistolas, revólveres y rifles—. Cogí tres modelos y los convertí en pistolas de papel, titulándolas *I've gone to look for America [He ido a buscar a América]*. Doblar los papeles, convertirlos en pistolas de origami, que no son funcionales, fue como un proceso ritual para mí —como has dicho, se presenta con las lágrimas, como una memoria para recordarlos—. Ya sabes, no olvidamos lo que pasó.

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

Tan cerca ahora mismo

Este proyecto comenzó en los primeros y desesperados días de la primera orden de cierre de Los Angeles, más como un salvavidas que otra cosa. Desempleado y desamparado, como tantos otros ese mes de marzo, había cruzado la ciudad para visitar a un amigo, ellos en el balcón de su segundo piso y yo en mi coche, charlando por teléfono desde el otro lado de la extensión. Fue un milagro. Hablamos durante casi una hora. Al despedirnos, les hice una foto torcida a través de mi ventana.

Pasé las siguientes semanas de esta manera, cruzando y volviendo a cruzar frenéticamente Los Angeles varias veces al día, fotografiando tanto a amigos íntimos como a artistas con los que tenía que reunir el valor para contactar. Las visitas fueron nutritivas. Sentí que era necesario compartir el espacio con aquellos a los que echaba de menos y conocer a otros por primera vez; dada la generosidad y el entusiasmo con que la gente respondía a menudo a mi propuesta de fotografiarlos, me gusta pensar que las visitas también les reconfortaban. La ciudad se hizo más pequeña, las distancias que se acortan en ausencia de tráfico. Pero también se hizo más grande: las comunidades se expandieron y se reconfiguraron para satisfacer las necesidades humanas a las que no llegaban las instituciones existentes.

En retrospectiva, me parece natural que mi trabajo en este proyecto disminuyera lentamente cuando comenzaron las protestas ese verano. El proyecto me había anclado en

una geografía desconcertante que me empujaba y me alejaba de las personas que componen mi comunidad. Al reevaluar mi posición dentro de esta geografía social, mis propios intereses y mi responsabilidad en una política de liberación, el terreno me pareció menos traicionero, la gente menos remota. Dejé de hacer los retratos —dejé de necesitarlos.

Un año después, en un Los Angeles que se parece mucho a lo que era el pasado mes de marzo, tengo la tentación de llamar a la publicación de estas imágenes un cierre de libro. A veces he imaginado la última foto de esta serie: un retrato de mi compañera Jinha y nuestro perro Beans en el asiento del copiloto que a menudo

ocupaban durante esas visitas distanciadas. Todavía no lo he hecho porque me resulta extraño hacerlo ahora, tan alejado de las condiciones que motivaron los primeros retratos. Más extraño aún es pretender que pueda concluir este proyecto cuando la pandemia está tan lejos de haber terminado. Es mejor llamar a *So Close Right Now [Tan cerca ahora mismo]* un marcador —un recordatorio de lo que le debo a cada persona que se sentó para estas fotos, una prueba de esos lazos que nos mantienen unidos.

—Ian Byers-Gamber, en declaraciones a A. Jinha Song



Patrisse, 2020.

Retrato de gran formato de Patrisse Cullors.

Devin Troy Strother en The Pit

30 de octubre—
18 de diciembre de 2021

Ser un hombre negro en Estados Unidos es estar en un constante estado de reconciliación con límites predeterminados. Como dijo Baldwin, “se esperaba que los límites de tu ambición estuvieran fijados para siempre”¹. Así que es mucho más emocionante cuando un hombre negro decide ser rimbombante. Claro que el continuo desmoronamiento de la reputación de Kanye West lo convierte en un cuento con moraleja en estos días, pero es fascinante ver a figuras como Tyler, the Creator primero escupir letras fuera de tono en un suspiro y después verle con total vulnerabilidad (sobre su sexualidad, sus tiernas amistades, etc.). O ver cómo un Donald Glover, que antes se sentía alienado, se siente lo suficientemente cómodo con su negritud como para empezar a hacer olas al respecto (ya sea a través de su canción “This Is America” o de su puesta de cara blanca en su exitosa serie *Atlanta*). Por supuesto, también está Lil Nas X, cuyo día normal consiste en descender a las entrañas del infierno en una barra de striptease para hacerle un baile erótico al diablo. Hay algo electrificante en hacer que la gente se enfade por tu existencia cuando es en tus propios términos —si te van a odiar de todos modos, ¿por qué no divertirse un poco?

Devin Troy Strother aborda *Undercover Brother* [*Hermano encubierto*], su exposición en The Pit, con una filosofía similar, provocando risas nerviosas en algunos y carcajadas indulgentes



en otros. Se trata de la primera exposición individual de la galería con Strother y las obras que contiene van desde caricaturas figurativas sobre lienzo hasta figuritas de cerámica que se dedican a lo que el artista denomina “historia del arte revisionista” y “cambio de nombre”, con el fin de desenterrar intenciones más profundas de artefactos culturales conocidos del siglo pasado. Strother consulta una serie de relatos raciales convencionales, basándose en *BlacKkKlansman*, *White Chicks*, *Trading Places*, *Black Like Me* de John Howard Griffin y *Reconstruction in America* de W. E. B. Du Bois, para seguir investigando la posición de identidad con su oscuro humor, reforzado por un inconfundible reenvío a los temas y composiciones de la obra del difunto Philip Guston. Una pieza como *studio visit with the black boy in the pink studio / RIP guston* [*visita al estudio con el chico negro en el estudio rosa / RIP*

guston] (todas las obras de 2021) es quizás una de las referencias más directas (nombrando el homenaje abierto del espectáculo al artista), mientras que *on the way to the rally / undercover brothers / shotgun* [*camino al mitin / hermanos encubierto / escopeta*] alude al título de una película (*Undercover Brother*, 2002), pero no se detiene en el contenido real del material de origen —una comedia de acción de espionaje satírica y blaxploitation.

Undercover Brother se sumerge de lleno en la cara blanca, la apropiación y la cultura de la cancelación, por lo que es apropiado que Strother reproduzca los gestos familiares de un pintor figurativo —Guston— cuya retrospectiva fue recientemente cancelada por su inoportuna y controvertida imaginería de figuras encapuchadas (la muestra debía inaugurarse en la National Gallery of Art de Washington, D.C. en junio de 2020, un momento en el que

Devin Troy Strother, *If Lucy were black* [*Si Lucy fuese negra*] (2021). Esmalte sobre cerámica, 7 × 4 × 3.5 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de The Pit.

el movimiento Black Lives Matter estaba en su punto álgido). Guston intentó dar sentido al odio en su obra, con muchos de sus cuadros en los que aparecían fumadores empedernidos del Klan montados en coches e individuos negros en poses supinas. Strother, cuyos parientes abandonaron Louisiana, en parte tras el acoso del KKK, vio la cancelación de Guston como una razón más para profundizar en los sombríos temas del trauma negro que atraían a Guston.

Al igual que las composiciones pintadas de Guston, las obras de Strother construyen marcos y cuadrículas con imágenes en capas. Por ejemplo, en el cuadro *smoking painting and talking* [fumando pintando y hablando], un artista de perfil en su estudio, fumando mientras pinta un pie, está rodeado de otros cuadros —cada uno de los cuales es una historia o un mundo recién inventado— (*In the Studio* [En el estudio] (1975) de Guston presenta una composición reflejada: un perfil similar de ojos saltones de un artista fumador en su estudio y una pintura de un pie rojizo y triangular). En obras como esta, la imitación compositiva de Guston por parte de Strother es más reflexiva. Sin embargo, los artistas y las figuras de Strother son negras, mientras que los de Guston eran siempre blancas —en el mundo de Guston, las figuras negras se representaban a menudo con dolor o como contrapartidas brutalizadas de los personajes del KKK.

De este modo, Strother se mueve entre la apropiación y la revisión. Parece que practica esta última al ignorar las restricciones de la narración subjetiva de la historia para compensar las exclusiones pasadas del canon. En una serie de esculturas

instaladas en pequeñas estanterías colgadas en líneas diagonales y escalonadas a lo largo de la exposición, recupera el *kitsch vintage*, esmaltando sobre cerámica de segunda mano para que las figuras blancas parezcan negras. En la pieza *Sister Act 2*, una figurita de monja de cerámica ha sido oscurecida con esmalte para referirse mejor al personaje de Whoopi Goldberg, la hermana Mary Clarence, protagonista de la taquillera película del mismo nombre. Otras figuritas con cara negra son *If Lucy were black* [Si Lucy fuese negra], un busto que guarda un asombroso parecido con Lucille Ball, y *Fuck John Wayne* [Que se joda John Wayne], un vaquero vestido de amarillo con las manos y la cara pintadas de negro. El marcado contraste parece una tontería, pero se siente como una retorcida forma de reparación —un ejercicio de reivindicación que provoca una inesperada sensación de satisfacción.

La falta de sutileza de Strother es estimulante en esta época en la que se pasa frecuentemente de puntillas, pero también complica la ya espinosa conversación en torno a la cultura de la cancelación y la comprobación de la subjetividad. Su descarada tendencia a combatir la apropiación con la reapropiación brilla en cuadros como *bon fire of the vanities / recent Thoughts / wet dreams* [bon fire de las vanidades / pensamientos recientes / sueños húmedos], en la que aparecen ocho miembros del KKK y un par de banderas confederadas ardiendo en un infierno incandescente que emana del humo del cigarrillo de una figura negra que yace de espaldas en la parte inferior de la imagen —una alusión compositiva a *Painter in Bed* [Pintor en la cama] (1973)

de Guston—. En las incursiones de Strother en el revisionismo, nadie está a salvo, como en la pareja de hombres negros con túnica blanca, que se dirigen a un mitin de noche en *on the way to the rally / undercover brothers / shotgun*. Representar a un negro como miembro del KKK es un gesto más intransigente que el de una monja negra o John Wayne, pero este espectáculo no se trata de un compromiso.

