

carla

Issue 24



This magazine is AR activated
by An Art. See page 7.

Letter From the Editor



When the world abruptly shut down last March, we could not have predicted the many events that would follow. *Carla* quickly pivoted to a digital-only publishing model, not knowing it would be a full year before we could return to print. Though I reject the notion that we should aspire to “get back to normal”—the events of the last year have inexorably shifted reality and the course of our futures—as bright spring flowers sprout and vaccines are administered, this return to print feels like a symbolic and hopeful milestone.

On a recent episode of *On Being*, the public radio show and podcast, psychologist Christine Runyan talks about the wrecked state of our nervous systems given the ongoing traumas of the last year—the sheer endlessness of the pandemic and the ensuing social isolation, the ongoing loss of Black life at the hands of police, an uptick of white nationalist ideologies, the continued violence against Asian Americans, to name only a few. “We talk about fight or flight,” Runyan explains, “but there’s also a state of freeze... this state of apathy... and numbing, a lot of numbing.... And it’s a protective stance.”¹

As we move forward, it is not without severe loss and still-unfolding traumas that we must collectively work to understand and process. Reflection on the political, psychological, and physical changes that we are undergoing is vital to shaping a new reality. This struggle to contextualize the past to better understand our future is a throughline in this issue.

Neyat Yohannes writes about a number of impactful women whose stories are hidden in our city, delving into the power that historic architectural designations can have in cementing their legacies. Catherine Wagley excavates the archive-based projects of several artists, each of whom propose cooperative models for how we might share resources, histories, and information without relying on the extractive methods so common in historical record-keeping. Erin F. O’Leary looks at how photographers subverted state surveillance, and its violent implications, during last summer’s protests—their scrubbed and altered photographs undoubtedly changed the way in which these events were documented, and, in turn, how they will be remembered. Madeleine Seidel’s interview with Cauleen Smith highlights the artist’s collaborative approach to making and citation, in which she calls on the words and influences of those that came before her, leading with inquisitive inclusivity.

Later in her *On Being* interview, Runyan describes one potential way to shift away from apathetic numbness: “The neurotransmitter of curiosity is dopamine,” she explains, “so if we can be curious, we can give ourselves a little hit of dopamine.” She explains that compassion—including compassion for oneself—is also critical to the healing process. As we slowly return to some of the beloved things we’ve missed throughout this isolating year, how might a courageous, compassionate curiosity reshape how we understand recent history, and how we tell the story of this moment to ourselves and others?

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. Krista Tippet, interview with Christine Runyan, “What’s Happening in Our Nervous Systems?”, *On Being* (podcast), April 27, 2021, <https://onbeing.org/programs/christine-runyan-whats-happening-in-our-nervous-systems/>.

10

Hidden Archives

L.A.'s Historic-Cultural Monuments
and the Women They Leave Out

Neyat Yohannes

18

Zombie(s in Candy)land

Sula Bermúdez-Silverman's
Sugar and Salt

stephanie mei huang

26

On Making Photographs in a Surveillance State

Erin F. O'Leary

34

Correcting the Record to Preserve It

The Art of the Intersectional Archive

Catherine Wagley

40

Interview with Cauleen Smith

Madeleine Seidel

48

Exquisite L.A.

Featuring: Lila de Magalhaes,
Young Joon Kwak, and Beatriz Cortez

Claressinka Anderson
Photos: Joe Pugliese

56–71

Reviews

Sarah Rosalena Brady
at Blum & Poe
–Allison Noelle Conner

Alex Prager
at LACMA
–Travis Diehl

Richard Tuttle
at David Kordansky Gallery;
Stanley Whitney
at Matthew Marks Gallery
–Jessica Simmons

Xylor Jane
at Parrasch Heijnen
–Matt Stromberg

(L.A. in N.Y.)
Thomas Fougereol / Tony Marsh
at albertz benda
–Leah Ollman

(L.A. in N.Y.)
Becky Kolsrud
at JTT
–Anthony Hawley

72–101

Carla en Español



The Pit

LOS ANGELES • PALM SPRINGS

WWW.THE-PIT.LA



Thornton Dial
The Earliest Years, 1987–1989
Organized by Phillip March Jones

Nancy Shaver
Blockers, Spacers and Scribble Drawings, 2020

June 6–July 31, 2021

PARKER GALLERY

TELLURIDE GALLERY OF FINE ART

presents

VESSEL



pictured: Christian Burchard, Yassi Mazandi, Goedele Vanhille

Featuring:

Bennett Bean
Nicholas Bernard
Christian Burchard
Angel Chen
Rebecca Crowell
Dana Flores
Yassi Mazandi
Polina Perl
Goedele Vanhille
Michael Wisner

May 27 - July 4



MAY 8 – JULY 2 2021

KAYNE GRIFFIN

1201 S. LA BREA AVE.

LOS ANGELES CA. 90019

KAYNEGRIFFIN.COM

Sarah Crowner

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

Translator

Edita.us

Submissions

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

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

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

Social Media

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

Cover Image

Sarah Rosalena Brady, *Above Below* (detail) (2020). AI-generated textile, training set: Mars Reconnaissance Orbiter, HiRISE ice images, two sided; 52 × 37 inches. © Sarah Rosalena Brady. Image courtesy of the artist and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo.

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

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

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

Satoru Nihei is a graphic designer.

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

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.

Donations

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
Daghy Corcoran
Dana Bruington
Elizabeth Portanova
Galería Perdida
Gallery1993
Gan Uyeda
Hannah Hoffman
Jacquie Israel
Jeff Beall
Jenene Nagy
Jennifer Li
Jessica Kain
Jon Pestoni
Kamil Szarek
Kim Allen-Niesen
Left Field Gallery
Lexi Bishop
Lily Cox-Richard
Lindsey McLaughlin
Lloyd Wise
Lucas Reiner
Mike & Peggy Zappas
MaRS Gallery
Mary Sherwood Brock
Matthew Marks
Nicolas Shake
Nicole Garton

Parrasch Heijnen Gallery
Paul & Shelley Cohen
Rachelle Rojany
Rebecca Morris
Regina Mamou
Rick & Laurie Harmon
Roger Herman
Seymour Polatin
Sarah Guarino
& Amanda Shumate
Shana Gross
Sharón Zoldan
Students of
Art History CSULB
Thomas Duncan
Vivian Ritchie Handler
Yanyan Huang
Yvonne & Dani Tull
Zully Adler

Patron (\$500+)

Christopher d'Avignon
Edward Cella
Viveca Paulin-Ferrell

This issue is AR activated!

To celebrate our return to print, *Carla* has collaborated with An Art Company to embed augmented reality (AR) experiences throughout the issue. The partnership acts as a bridge between our last year of digital publishing and the physicality of our printed quarterly magazine.

Throughout the issue, images labeled with the [] symbol contain hidden digital content (such as exhibition walkthroughs, video artworks, and 3-D scans). Here's how to activate the AR experiences:

7



1. Install the An Art app by scanning this QR code with your phone or by visiting the App Store.



2. Using the in-app camera, start by scanning the cover of the magazine.



3. Look for the [] symbol on images in this issue for more activations that can be viewed using the app.

Contact studio@anart.co with any questions or if you need assistance.

**Los Angeles Distribution:
Downtown**

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

Baert Gallery
2441 Hunter St.
Los Angeles, CA 90021

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

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

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

François Ghebaly
2245 E. Washington Blvd.
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

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

Sow & Tailor

The Box
805 Traction Ave.
Los Angeles, CA 90013

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

Boyle Heights/Chinatown
Bel Ami
709 N. Hill St. #105
Los Angeles, CA 90012

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

LACA
709 N. Hill St. #104
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

Eastside
BOZOMAG
815 Cresthaven Dr.
Los Angeles, CA 90042

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

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

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

Anat Ebgi
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

as-is.la
1133 Venice Blvd.
Los Angeles, CA 90015

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

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

Craft Contemporary
5814 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

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

Hammer Museum
10899 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90024

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

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

Kayne Griffin
1201 S. La Brea Ave.
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

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

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

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

Real Pain
1819 3rd Ave.
Los Angeles, CA 90019

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

Simchowitz
8255 Beverly Blvd.
Los Angeles, CA 90048

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

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

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

Culver City
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

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

Roberts Projects
5801 Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

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

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

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

LACE
6522 Hollywood Blvd.
Los Angeles, CA 90028

LAXART
7000 Santa Monica Blvd.
West Hollywood, CA 90038

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

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 90029

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

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

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

Pasadena/Glendale/Valley
The Pit
918 Ruberta Ave.
Glendale, CA 91201

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

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

Ben Maltz Gallery at Otis
9045 Lincoln Blvd.
Los Angeles, CA 90045

Five Car Garage
(Emma Gray HQ)

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

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

Marshall Contemporary
1350 Abbot Kinney Blvd.
Venice, CA 90291

Non-L.A.