Las estrategias juguetonas y grandilocuentes de Strother —que incluyen la creación de paisajes de ensueño surrealistas, la adopción de títulos como oportunidades para hacer bromas y la inclinación hacia los reinos fantásticos para revisar la historia con pinceladas audaces (en lugar de descubrir verdades específicas)— provocan un chapoteo del tamaño de un cañón en la piscina y luego salen. No es que el efecto dominó resultante no importe, pero *Undercover Brother* se siente menos como una lección y más como una prueba de que la reclamación pública puede ofrecer una sensación de (divertido) empoderamiento privado y, a su vez, servir como un manantial de vitalidad renovada para que uno pueda tener la oportunidad de seguir luchando por el bien.

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

Katherina Olschbaur en Nicodim Gallery

16 de diciembre de 2021–
29 de enero de 2022

La reciente exposición individual de Katherina Olschbaur en la Nicodim Gallery, *Live Flesh* [Carne viva], tomó como punto de partida la mitología griega, lo que dio a la muestra un toque tradicional. El hecho de

que los antiguos mitos griegos prevalezcan como piedras de toque culturales relevantes es cofundador y, sin embargo, de alguna manera, fundaméntador. Como escribe Charlotte Higgins en *Greek Myths: A New Retelling*, estos mitos “siguen siendo verdaderos para nosotros porque... tratan, en definitiva, de la dura realidad y los hechos básicos de la condición humana”¹. A pesar de nuestros modernos avances en tecnología, cultura y política, la condición humana ha perdurado más o menos desde Sófocles. Vivimos, amamos y morimos.

A pesar de su lealtad a estas viejas y probadas narrativas, las pinturas de Olschbaur divergen, encontrando su base en las libertades creativas, los esquemas y las reinterpretaciones juguetonas que la artista se toma —los lugares en los que se desvía de los clásicos—. Con trazos radiantes, atrevidos degradados y un enfoque gestual y alegre de la figuración, Olschbaur transforma a los dioses griegos y a los sujetos de la historia del arte, añadiendo toques de verde lima a las mejillas y brillantes sombras de ojos de rubí a los párpados. Los personajes mutan, adoptando nuevas personalidades, mientras viajan en el tiempo para acicalarse junto a figuras notables de otras épocas e historias —los mitos griegos y las composiciones de la época del Renacimiento se fusionan y hacen un guiño al canon de la historia del arte—. Y aunque las pinturas destilan una reverencia por las historias religiosas, artísticas y culturales que copian, también rechazan sin reparos el rígido enfoque de la historia sobre el género y la sexualidad, ofreciendo en su lugar una mezcla desenfadada que altera el pasado para imaginar un futuro más fluido.

La obra que da título a la exposición, un gran díptico titulado *After Venus and Adonis (Live Flesh)* [*Tras Venus y Adonis (carne viva)*] (todas las obras de 2021), hace referencia a la historia de los dos amantes predestinados. En el mito, Adonis es un galán y Venus (la diosa del amor) se enamora de él sin poder evitarlo. Algunos relatos presentan a los dos como amantes consentidos (véase Ovidio), mientras que otros describen a Venus como una perseguidora implacable y agresiva (como en la versión posterior de Shakespeare). Al final, Venus tiene una premonición de que Adonis va a ser asesinado por un jabalí mientras está cazando, y se produce su porcina muerte. Consternada, Venus maldice el amor para toda la humanidad: “El amor sufrirá a partir de ahora”, escribió Shakespeare de forma dramática². Al convertir la historia de Ovidio sobre

el deseo mutuo en una sobre la persecución no correspondida, Shakespeare jugó abiertamente con las normas y convenciones de género: la representación de Venus como perseguidora agresiva excluía, sin duda, cualquier actuación de género recatada y pasiva³. Olschbaur se apoya en esta fluidez. Su cuadro se inspira en la famosa composición de Tiziano: Venus está sentada en el centro, de espaldas al espectador, intentando agarrar por la fuerza a un joven Adonis, que se lanza al ataque, con los perros a cuestas, dispuesto a cazar. Sin embargo, en la versión de Olschbaur, tanto Venus como Adonis tienen espaldas fuertes y anchas y miembros redondeados al estilo de Léger. Mientras que el pene de Adonis brota de su taparrabos, los adornos de Olschbaur —su rostro fuertemente contorneado, sus pendientes, sus exuberantes mechones y sus altos y arquea-



Katherina Olschbaur, *Gravitation* [*Gravitación*] (2021). Óleo sobre lienzo, 94.5 × 78.75 × 2 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y de Nicodim Gallery. Foto: Lee Tyler Thompson.

dos tacones de aguja— presentan una versión más femenina de nuestra musa.

Este enrarecimiento juguetón se extiende a lo largo de toda la exposición, ya que Olschbaur introduce un poco de catolicismo de la época del Renacimiento con alas de ángeles errantes y rayos de luz celestial. Además de Tiziano, Olschbaur toma composiciones (y a veces títulos) de *Girl with a Pearl Earring* [La joven de la perla] (1665) de Vermeer y de *Venus* (1485–1486) de Botticelli, incorporando poses de acicalamiento que recuerdan a *Les Demoiselles d'Avignon* [Las señoritas de Avignon] (1907) de Picasso o a *Olympia* (1863) de Manet. Sin embargo, la muestra de los cuadros es tan amplia que el elenco de personajes emergentes se desdibuja y se convierte en formas totalmente nuevas e imaginadas. En *Angels and Avatars* [Ángeles y avatares], un rostro femenino brota de la ingle de la figura central, con los ojos cerrados en señal de éxtasis —tal vez una Venus imaginada cuya pasión arde tanto que su cuerpo se funde físicamente con el de su amante—. En *Sub Red* [Sub rojo], unas figuras pintadas sin cuerpo se precipitan desde un cielo rojo, con los brazos en alto, mientras dos santos (¿dioses?, ¿humanos?) sujetan a la figura central por la cabeza y las alas. La figura se arrodilla a cuatro patas en señal de sumisión, y sus relucientes piernas moradas se disuelven en muñones que se funden en la rica tierra marrón. Sus alas están cortadas por detrás —¿quizás un cuento de advertencia sobre el castigo divino?—. *Picnic of Two Suns* [Pícnic de dos soles] es un poco más bacanal. En la escena orgiástica, varias figuras se inclinan hacia atrás, con

las piernas abiertas en señal de placer, mientras otras sirven vino, hacen trucos con la espada o, en general, dan vueltas por el fondo. Una figura inclina la cabeza hacia atrás mientras parece recibir una felación de una bandada de gansos. Si bien este tipo de juerga sexual aparece de manera ocasional en la historia del arte, históricamente se ha unido a una especie de advertencia protestante, como en *Garden of Earthly Delights* [El jardín de las delicias] del Bosco (1503–1515). Olschbaur libera a sus personajes, desatándolos tanto de las rígidas identidades de género como de las amonestaciones morales, desmarcados y desinhibidos frente a las historias farisaicas.

Al igual que sus referencias, el estilo pictórico de Olschbaur es una especie de mezcla de la fragmentación del cubismo, del movimiento del futurismo y de los colores atrevidos y la bravura del AbEx. Y, aunque muchos de sus cuadros incluyen líneas de horizonte, otros espacios se sienten extrañamente comprimidos y estirados. En *Young Hermaphrodite* [Joven hermafrodita], una figura desnuda reclinada holgazanea, exhibiendo sus pechos y su pene. Alrededor de ellos, los campos de color mostaza crean un espacio perspectivo suelto y una dura luz blanca se proyecta angularmente en el fondo, definiendo la línea del horizonte y creando un punto focal visual alrededor de los genitales de la figura. Este tipo de trucos pictóricos recuerdan a los antiguos maestros, y hay una sinceridad en la forma en que Olschbaur los pone en práctica, incluso cuando subvierte la sagrada imaginaria de los clásicos —las señales de composición tradicionales se refuerzan, mientras que

sus colores y degradados juguetones proporcionan un aspecto aplastado casi digitalizado.

Aunque es agradable detectar las referencias en los cuadros de Olschbaur —un poco de Picasso por aquí, una diosa griega por allá—, es más revelador ver en qué se apartan sus narraciones. Al representar temas clásicos y rehacer viejas historias a través de sus personajes revisados, la artista nos invita a un paisaje más liberado y de género fluido. *Gravitation* [Gravitación] visualiza un importante trasfondo de la exposición: que la actualización de la tradición a menudo impone la ansiedad a la vieja guardia, y la reinención nunca está exenta de rechazo. En el cuadro, una figura central (una especie de improvisación pervertida de la Lady Liberty [Dama de la Libertad], con el pecho desnudo, peludo y adornado con párpados y labios brillantes, guantes de cuero y zapatos de tacón), camina hacia delante, con ángeles reunidos alrededor de la coronilla. Una pequeña figura femenina pintada a la altura de las rodillas, con un cuerpo blanco y plano y una mirada caricaturesca y preocupada, intenta contener al guerrero, tal vez temiendo lo que le espera. Esta mujer recortada en papel podría ser la vieja guardia, la moralista que sigue las reglas e intenta limitar a la heroína más fuerte y libre. Sin embargo, nuestra heroína simplemente cierra los ojos y avanza, dando una palmadita en la cabeza a la pequeña mujer mientras carga hacia el futuro sin límites.

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

Sam Richardson en Human Resources

9–24 de octubre de 2021

La reciente exposición de fotografías de Sam Richardson en Human Resources (*What I've Realized About Coping and Coalescing*) [(Lo que he comprendido sobre el enfrentamiento y la cohesión)] se enmarca en gran medida en un conjunto de obras de la época de la pandemia, pero aproximadamente la mitad de las imágenes fueron realizadas antes de 2020. Basadas en la investigación sobre la patrona católica santa Wilgefortis —quien fue ostensiblemente crucificada por su padre después de que ella rezara para que la hicieran “repulsiva” para evitar sus inminentes nupcias (y Dios respondió a su oración en forma de barba)¹—, estas primeras imágenes exploran las nociones de género, dolor y representación. Las obras establecen un paralelismo entre la artista y la santa retirada: un autorretrato que muestra la barba suave y desigual de la artista está colgado bajo una fotografía de una estatua de Wilgefortis con barba abundante y lustrosa. Con las miradas invertidas, Richardson y la santa parecen mirarse a través del tiempo, comprimiendo la distancia entre ellos.

Dado que el confinamiento llevó a tantos a volverse hacia el interior, es sorprendente ver que las fotografías que Richardson hizo en 2020 y posteriormente están más orientadas hacia el exterior, y comprenden sobre todo retratos íntimos y solitarios de amigos (en la cama, en la naturaleza). Las nuevas imágenes trasladan el proyecto

de Richardson a un lugar más holístico. Al girar la cámara hacia el exterior y al hacer fotos en comunidad con otros, un cuerpo de trabajo que ya tiene mucho que decir sobre el duelo histórico, el trauma generacional y la representación (cómo recordamos, cómo nos recuerdan) se deja transformar ante una crisis de gran alcance y colectiva, aunque intensamente personal. El duelo ya no se imagina como algo aislado en el cuerpo individual, sino sin límites, un mundo construido a su alrededor.

A lo largo de las paredes de la galería, imágenes cortas del cuerpo, varios retratos y detalles de los espacios vívidos están totalmente integrados; dos autorretratos más clásicos cierran la exposición, y el resto de las imágenes se encuentran entre ellos. Colgadas en línea, las imágenes se separan ocasionalmente en grupos. En conjunto, las fotografías y una obra de video que se exponen, estratifican y rastrean varios casos de dolor, con referencias más amplias a la violencia causada por las armas y ejercida por el Estado, así como a los traumas corporales (algunos de ellos cicatrices médico-quirúrgicas, un hisopo Covid todavía envuelto), y el trauma continuo de la eliminación de la experiencia queer. Los motivos médico-sexuales de Richardson unen las distintas imágenes: un dedo índice manchado de sangre; un autorretrato semidesnudo en una mesa de examen de hospital; un cinturón de castidad *vintage* de acero; un suave arnés de cuero enrollado, sin cuerpo, en una cama; un brillante consolador morado secándose en la ducha.

Incluso cuando una figura literal está ausente, el dolor y el trauma corporales son

palpables, y las imágenes de placer se mezclan con ellos para evitar una lectura directa y melancólica. Las fotografías sin cuerpos parecen sugerir siempre su presencia, tanto en un sentido macro como micro: en una imagen, el rayo azul de un helicóptero de vigilancia se proyecta sobre Glassell Park, mientras que otra muestra una cama vacía y sus sábanas caídas y arrugadas. Aunque hay fricción entre las imágenes (en las referencias al placer y al dolor que compiten entre sí, en la superposición de traumas históricos y privados) —el movimiento entre los momentos polares es a veces extremo—, no resulta chocante. Por el contrario, se siente como un reflejo de lo que realmente es vivir ahora, en este momento, y sus traumas asociados.

La única obra de video autorreflexiva que acompaña a las imágenes, *Untitled, May 2020* [Sin título, mayo de 2020], ofrece un contexto importante, y también se hace eco estructuralmente de las fotografías, utilizando imágenes, voz en off y texto en pantalla para sangrar y colapsar traumas generacionales privados y generalizados. La historia y el legado de Wilgefortis se despliegan a medida que la película corta —a veces de forma bastante abrupta— entre escenas dispares: desde la pandemia y las protestas por la justicia racial hasta el padre del artista, que se señala a sí mismo en una fotografía de las noticias de la masacre de Kent State². Más tarde, un examen pélvico va acompañado del inconfundible chirrido del espejito; una escena erótica, en la que una figura invisible masajea y abofetea los pechos de la artista, adquiere un tono casi médico en su reaparición, cuando Richardson les guía

para que sientan un bulto duro bajo el tejido. De manera memorable, las imágenes optimistas —casi alegres— de un club de baile se mezclan con otro paisaje nocturno y se desvanecen en él, mientras los helicópteros de vigilancia zumban y rodean la ciudad. Al mezclar imágenes personales con la cobertura de los medios de comunicación en relación con el estado de Kent, la pandemia y las protestas, Richardson permite que sus narrativas privadas y públicas entren en conflicto, se compliquen y se construyan unas en torno a otras a medida que se desarrollan en fragmentos. Al rechazar cualquier narrativa o lente única y lineal a través de la cual entender estos acontecimientos, *Untitled, May 2020* refuerza la integridad de sus múltiples vidas en curso.

Asimismo, la inclusión de retratos en la muestra amplía la obra inicial centrada en Wilgefortis, incorporando las experiencias de otros a una línea de investigación que inicialmente se centraba en el yo. En el retrato en blanco y negro *Sydney (in Cathy's yard)* [*Sydney (en el jardín de Cathy)*] (2019), uno de los ojos de la figura con gafas queda oculto por el reflejo de un paraguas fotográfico y una cámara sobre un trípode —un componente visual eficaz que también realiza un importante trabajo conceptual—. Mientras que, en un autorretrato, una referencia abierta a la producción de la imagen se leería como un gesto autorreflexivo de autoridad —el creador de la imagen es inconfundible—, aquí, en un retrato, el movimiento se siente más como un gesto visual de colaboración. (Este ethos se extiende a la titulación de las obras, donde los sujetos fotográficos y los asistentes siempre se identifican por

su nombre). Especialmente junto a las imágenes fragmentadas de las estatuas de Wilgefortis, cuya historia e imagen se han ido transfigurando con el tiempo, estas fotografías parecen abordar cuestiones más amplias sobre la representación y sobre cómo se nos recuerda fotográficamente. Junto con los retratos (la mayoría de ellos realizados durante el Covid) y sus investigaciones sobre el dolor ajeno, los autorretratos de Richardson tienen una lectura diferente. En este caso, funcionan como gestos de vulnerabilidad compartida; como intentos no solo de excavar y mostrar instancias privadas de exposición física o emocional, sino de negociar y desestabilizar lo que está en juego al fotografiar a otro sometándose al ojo de la cámara.

La fotografía es una herramienta legítima para entender y/o conceptualizar la propia experiencia, y su uso en esta capacidad puede, y a menudo lo hace, dar lugar a imágenes afectivas. Pero el proyecto de Richardson, de alguna manera abierto a las limitaciones del encierro

y despojado de su estrecho marco conceptual, evita el romanticismo y el melodrama que tan a menudo definen este tipo de trabajos. El cambio conceptual de la obra de Richardson, aunque se sitúa en el inicio de la pandemia, no puede explicarse únicamente por las limitaciones inducidas por el confinamiento en cuanto al tipo de imágenes que pueden realizarse con seguridad. Por el contrario, el propio impulso de la obra cambió. Aunque las tragedias de gran alcance de Wilgefortis, Kent State y Covid-19, y que han generado titulares, se relacionan entre sí a través de Richardson, es cuando la cámara se dirige a los demás cuando las nociones de dolor y crisis se vuelven más accesibles. En compañía de los demás retratos e imágenes, los autorretratos de Richardson no actúan únicamente como indagaciones personales, sino como recordatorios de que las fotografías solo son impactantes en la medida en que la cámara es una máquina subjetiva. Aunque la muestra podría haberse beneficiado de un montaje más ajustado (algunas de las imágenes



Izquierda a derecha: Sam Richardson, *St. Wilgefortis found in a church basement after removal from her shrine due to ugliness* [*Santa Wilgefortis encontrada en el sótano de una iglesia tras ser retirada de su santuario por su fealdad*] (2019) y *Self-portrait in the morning (by Olivia)* [*Autorretrato por la mañana (de Olivia)*] (2020). Impresión de inyección de tinta de archivo. Imágenes por cortesía del artista y de Human Resources.

de la calle carecen de un fuerte sentido de la perspectiva, mientras que algunas de las fotografías del cuerpo se sienten planas en comparación con sus contrapartes más viscerales), también es mejor por la fricción entre las fotografías. La forma en que el artista ha hecho avanzar la obra ante el cambio masivo, perturbador y traumático, tomando nuevos datos y respondiendo a ellos, hace que la fricción se sienta como parte de la resonancia de la obra. Fue un alivio, especialmente en este momento, ver una exposición en una galería que daba la sensación de que el artista seguía reconciliándose; la obra no estaba sin resolver, sino que era ágil.

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

Umar Rashid en Blum & Poe

6 de noviembre–
18 de diciembre de 2021

Umar Rashid ha dedicado 15 años a desarrollar una compleja y épica historia colonial inventada a la que llama el Frenghish Empire (1648–1880). Este reino ficticio creado por Rashid reimagina los horribles cimientos globales-coloniales sobre los que se ha construido gran parte del mundo globalizado. *En Garde / On God [En garde / sobre Dios]*, su última exposición en Blum & Poe, acercó esta narrativa más cerca de casa: el sur de California a finales del siglo XVIII. Retratos de tamaño natural, intrincadas escenas de batalla plagadas de anacronismos y artefactos “históricos” construyen la narrativa inventada por Rashid, haciendo que la experiencia sea como entrar en un universo alternativo,



aunque transmitiendo una crítica mordaz de este.