BEST PRACTICE (San Diego, CA)
Et al. (San Francisco, CA)
Left Field (Los Osos, CA)
McNally Jackson (New York, NY)
Minnesota Street Project (San Francisco, CA)
Printed Matter (New York, NY)
Santa Barbara City College (Santa Barbara, CA)
Skowhegan School of Painting and Sculpture
(Skowhegan, ME)
Verge Center for the Arts (Sacramento, CA)
Wattis Institute for Contemporary Art (San Francisco, CA)
Whitney Museum Shop (New York, NY)

Libraries/Collections

Bard College, Center for Curatorial Studies Library
(Annandale-on-Hudson, NY)
CalArts (Valencia, CA)
Center for the Arts, Wesleyan University (Middletown, CT)
Cranbrook Academy of Art (Bloomfield Hills, MI)
Los Angeles County Museum of Art,
Research Library (Los Angeles, CA)
Los Angeles Contemporary Archive (Los Angeles, CA)
Marpha Foundation (Marpha, Nepal)
Maryland Institute College of Art,
The Decker Library (Baltimore, MD)
The Metropolitan Museum of Art,
Thomas J. Watson Library (New York, NY)
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)
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)

Free in CA

Carla is free at select distribution locations and retailers
for \$6 elsewhere.

Subscriptions

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

Hidden Archives

L.A.'s Historic-Cultural Monuments and the Women They Leave Out

10



I have a compulsion to save ephemera that compromises my ability to participate in minimalist trends. Ticket stubs, event flyers, blown-out birthday candles, particularly charming glass receptacles from long-finished sparkling beverages—none meant to be saved past their tiny window of intended purpose. Even if I only acknowledge it subconsciously, my decision to dub certain objects as mementos gives me a sense of agency over my story, like the way we write in a diary with a performative air, knowing it may eventually be read by others. Will my carefully selected trinkets—the private archive of dusty junk I hold deeply—reveal my legacy? This is precisely what ends up being the case for many women whose histories are often comprised of archival materials they've curated for themselves, honoring themselves and their life's work, society having long-prioritized eulogizing patriarchal accomplishments. These loose archives—the soft evidence of self-worth and care—are beautiful and instructive, but do not carry with them the forcefulness of the large, dimensional, officially recognized monuments that take up civic space.

What becomes historicized and the ways in which we archive legacies of the past can shape a powerful narrative for future generations, yet many of our systems for collective archiving largely omit the histories and stories of women and racial minorities, even as these groups comprise more than half of the global population. In Los Angeles, only 3% of the more than 1,100

Historic-Cultural Monuments (HCMs) were lived in or designed by women, according to the Los Angeles Conservancy.¹ Only 10% of historically protected sites are associated with BIPOC, LGBTQ, and women combined.² Los Angeles in particular has always taken pride in its subcultures and diverse inhabitants, yet many who have had power over the molding of its public memory weren't actual proponents of diversity. Women's roles in shaping Los Angeles' history have been overlooked and undervalued. How do we preserve women's legacies within the honored history of Los Angeles—in a way that extends beyond the relics of their interior lives—if their contributions are demolished into oblivion, while the shrines of men remain standing? There's something grand in the way physical monuments take up space, and women's histories haven't benefited enough from this imposing sense of forever.

One woman's site that currently has a fighting chance at achieving the ever-coveted HCM status from the city of L.A. is the former art studio of Sister Corita Kent. A self-taught silkscreener, Kent (dubbed the "Pop Art Nun") focused on mining for joy in the everyday by appropriating and combining the visual markers of her spirituality with the language of consumer culture. She was a working artist, in habit, reimagining Wonder Bread as the Eucharist.

Kent redefined what a religious life could be, maintaining pursuits as an artist, educator, and advocate for social justice. Throughout the height of her career in the 1960s, she used the Immaculate Heart College printmaking space, located at 5518 Franklin Avenue (now an unassuming dry cleaner), as her classroom and studio. During this time she also sought dispensation from her vows, pursuing life as a secular artist. It was at the Franklin Building that Kent made some of her most iconic serigraphs, cementing her place in the Pop Art movement and later leading to major commissions from the Boston Gas Company and the U.S. Postal



Corita (upper right) and educators in a classroom at the Immaculate Heart College Art Department (c. 1955). Image courtesy of the Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles. Photo (detail): Fred Swartz.

Service. In their urgent call-to-action³ arguing for the approval of historic status, the Corita Art Center team describes the vast impact of the studio on the creative community. Over the years, Kent hosted leading artists, such as John Cage, Charles and Ray Eames, Buckminster Fuller, and Saul Bass, at the Immaculate Heart campus, and influenced an entire generation of young creators.