Los motivos recurrentes emergen a través de las pinturas con un aspecto caricaturesco y duro: frailes de tres cabezas sonrientes observan las batallas territoriales por las tierras nativas en las que las decapitaciones y amputaciones representadas de forma casual se desarrollan bajo las imponentes palmeras de California. Entre los conquistadores, los combatientes y las víctimas, cuyas razas y géneros a menudo se invierten de forma inesperada, aparecen las piedras angulares de la cultura estadounidense del último medio siglo: Megatron, Silver Surfer, un Star Destroyer y varios iconos automovilísticos de los años 70 (siempre conducidos por un moderno dúo Jesús Negro/Jesús Blanco). Personajes surrealistas y afrofuturistas con gafas y trajes espaciales se unen a las escenas caóticas de todo a la vez, como conductos entre el pasado y el futuro. Sin embargo, esta casa de diversión de las referencias también muestra las atrocidades de la historia que el público de

los dibujos animados del sábado por la mañana se ha ahorrado.

Sin embargo, en lugar de trivializar las escenas de batalla más atroces que Rashid retrata, estas muestras casi olvidadas de nostalgia pop y de dibujos animados subrayan el vínculo inextricable entre la brutalidad histórica y la creación de la cultura, ya que están encadenadas a lo largo de la misma línea de tiempo, representadas aquí con trazos de pintura aparentemente sin esfuerzo. El tiempo, el espacio, la política, la cultura pop, la violencia y la frivolidad colapsan y ponen en primer plano la profunda interconexión de los acontecimientos históricos con nuestro presente y nuestro futuro. Rashid utiliza un plano de imagen inclinado, eliminando la profundidad ilusionista, que parece enfatizar aún más este aspecto. Por ejemplo, los cinco cuadros de la batalla —cada uno de 72 pulgadas cuadradas— derraman su contenido hacia adelante de modo que todos son visibles en un plano aplano, la escala relativa entre

Umar Rashid, *The Battle of Coachella Part 1. Day 1*.
[La batalla de Coachella Parte 1. Día 1.] (abrev.) (2021). Acrílico y escamas de mica sobre lienzo, 72 × 72 × 1.5 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Blum & Poe, Los Angeles/Tokio/New York.
Foto: Josh Schaedel.

los elementos es borrosa e irrelevante. En esta comprensión de la perspectiva espacial y relativa, parece adecuado que el tiempo histórico, la realidad y la ficción sigan el mismo ritmo.

Las dos pinturas de *Battle of Coachella* [*La batalla de Coachella*] *Part 1. Day 1.* [*Parte 1. Día 1.*] y *Part 2. Day 2.* [*Parte 2. Día 2.*] (todas las obras son de 2021; los largos títulos de Rashid que hacen referencia a la desinformación, las redadas y la terapia de conversión se han abreviado para facilitar la lectura) representan una batalla ficticia del siglo XVIII en el Inland Empire, que coincide con el festival de música del mismo nombre. En *Part 1*, el escenario, sus monolíticos altavoces y una banda de mariachis eclipsan el caos que se vive en la parte inferior. A juzgar por los numerosos uniformes y estilos de vestimenta, hay más de dos bandos luchando, aunque luchar no sea la mejor palabra, ya que muchas de las figuras están simultáneamente surfeando entre la multitud y cortando cabezas y brazos mientras la banda los anima. La “batalla” transmite poca sensación de furia: las figuras están en poses ambiguas que podrían interpretarse como bailes o peleas, y sus expresiones faciales apenas comunican nada más que una aceptación pasiva de su situación. Al mezclar la supuesta comprensión de los acontecimientos y empujar la experiencia subjetiva a los márgenes de la coherencia, Rashid no solo hace una declaración más amplia sobre la historia como algo unilateral —y típicamente narrada por el vencedor—, sino también sobre la facilidad con la que la brutalidad y la violencia reales se borran a menudo

o se vuelven a empaquetar como entretenimiento.

Posiblemente por ello, la especulativa y extrema reimaginación de la historia que hace Rashid es tan provocadora y desconcertante: es descarada y visibiliza verdades incómodas sobre quiénes se han beneficiado y se siguen beneficiando estructuralmente de los primeros apetitos del imperio. Tal vez el título del mapa que se encuentra por primera vez al entrar en la galería sea una buena muestra de ello: *Didn't we almost have it all? Map of Alta California. 1975.* [*¿No lo teníamos casi todo? Mapa de Alta California. 1975.*] El mapa, “envejecido” (y no poco) con té y café —dos productos básicos que simbolizan la destilación de la conquista en capital y la facilidad con que las etiquetas de precios omiten sus violentos costos—, se presenta como un mapa colonial revisado. Los barcos que se acercan desde el oeste quedan empequeñecidos por el tamaño de las figuras de tierra firme que levantan sus espadas hacia el cielo. Sus posturas, unidas a una pancarta con las palabras “RISE UP RISE” [“LEVÁNTATE, LEVÁNTATE”], sugieren que esta tierra no está para ser tomada.

Juntos, el enfrentamiento que se avecina en el mapa y la escena del cuadro *ISS is Mission Control. O, We won?* [*La ISS es el control de la misión. O, ¿ganamos?*] ponen de relieve la narrativa general de la exposición. Sobre un fondo cósmico negro y azul, las referencias a la ciencia ficción y las cintas mixtas flotantes comparten espacio con los astronautas de piel oscura y los motivos indígenas pintados en el costado de una cápsula espacial. Un Star Destroyer se estrella en una tremenda explosión en el centro del lienzo

bajo una ominosa mano roja que se dirige al espectador. Lejos de una visión utópica del futuro, la obra crea un vínculo que une el pasado, el presente y el futuro, tanto en la historia imaginada por Rashid como en la realidad. Presumiblemente una visión de un mundo mucho después de la derrota de los ingleses, *ISS* retrata un tiempo rebosante de sus propias batallas contra fuerzas alienígenas y cibernéticas, provocando posibilidades de futuros muy diferentes a los imaginados por el público de *Star Wars* [*La guerra de las galaxias*] en 1977, 1999 y 2021. Al unir elementos aparentemente dispares, los cuadros de Rashid destacan el brutal vínculo entre la producción cultural y la atrocidad humana a lo largo de la historia de Estados Unidos. Esta incómoda realidad puede y a menudo es deformada, reinterpretada o ignorada por completo, reconocerla mientras se imagina un futuro más interseccional puede ser un paso hacia la creación de un presente más liberado.

(L.A. en París) Ser Serpas en Balice Hertling

16 de octubre—
4 de diciembre de 2021

La reciente exposición individual de Ser Serpas se dividió entre las dos sedes de Balice Hertling en París —su nuevo espacio en el 84 rue des Gravilliers era antes una tienda que vendía bolsos de diseño de gama media—. La mutación del espacio en un prístino cubo blanco se detuvo en un estado de semidilapidación durante la duración de la exposición: todas las paredes despojadas

de sus entrañas de hormigón, fijaciones eliminadas, suelos levantados, piezas de aire acondicionado expuestas. Las esculturas del interior se hicieron eco de la estética austera. Realizadas a partir de combinaciones de productos de consumo e industriales, formaban parte de la práctica “ready-made asistida” de Serpas, que la lleva a deambular por las calles de una ciudad, recogiendo objetos desechados y llevándolos al espacio de la galería para presentarlos como montajes *ad hoc*. Las amalgamas, que son un esbozo de la ciudad a través de sus subproductos, adoptan una forma corpórea. Estos objetos desechados han tenido vidas pasadas, magulladas por los intercambios con otros y las fuerzas que se les han infligido. Inaugurada durante el espectáculo de la semana del arte de París —en medio de la frenética algarabía de las ferias, las cenas y los juegos de dinero—, la exposición ofreció una crítica especialmente irónica de la asimilación, la mercantilización y la dinámica de poder que demasiado a menudo acatamos.

Acertadamente, la primera escultura que encontré incluía un carrito de la compra, un objeto perennemente abandonado, pero también un mecanismo fundamental para el consumismo. *revolutions insect of things [revoluciones insecto de cosas]* (todas las obras de 2021) combinaba el carrito con una carriola de bebé que se situaba encima. Alrededor de su manillar y ruedas traseras, desgastados y acolchados, había una gruesa correa de goma negra que se extendía hasta las tuberías industriales visibles en la arquitectura desnuda del techo. Cerca de allí se situaba *conjoining fabricated excesses literal end to a mean [uniendo los excesos*

fabricados literalmente el medio justifica un fin], una escultura hecha de una gruesa tabla de madera con un cuadrado toscamente aserrado en el centro a través del cual sobresalía un colchón doblado y mugriento. Los dos materiales opuestos se apoyaban mutuamente en un incómodo acto de equilibrio. Mudos, sin humanos que los empujaran, tiraran o se acostaran sobre ellos, estos objetos emitían una tristeza inmóvil. Manchado con las huellas de colaboradores desconocidos, Serpas honró sus contribuciones, ensamblando los objetos usados en una íntima representación privada que elevó cada mancha, marca y borde desgastado.

Escaleras abajo, la mano de Serpas se retiró aún más. *love time in vetivers, bathtub dropped a story and left as is [tiempo de amor en vetiveres, la bañera dejó de contar una historia y se marchó a medias]* era una bañera oxidada y astillada, con sus responsabilidades limpiadoras y calmantes ya un recuerdo lejano. El título de la obra ponía en primer plano su producción —justo encima de la escultura, instalada junto a la puerta principal, había una peligrosa cavidad por la que, al parecer, Serpas empujó la bañera hasta el suelo—. En otro lugar, dos pesados bolardos de metal —cada uno arrancado de una base de hormigón que no se veía— se dejaron abandonados al pie de una escalera, tras haber soportado un tratamiento tan duro como el de la bañera (su título, *real seduction state in consequence practically far in, two poles tossed down a staircase, damaging the steps, and left as they are [estado real de seducción en consecuencia prácticamente lejos, dos postes arrojados por una escalera, dañando los peldaños, y dejados como están]*,

es también un descriptor de la acción que habían soportado). En esta pieza, Serpas utilizó las acciones y los procesos como colaboradores y, a diferencia de las piezas cuidadosamente construidas en el piso de arriba, la obra tuvo mínimas modificaciones compositivas, los gruesos postes se dejaron solos. Aunque hace referencia libremente a la línea decididamente masculina de los progenitores del arte de proceso que la precedieron —las piezas de dispersión antifirma de Robert Morris, en las que exploraba los efectos de la gravedad y la tensión sobre materiales ordinarios, o las disposiciones temporales de objetos efímeros de Barry Le Va que combinaba con títulos didácticos—, Serpas aporta una cuidadosa ternura a estas esculturas sucias y transitorias. No hay tornillos, clavos, cera de museo ni fijaciones. Cada estructura depende de la fisicidad de su propia composición material para mantenerse unida.

El paseo rutinario es una piedra angular de la práctica de Serpas, que recuerda a las “dérives” de la Situationist International, durante las cuales el grupo vagaba sin rumbo por una ciudad como actividad anticapitalista, sin trabajar ni consumir. En cambio, los vagabundeos de Serpas son decididamente lucrativos. Con un toque de Midas, metamorfosea objetos encontrados no deseados en piezas de arte deseables, cambiando instantáneamente su valor a través del mercado del arte como una “maga recicladora”, utilizando la crítica institucional como hechizo. Me recuerda a la novela de Michèle Bernstein, miembro fundador de la SI, *All the King’s Horses* (1960), concebida como una novela sin pretensiones al estilo de una novela romántica

francesa para ayudar a inflar la cuenta bancaria del grupo. El libro, una novela en clave (o en francés *roman à clef*) en el que los compañeros de Bernstein (y figuras clave de la SI) son los principales protagonistas, fue un éxito comercial y también puso en entredicho el estado de la literatura popular francesa contemporánea. Bernstein renegaría posteriormente de la novela, insistiendo paradójicamente en su comercialidad y rechazando su autoría². Serpas también ha creado una especie de vía de escape —después de sus exposiciones, si las esculturas no se venden, también se desechan y se devuelven a la calle, lo que vuelve a determinar el valor de estos objetos, que son basura convertida en producto de lujo.

A cien metros de distancia, en el espacio original de Balice Hertling, Serpas creó un anexo a la exposición que continuaba con sus distorsiones de valor. Alineadas como un arsenal de armas alrededor del perímetro de la galería de paredes blancas del 239 de la calle Saint-Martin había piezas de madera maltratadas, muebles rotos, tubos de acero y piezas de metal oxidadas. La exposición se completaba con una serie de textos manuscritos enmarcados, extraídos de un cuaderno que la artista utilizó durante una clase de georgiano. El título de la instalación es autorreflexivo: *im not good at anything including this round the this time, 87 unused collected objects from the installation at 84 Rue des Gravilliers and 15 framed pages of notes from Georgian language classes that the artist did not follow up on after the 8th lesson* [No soy buena en nada, ni siquiera en esta ocasión, 87 objetos recogidos sin usar de la instalación en el número 84

de la Rue des Gravilliers y 15 páginas enmarcadas de apuntes de clases de lengua georgiana que la artista no siguió después de la octava lección]. Se trata de desechos —objetos que Serpas recogió para posibles obras escultóricas que nunca llegaron a realizarse, para luego ser abandonadas de nuevo—. Al incluir sus propios fracasos, escritos a mano, Serpas se alineó con estos objetos de una manera más directa, hablando del fracaso y el logro de manera más amplia. Al colocar estos objetos desechados en el entorno tradicional en el que estamos acostumbrados a ver el arte, invierte nuestras expectativas y la santidad del cubo blanco, lo que aumenta su distorsión del valor. El espacio de la galería (sobre todo durante la semana del arte de París) es el espacio mercantilizado por excelencia, diseñado habitualmente para la venta, y sin embargo Serpas ha decidido exponer solo restos “sin valor”.

Será simplista sugerir que Serpas se burlaba del frenético mercado del arte y de su interminable consumo con esta

exposición. Todos somos víctimas del capitalismo tardío. Presentados con nuestra propia basura desechada, estos montones plantean una belleza inesperada que contradice sus implicaciones políticas más perversas. Las composiciones corporales de Serpas reflejan la mutabilidad de las dinámicas de valor y poder. Ella establece sus propios términos. Las galerías de arte funcionan como microcosmos de la sociedad, pero aquí la artista decide lo que se permite dentro y fuera, lo que se valora, lo que no tiene valor y lo que es gratis. Crea su propia moneda. Y, al evitar la producción artística tradicional (estas obras no necesitan un estudio y apenas requieren transporte o almacenamiento), nos permite imaginar cómo podríamos liberarnos de los límites y las normas que la mayoría de nosotros aceptamos libremente.

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



Serpas, *im not good at anything including this round the this time* [No soy buena en nada, ni siquiera en esta ocasión] (abrev.) (detalle) (2021). Objetos encontrados y poemas enmarcados. Imagen por cortesía del artista y de la Galerie Balice Hertling, París. Foto: Aurélien Mole.

No creo que pertenezca

1. Niki de Saint Phalle, "Niki by Niki", 1986, citada en Nicole Rudick, *What Is Now Known Was Once Only Imagined: An (Auto) biography of Niki de Saint Phalle* (New York: Siglo, 2022), 149.
2. *Ibid.*
3. Existe otra biografía académica de Saint Phalle, *La révolte à l'oeuvre* (2013), de Catherine Francblin, pero no ha sido traducida de su francés original.
4. Nicole Rudick, *What Is Now Known Was Once Only Imagined*, 12.
5. Germano Celant, *Virginia Dwan and Dwan Gallery* (Milan: Skira, 2016), 140.
6. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham* (New York: Alfred Knopf, 2007), 344–45.
7. Rudick, 83.
8. Rudick, 128.
9. Rudick, 220–221.

Una y otra vez

1. "Soy traicionero con la vieja magia / y la nueva furia del mediodía / con todos sus amplios futuros / prometidos" Audre Lorde, "A Woman Speaks", 1997, <https://www.poetryfoundation.org/poems/42583/a-woman-speaks>. Consultado el 6 de noviembre de 2021.
2. Holland Cotter, "The Art of Feminism as It First Took Shape", *New York Times*, 9 de marzo de 2007, <https://www.nytimes.com/2007/03/09/arts/design/09wack.html>.
3. Los análisis del uso de Trump del término han descrito en gran medida el uso retorcido del expresidente, es decir, que una frase que una vez se utilizó para describir la captura y ejecución masiva de mujeres blancas en la Europa moderna temprana y las colonias americanas ahora está describiendo el miedo de los hombres blancos, cisgénero y heterosexuales que han estado durante mucho tiempo en el poder al ver que su poder se reduce. Véase: Anne Ellegood, "Visibility and Vulnerability, *Witch Hunt* (Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Inc., 2021): 117–121; Christopher Knight, "Review: Ex-President Trump claims to be a witch hunt target. These feminists beg to differ", *Los Angeles Times*, 10 de noviembre de 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-11-10/witch-hunt-hammer-ica>. Creo que hay una característica adicional de la inversión que vale la pena apreciar: Trump solo puede utilizar esta frase con seguridad porque tiene la certeza de que la cultura estadounidense nunca lo verá como algo tan débil como una mujer, y mucho menos como una mujer negra o marrón, trans o queer.

4. Jodi Kantor, Arya Sundaram, Melena Ryzik y Cara Buckley, "Turmoil Was Brewing at Time's Up Long Before Cuomo", *New York Times*, 21 de agosto de 2021. <https://www.nytimes.com/2021/08/21/us/times-up-metoo-sexual-harassment.html>.

5. Jean Guerrero, "Op-Ed: What Kamala Harris' callous message to migrants really means", *Los Angeles Times*, 9 de junio de 2021, <https://www.latimes.com/opinion/story/2021-06-09/kamala-harris-mexico-guatemala-migrants>. Ver también: Nick Miroff, "Biden administration says it's ready to restore 'remain in Mexico' policy along border next month", *Texas Tribune*, 15 de octubre de 2021, <https://www.texastribune.org/2021/10/15/remain-in-mexico-migrant-protocols-biden-border/>.

Abundantes frecuencias

1. Stuart Hall, "New ethnicities", *Critical Dialogues in Cultural Studies*, 1996. New York: Routledge. 441–449. <https://www.amherst.edu/media/view/88663/original/Hall%2B-%2BNew%2BEthnicities.pdf>. Puede consultarse en español "Nuevas etnicidades", <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/nuevas%20eticidades.pdf>.
2. Adrienne Edwards, "Blackness in Abstraction", *Art in America*, 5 de enero de 2015, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/blackness-in-abstraction-3-63053/>.
3. Mavis Pusey, origen desconocido, citado en Hallie Ringle, "Remembering Mavis Pusey", The Studio Museum in Harlem, <https://www.studiomuseum.org/article/remembering-mavis-pusey>. Consultado el 10 de enero de 2022.

Entrevista con Haena Yoo

1. Janis Mink, "Marcel Duchamp, 1887-1968: Art as Anti-Art".

Devin Troy Strother en The Pit

1. James Baldwin, *The Fire Next Time* (New York, NY: Dial Press, 1963), 7.

Katherina Olschbaur en Nicodim Gallery

1. Charlotte Higgins, *Greek Myths: A New Retelling* (New York: Pantheon Books, 2021), 2.
2. William Shakespeare, *Venus and Adonis*, eds. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, Rebecca Niles (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, n.d.), consultado el 17 de enero de 2022, <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/venus-and-adonis/the-poem/#Ven-1159>.
3. Madhavi Menon, *The woman's part: desire and sexuality*, *The Week*, 8 de noviembre de 2015. <https://www.theweek.in/columns/guest-columns/desire-and-sexuality.html>.