On December 17th, 2020, the L.A. Cultural Heritage Commission voted in favor of recommending historic designation for the center—a huge step in garnering historic status. The nomination was forwarded to the City Council’s Planning and Land Use Management (PLUM) Committee for review, and while there’s still plenty of bureaucracy that awaits, the granting of HCM status for this site would be momentous in this city’s progress toward memorializing the sacred spaces of its influential women. Kent was named Woman of the Year by the *Los Angeles Times* in 1966 and as Nellie Scott, director of the Corita Art Center, said in a recent interview with *Los Angeles Magazine*, “this building... could be L.A.’s opportunity to honor one of the more notable figures” whose work “contribute[s] to the identity of Los Angeles.”⁴ It would also be an opportunity to broaden the limited collective imagination of the city toward a fuller picture of what has happened, and thus, what could happen here.

Two men whose legacies have benefited greatly from HCM status in Los Angeles are architects Richard Neutra and Frank Lloyd Wright, their historically-designated structures scattered across the city like confetti. From the Neutra VDL Studio and Residences along the Silver Lake Reservoir to Wright’s Hollyhock House, located within Barnsdall Art Park on Hollywood Boulevard, their buildings are revered and regularly toured by the public. Meanwhile, even the women who have received recognition for their architectural contributions via HCM status do not find themselves prominently placed within the historical record of architecture in this city—a reflection

of how primed we are to receive certain male mythologies; these self-framed narratives holding space long after their death.

Despite the achievements of female architects, most are left out of the canon. Helen Liu Fong was a meaningful figure in L.A.’s Googie movement; yet hers isn’t a household name. Fong’s Googie structures, which she described as a “Jetson kind of aesthetic”⁵ are all over Los Angeles, but few know of the Chinese-American architect responsible for them. Many of her buildings have made their way into Hollywood portrayals of the city—emblems of L.A.’s laid-back yet modern vibe. The iconic Pann’s Restaurant, which Fong designed, is a prominent setting on HBO’s *Insecure*. Fong also designed Johnnie’s Coffee Shop Restaurant, which is featured in the Coen brothers’ cult classic *The Big Lebowski* (1998). Both protected from demolition, these buildings serve as iconic fixtures of L.A.’s pop culture, though the woman behind them has been eclipsed by the Hollywood narratives that have been ascribed to the landmarks over time. The Coen film also featured the Lautner House—a memorable inclusion that seemed to have increased the hype around architect John Lautner, whose fame came by way of proximity to his mentor Frank Lloyd Wright. Meanwhile, the Johnnie’s Coffee Shop cameo didn’t do the same for Fong’s legacy, as is so often the case with female architects whose contributions are recognized while their names and stories remain obscure.

One exalted member included in the 3% of female spaces that have received HCM status is the Woman’s Building. Located at 1727 N. Spring Street in an industrial corridor on the northern edge of Chinatown, the building long housed the Feminist Studio Workshop (FSW). When artist Judy Chicago, art historian Arlene Raven, and graphic designer Sheila Levrant de Bretteville founded the FSW as the first independent school for women artists in 1973, it was more centrally located in the former



Top: Corita with students in a classroom at the Immaculate Heart College Art Department (c. 1968).
Image courtesy of the Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles.

Bottom: Corita's former studio (c. 1964).
Image courtesy of the Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles.

Chouinard Art Institute on Grand View Street, just off of MacArthur Park. When the Chouinard building was sold in 1975, the group moved its operations to Spring Street. The FSW disbanded in 1981, though the Woman's Building stayed in operation as a feminist hub before shuttering in 1991 due to financial struggles.

A 1914 Beaux Arts structure originally occupied by Standard Oil, the Woman's Building was declared an HCM in 2018; a protected status that will allow it to live in perpetuity as a brick-and-mortar touchpoint for reflecting on a vital subculture of Los Angeles artists and feminists. Founded as an act of protest against the patriarchal nature of arts education in its 1970s and '80s heyday, the building attracted a notable coterie of women and queer artists. It served as an experimental space where women from around the world could explore feminist theory, sexuality, gender dynamics, race, and class—a place where marginalized artists could thrive. “We soon came to realize that it was an opportunity to be empowered,” says artist Cheri Gaulke, once a regular at the Woman's Building. It was a place “that we could learn skills that we'd never learned before and... we could just create our place in the world.”⁶