Sam Richardson en Human Resources

1. El Vaticano retiró a santa Wilgefortis del calendario festivo oficial en 1969, y las estatuas y santuarios con su imagen fueron posteriormente destruidos o relegados al depósito. Por cierto, la revocación de su santidad se debió tanto a su "fealdad" como a su parecido con las representaciones artísticas de Jesús, otra figura barbuda en una cruz. (La narración popular es que la historia de Wilgefortis se creó por error, como explicación de una representación de Cristo con una túnica completa, en lugar del taparrabo que se representaba normalmente en la época). Como explica Richardson en la didáctica del espectáculo, la historia de Wilgefortis, y su vida posterior, han llegado a "representar una eliminación de la violencia registrada e histórica contra... las mujeres, las personas queer, no binarias y transgénero".

2. Al igual que la historia de Wilgefortis, la masacre de Kent State, de la que se cumplió el 50º aniversario en mayo de 2020, es otro trágico legado que durante mucho tiempo fue encubierto, tergiversado y distorsionado públicamente (con fines políticos, en particular). Vince Guerrieri, "How 13 Seconds Changed Kent State University Forever", *Smithsonian Magazine*, 1 de mayo de 2020. <https://www.smithsonianmag.com/history/fifty-years-ago-kent-state-massacre-changed-university-forever-180974787/>.

(L.A. en París) Ser Serpas en Balice Hertling

1. Samuel Gamberg y Ser Serpas, "The story of Ser Serpas's improvised and lucid readymades", *Document Journal*, 23 de julio de 2018, <https://www.documentjournal.com/2018/07/ser-serpas-improvised-and-lucid-readymades/>.
2. John Kelsey, introducción a *All the King's Horses* por Michèle Bernstein, 9. *Semiotext(e) / Native Agents*.

Artículos destacados

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

Melissa Lo es historiadora feminista de la ciencia, la medicina y la cultura visual en la edad moderna. Escribe sobre las relaciones políticas en el arte, las culturas de las imágenes e historias de conocimiento contencioso. Residente en Los Angeles, forma parte de la junta del Feminist Center for Creative Work.

Nneka Jackson es escritora, profesional creativa y creadora y editora jefe de *Eek! A Vagina*, un fanzine que sirve de plataforma para la expresión sin censura de las personas queer y trans de color. Actualmente, su práctica de escritura incluye poesía y ensayos, con trabajos publicados en diferentes plataformas, incluyendo *gal-dem* y NIKE ACG. Vive entre Kingston (Jamaica) y Los Angeles.

Vanessa Holyoak es una escritora y artista interdisciplinar afincada en Los Angeles. Tiene un máster en Fotografía y Medios de Comunicación y en Escritura Creativa por el California Institute of the Arts y una licenciatura en Literatura Francesa, Traducción y Filosofía por el Barnard College. Sus escritos sobre arte han aparecido en *Carla*, *Journal.fyi*, *East of Borneo* y *Hyperallergic*.

Entrevista

stephanie mei huang es una artista interdisciplinar afincada en L.A. y New York. Consideran que la identidad escurridiza y camaleónica es una forma de infiltración: una inversión del poder blando dentro de las arquitecturas duras del poder. Utilizan una amplia gama de medios y estrategias, como el cine/video, la escritura, la escultura y la pintura. Participan en el programa de Estudios Independientes del Whitney y recibieron su MFA del California Institute of the Arts.

Haena Yoo, artista nacida en Corea del Sur, trabaja entre Los Angeles y Seúl. Yoo realiza instalaciones construidas con materiales que encuentra, video, sonido y olores, explorando temas como el trabajo, la identidad y el capitalismo global.

Colaborador de ensayo fotográfico

Ian Byers-Gamber es un artista y documentalista de arte afincado en Los Angeles. En ambos casos, su trabajo suele consistir en crear archivos visuales para los espacios artísticos y en torno a ellos. Sus fotografías proponen formas alternativas de ver los archivos existentes, a la vez que imaginan otros nuevos.

Contribuyentes de reseña

Neyat Yohannes es una escritora independiente afincada en Los Angeles. Su trabajo ha aparecido en *The Current* de Criterion, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *Bitch*, *KQED Arts*, *cléo journal*, *Playboy* y *Chicago Review of Books*, entre otras publicaciones. En una vida anterior, escribía boletines de retraso para los estudiantes atrasados.

Lindsay Preston Zappas es artista y fundadora y redactora jefe de *Carla*.

Erin F. O'Leary es una escritora, editora y fotógrafa del Midwest y criada en Maine. Graduada por el Bard College, vive en Los Angeles desde 2018. A través de la investigación, la crítica, la prosa y el ensayo personal, explora la fotografía a lo largo de las líneas artísticas y socioculturales —su trabajo se preocupa no solo de cómo se ven las imágenes, sino de cómo

se utiliza la cámara y lo que estas imágenes significan en, y para, nuestra cultura de la imagen contemporánea.

Reuben Merringer es un artista, escritor y educador afincado en Los Angeles. Su obra explora los espacios liminales mediante el desarrollo de nuevos procesos, utilizando los lenguajes de la pintura, la fotografía, el sonido y el video. Imparte clases en el ArtCenter College of Design.

Rosa Tyhurst es una comisaria de arte que actualmente reside en Bristol, Reino Unido.



VIELMETTER LOS ANGELES

Samuel Levi Jones

Frieze Los Angeles

February 17 - 20, 2022

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

vielmetter.com

parrasch heijnen

ANNE APPLEBY
A HYMN FOR THE MOTHER

February 15 - April 2, 2022

With a catalogue featuring essays by
Grace Kook-Anderson, Tyler Green, John Yau, and Brandon Reintjes.
Published by the Missoula Art Museum with support from Parrasch Heijnen.

www.parraschheijnen.com
1326 s. boyle ave. los angeles, ca 90023

Dominique

EXHIBITIONS · CONSULTING · ADVISORY



Photography: Maitaika Jules

HAUSER & WIRTH

GARY SIMMONS, FROM THE MOUNTAIN TOPS (DETAIL), 2021, OIL AND GOLD WAX ON CANVAS, 304.8 X 274.3 X 5.1 CM / 120 X 108 X 2 IN © GARY SIMMONS. PHOTO: JEFF MCCLANE

Gary Simmons Remembering Tomorrow

17 February - 22 May 2022
Los Angeles

www.hauserwirth.com
[@hauserwirth](https://www.instagram.com/hauserwirth)

TANYA BONAKDAR GALLERY

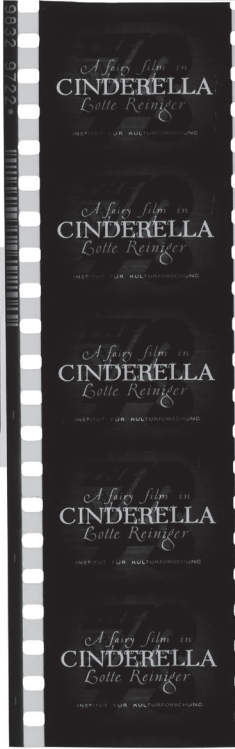
LOS ANGELES

OLAFUR ELIASSON

YOUR LIGHT SPECTRUM AND PRESENCE

FEBRUARY 5 — APRIL 2, 2022

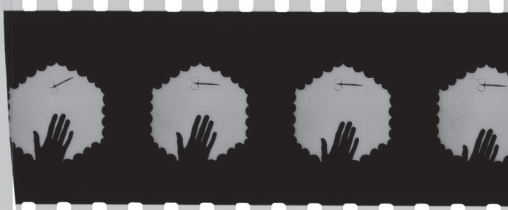
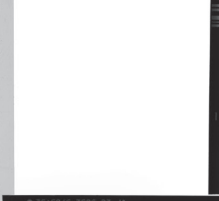
Sabrina Gschwandtner



What Cinderella suffered from the two sisters and her stepmother, how she grew into a fairy princess here is seen... told by a pair of scissors on a screen...



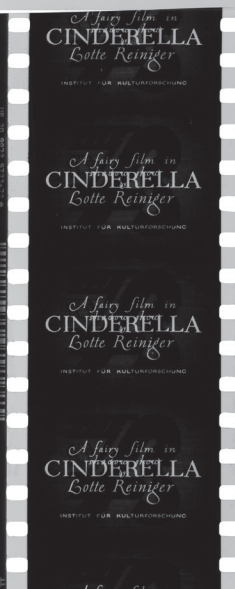
1919: Lotte Reiniger pioneered silhouette animation. She lived in Berlin.



She worked with her hand cut figures on a backlit animation table



March - April 2022

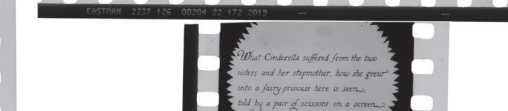


What Cinderella suffered from the two sisters and her stepmother, how she grew into a fairy princess here is seen... told by a pair of scissors on a screen...



What Cinderella suffered from the two sisters and her stepmother, how she grew into a fairy princess here is seen... told by a pair of scissors on a screen...

SHOSHANA WAYNE GALLERY



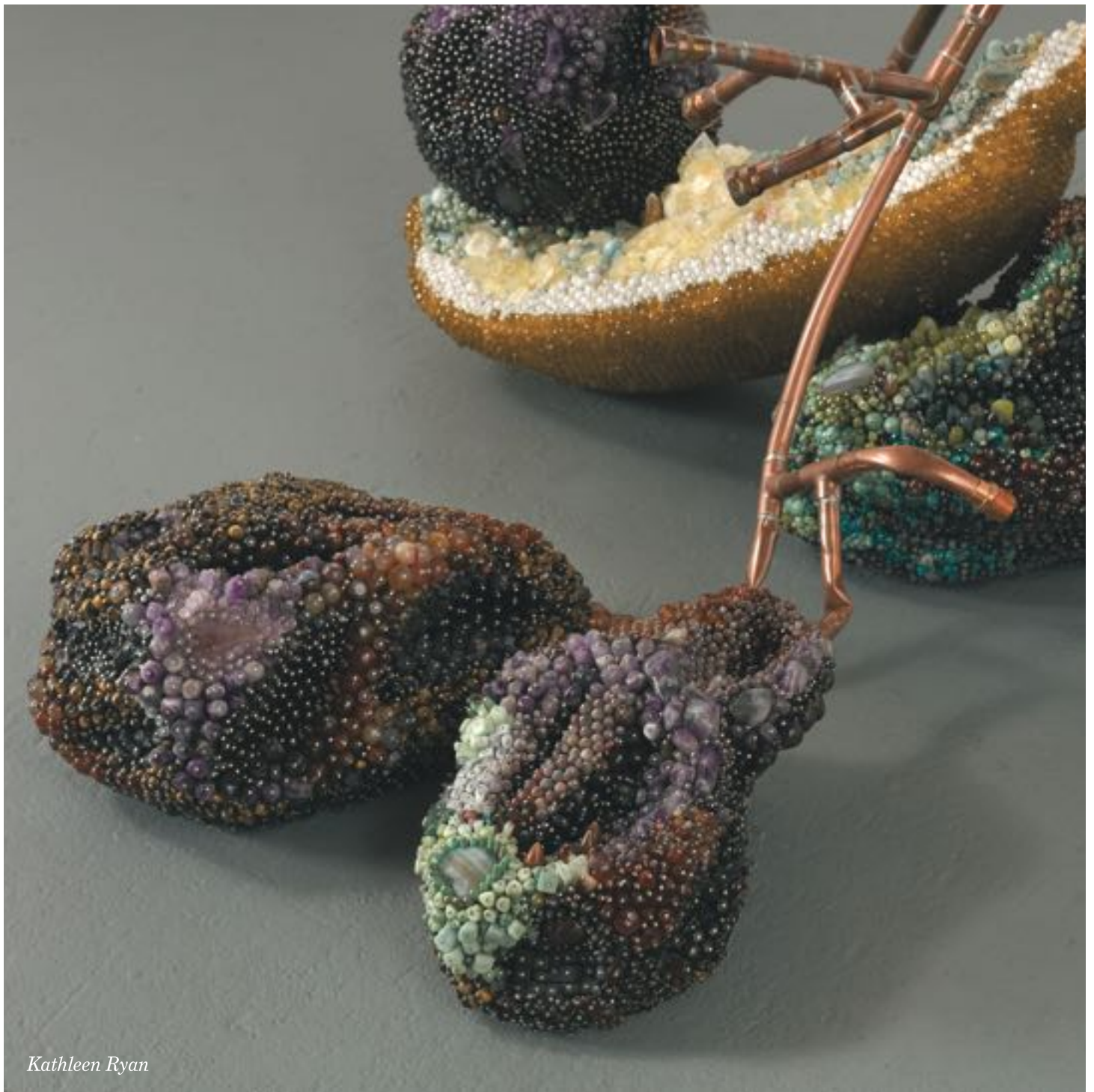


ALICIA PILLER
ATMOSPHERIC PRESSURES

January 29 - March 12, 2022

TRACK 16 GALLERY
in the Bendix Building
1206 Maple Ave, #1005
Los Angeles, CA 90015

www.track16.com
(310) 815-8080



Kathleen Ryan

François Ghebaly presents

Kelly Akashi Sayre Gomez Patrick Jackson Kathleen Ryan

Frieze Los Angeles

Booth D 21

February 19 – 20, 2022 | Preview February 17 and 18

François Ghebaly

2245 E Washington Blvd., LA, CA 90021

ghebaly.com



Christina Forrer
& Rebecca Morris

Megan Williams

February 16–April 9

Frieze Los Angeles

Troy Lamarr Chew II
& Melvino Garretti

February 17–20

PARKER GALLERY

Art for All

Art is for All

The Museum of Contemporary Art
moca.org

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



A l m a A l l e n
T h e o d o r a A l l e n
K a r e l A p p e l
M a r c h A v e r y
D a r r e n B a d e r
A l v a r o B a r r i n g t o n
L y n d a B e n g l i s
J B B l u n k
M o h a m e d B o u r o u i s s a
P i a C a m i l
R o b e r t C o l e s c o t t
T h o r n t o n D i a l
C a r r o l l D u n h a m
S a m D u r a n t
K ō j i E n o k u r a
A n y a G a l l a c c i o
A a r o n G a r b e r - M a i k o v s k a
T o m o o G o k i t a
S o n i a G o m e s
F r a n ç o i s e G r o s s e n
M a r k G r o t j a h n
H a C h o n g - h y u n
K a z u n o r i H a m a n a
J u l i a n H o e b e r
L o n n i e H o l l e y
Y u k i e l s h i k a w a
M a t t J o h n s o n
S u s u m u K o s h i m i z u
F r i e d r i c h K u n a t h
S h i o K u s a k a
K w o n Y o u n g - w o o
M i m i L a u t e r
L e e U f a n
T o n y L e w i s
L i n d e r
F l o r i a n M a i e r - A i c h e n
V i c t o r M a n
E d d i e M a r t i n e z
P a u l M o g e n s e n
D a v e M u l l e r
K a z u m i N a k a m u r a
Y o s h i t o m o N a r a
A s u k a A n a s t a c i a O g a w a
K e n j i r ō O k a z a k i
A n n a P a r k
S o l a n g e P e s s o a
H a r v e y Q u a y t m a n
U m a r R a s h i d
M a t t S a u n d e r s
H u g h S c o t t - D o u g l a s
N o b u o S e k i n e
P e n n y S l i n g e r
K i s h i o S u g a
H e n r y T a y l o r
A l e x a n d e r T o v b o r g
A n n a W e y a n t
Y u k i n o r i Y a n a g i
Y u n H y o n g - k e u n
Z h u J i n s h i

BLUM & POE

Los Angeles, New York, Tokyo

Open Studios Day

Visit us for Open Studios Day and meet the 50 artists who create their work at Angels Gate Cultural Center. Gain a glimpse into the artistic process, view performances, and participate in art workshops for all ages. 3601 S. Gaffey Street, San Pedro. Learn more at www.angelsgateart.org.



AGCC studios featuring artists (left to right), Ann Weber, Da Aie Park, and Frank Minuto

February 19 - March 19, 2022

MIKE MORRIS

Gallery A

February 19 - March 19, 2022

ANNA ERNEHOLM

Gallery B

SHATTO GALLERY

3130 Wilshire Blvd. #104 Los Angeles, CA 90010 | 213.277.1960
shattogallery.com | shattogallery@gmail.com



Susan
Ossman

IN THE WASH

April 9-May 13
Opening: April 9

'Winter Wash'

LAAA Gallery 825 825 N. La Cienega Blvd Los Angeles, CA 90069 310•652•8272

JAZZ

Tuesday-Saturday
Sets 7:30 & 9PM

Schedule & tickets
www.samfirstbar.com



SAM

First

6171 W Century Blvd. #180 Los Angeles CA 90045

February 12 – March 20 Ben K. Voss

March 26 – May 1 Spencer Carmona



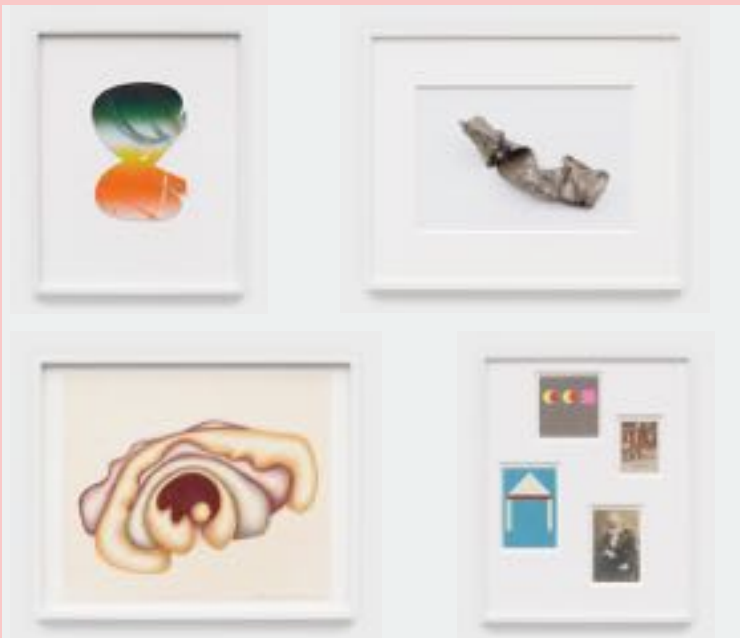
LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

PARADISE FRAMING

No more paying for custom framing before a work has sold!



The most affordable, safe, and archival way to frame artworks for exhibition.

PARADISE RENTAL \$151.26*

\$215

\$257

\$282

\$300

\$369

\$492

\$546

Price comparison from 7 LA fine art framers of custom framing a 16" X 20" work on paper in a 1/2" white lacquered maple frame with archival hinging & UV acrylic. *1 month rental

JAN 29 - MAR 5

MICHAEL COUGHLAN
ADDICTED TO THE ANXIETY
OF NOT KNOWING

MAR 12 - APR 16

ROBERT LEVINE
WORK



3209 W WASHINGTON BLVD LA CA 90018
213 566 1929 INFO@RORYDEVINEFINEART.COM



DOMINIQUE FUNG

COASTAL NAVIGATION

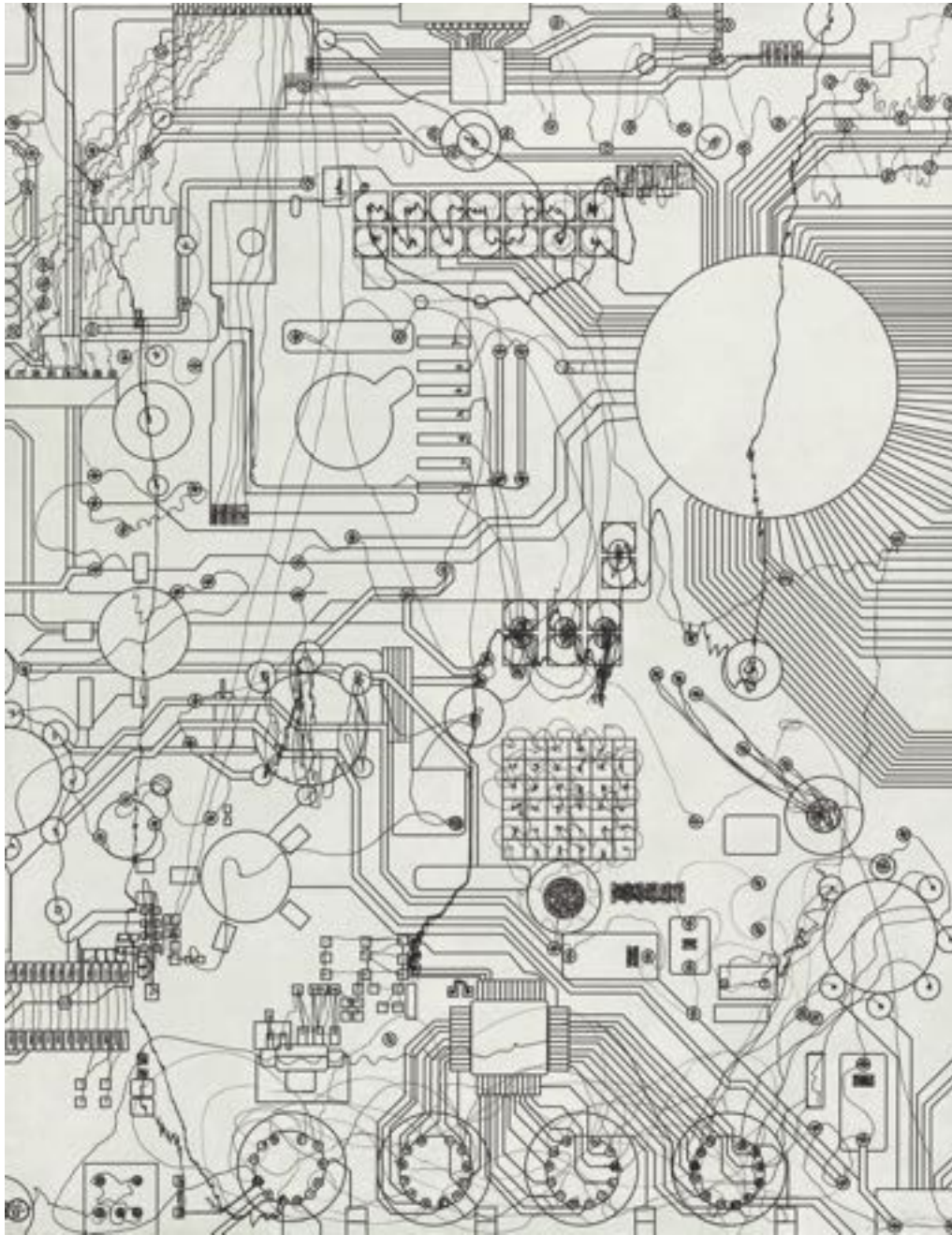
FEBRUARY 12 – MARCH 19, 2022

NICODIM
LOS ANGELES

ANALIA SABAN

Line to Thread to Wire to Cable to Line

FOURTEEN EDITIONS



GEMINI G.E.L. 8365 MELROSE AVENUE LOS ANGELES, CALIFORNIA 90069 323.651.0513 EDITIONS@GEMINIGEL.COM GEMINIGEL.COM

Circuit Board #2, 2021 2-color aquatint etching with hardground and drypoint 39 x 30" (101 x 78.1 cm) Edition of 32 ASI9-3578 ©2021 Analia Saban and Gemini G.E.L.LLC

TACITA DEAN

LA Magic Hour

FIFTEEN HAND-DRAWN, 3-COLOR BLEND LITHOGRAPHS



GEMINI G.E.L. 8365 MELROSE AVENUE LOS ANGELES, CALIFORNIA 90069 323.651.0513 EDITIONS@GEMINIGEL.COM GEMINIGEL.COM

La Magic Hour 3, 2021 from a series of fifteen hand-drawn, 3-color blend lithographs, each 29 7/8 x 29 7/8" (75.9 X 75.9 cm) Editions of 42 ©2021 Tacita Dean and Gemini G.E.L., LLC



KEITH COUSER

COMMERCIAL AND RESIDENTIAL REAL ESTATE

323.369.1594 | KCOUSER@GMAIL.COM | DRE#01917882



COLDWELL BANKER | REALTY

Harkawik

LUI SHTINI Feb 11 - Mar 26, 2022

1819 3rd Ave
Los Angeles, CA 90019



310.982.4004 info@harkawik.com

BILLIS GALLERY LOS ANGELES

RAYMOND LOGAN
KAREN WOODS
JANUARY 8 - FEBRUARY 19

CHRISTOPHER STOTT
CONNIE CONNALLY
FEBRUARY 26 - MARCH 26

2716 S LA CIENEGA BLVD LA CA 90034
310.838.3685 | LA@GEORGEBILLIS.COM

WWW.GBGLA.COM

ARIELLA
ART LORD
BOURN RICH
CISCO LOPEZ
CYNTHIA
EL CHIMU
FERNANDO MORA
HERO
ORANGELEGO

POP ICON + NFT

LUCIUS JAMES
PATRICK HENRY
JOHNSON
SEY X YES
SHIRT KING PHADE
SHLOME HAYUN
TONY CONCEP
TRUSTYSCRIBE
UPENDO TAYLOR
CHRIS IHLE

January 3 – February 27, 2022

BFreeStudio.Net
7857 Girard Ave, La Jolla CA, 92037

BFREE STUDIO



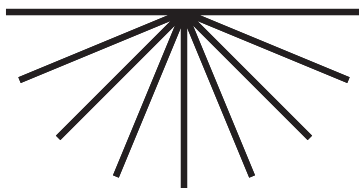
POPPOPPOPPOPPOPPOP ICONCONCONCONCON

SOLID

Fine Art Packing Transport & Installation
323 515 0838 * office@solidartservices.com

THE FULCRUM

727 N. BROADWAY #205
LOS ANGELES, CA 90012



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

Post a job.
Find a job.
Connect.

contemporaryartreview.la/jobs

9900 Wilshire Boulevard, Beverly Hills
& online at [frieze.com/viewingroom](https://www.frieze.com/viewingroom)
Buy tickets now

We're looking forward to returning
to LA in a new location in the heart
of Beverly Hills

FRIEZE LOS ANGELES FEBRUARY 17-20, 2022

Global media partner



Global lead partner
Deutsche Bank



FEBRUARY 17-20, 2022

FELIX

FELIX ART FAIR 2022
HOLLYWOOD ROOSEVELT HOTEL,
LOS ANGELES, USA

Bedtime Stories



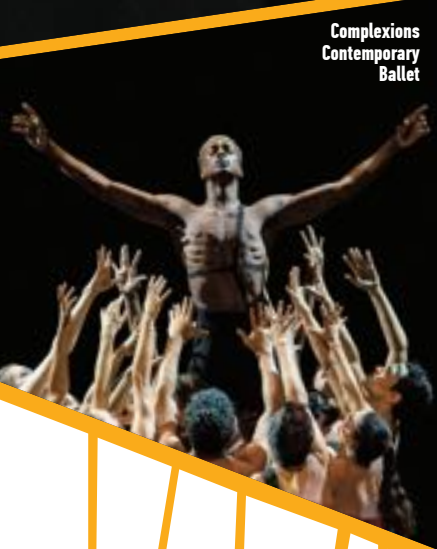
Kelli O'Hara



Joe Morton as King Lear



Complexions Contemporary Ballet



MUSIC THEATER DANCE CINEMA

SPRING @ THE WALLIS

MAR 5
Shai Wosner, piano
Variations on a Theme of FDR

MAR 12 - 19
WORLD PREMIERE
A 24TH STREET THEATRE PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH THE WALLIS
Rapunzel Alone

MAR 24-26
URLAND PRESENTS
Bedtime Stories

APR 2
BROADWAY @ THE WALLIS AND MARK CORTALE PRESENT
Kelli O'Hara with Seth Rudetsky, Host & Pianist

APR 8
WORLD PREMIERE
FIVE MINUTES for Earth®

APR 9
Suzana Bartal & the Calder Quartet

APR 14-16
CALIFORNIA PREMIERE
Complexions Contemporary Ballet PRESENTS
SNATCHED BACK from the EDGES & STARDUST

MAY 10 - JUN 5
THE WALLIS PRODUCTION OF
King Lear
Starring Joe Morton

Wallis Annenberg
Center for the
Performing Arts

TheWallis.org

FREE ADMISSION

HAMMER

HAMMER PROJECTS

noé olivas

January 15—May 8, 2022



HAMMER MUSEUM

Los Angeles | hammer.ucla.edu | [@hammer_museum](https://twitter.com/hammer_museum)

ARTIST'S STUDIO, DECEMBER 2021. PHOTO: GENE AGUILAR MAGAÑA

Getty

Flesh and Bones

The Art
of Anatomy

February 22 through
July 10, 2022
Getty Center

Plan your visit



Research
Institute

*Love & Hate (detail), 2012, OG Abel, Graphite on paper. Getty Research Institute. © OG Abel.
Text and design © 2022 J. Paul Getty Trust*