A present-day equivalent inspired by and working to preserve this ethos is the Feminist Center for Creative Work (FCCW)—formerly the Women's Center for Creative Work—a network of Los Angeles-based intersectional feminists and artists who have been producing exhibitions, workshops, publications, and events since 2013. FCCW's lease expired in March alongside the onset of the pandemic, and in part due to the experience of working from home, the group pivoted, expanding their online programming and production of ephemera (such as publishing projects). Whether or not they return to a physical space, it's perhaps inevitable that the FCCW will preserve its legacy in part through the ephemera drummed up from its publishing vertical and digital collateral (not unlike Corita Kent's papers and artwork, which will

remain preserved in museums, archives, and collections regardless of what happens to her studio). Similarly, the ephemera of the Woman's Building and its artists was protected long before the physical structure itself. Still, ephemera alone makes it difficult to be canonized in a city that so relies on glorified monuments (e.g. the Hollywood Sign, Griffith Observatory, The LAX Theme Building) to remember itself. Especially due to their proximity to Hollywood, these architectural icons are regurgitated in films and commercials, further reinforcing their lasting significance. Ephemera on its own isn't enough to build a legacy, and neither is the act of leaving a building untouched without also acknowledging the significance of the woman who designed it. Without these public-facing markers, we must turn to the archive to find evidence of constructed futures that could have been.

When confederate monuments were forcibly taken down in the heat of last year's summer of protests, we were made to acknowledge the impact that the physical structures had on the psyches of the Black individuals who had to walk past them every day. What would a future with more physical commemorations of women—ones that have a presence in civic spaces—look like? How might these physical markers permeate a greater historical consciousness of women's history? What if we could collectively build from women's ideas, instead of starting each generation anew? The archive is an essential tool, but the nature of the archive is that it must be sought after by an interested party. Public memorials, on the other hand, are integrated into every denizen's physical experience of a city.

If Corita Kent's studio can remain intact alongside her artwork—offering a rare pairing of both ephemera and architecture—it might allow for the memory of her life's work to enter the public consciousness in a manner more firmly rooted within the fabric of Los Angeles culture. This is the very privilege that has kept the narratives of influential



men, like Neutra and Lloyd Wright, relevant to new generations. While Kent's potential historic status is a step forward, I can't help but wonder what other significant female contributions have gone unrecognized or under-archived. Until public historic sites reflect the diversity of our populous, we are left to do the important work of upturning past histories to uncover notable women who have collected their own hidden archives of tchotchkes, letters, and artwork.

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

1. "Sister Mary Corita Studio," The Los Angeles Conservancy, last updated January 5, 2021, <https://www.laconservancy.org/issues/sister-mary-corita-studio>.
2. Jessica Gelt, "This church was vital for L.A.'s Chicano movement. Now it's getting the landmark status it deserves," *Los Angeles Times*, January 28, 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-01-28/church-epiphany-national-register-historic-places>.
3. "Save Corita's Studio," Save Corita's Studio | Corita.org, n.d., <https://www.corita.org/action#update>.
4. Liz Ohanesian, "Why a Local Art Org Is Trying to Save a Nondescript Hollywood Dry Cleaner from Demolition," *Los Angeles Magazine*, August 20, 2020, <https://www.lamag.com/culturefiles/corita-kent-art-studio-franklin-ave/>.
5. Hadley Meares, "The designer who gave Googie its flair," *Curbed LA* (Curbed LA, May 30, 2019), <https://la.curbed.com/2019/5/30/18644518/helen-liu-fong-googie-architecture>.
6. Laura Dominguez, "The Woman's Building: L.A.'s 'Feminist Mecca,'" *KCET*, January 19, 2021, <https://www.kcet.org/shows/lost-la/the-womans-building-l-a-s-feminist-mecca>.



17



Outside the Woman's Building (1975).
Gift of Maria Karras. © Maria Karras, BFA, RBP, MA.
Image courtesy of The Getty Research Institute.
Photo: Maria Karras.

Zombie(s in Candy)land

Sula Bermúdez-Silverman's Sugar and Salt

18



In February, FLOTUS Jill Biden festooned the White House's North Lawn with giant Valentine's Day hearts in pink, white, and red, reminiscent of candy hearts but plastered instead with words like "unity," "family," and "compassion." A fleshy-pink plea for unity is, strictly speaking, conservative. It is the sugary coating that, for liberals and the like, posits Biden's inauguration as a sweet promise and distracts them from the astringent core of the candy heart: what is unity without equality? (On the other side of the dystopic coin, no different in its decadent flaunting of U.S. imperialism, is former FLOTUS Melania Trump's militant Christmas decorations: placenta-red trees lining an East Wing hallway of the White House).

Since February, I have been wondering whether this image of candy hearts crystallizes my pre-pandemic idea that we most likely live in a type of Candyland. I am alluding to the race to reach the finish: in this case, the White House, with the pandemic instigating a particle accelerator-like dash toward autocratic technocracy and heightened U.S. imperialism, obfuscated by bitter-sweet pleas for safety. The proletariat, in turn, are merely pawns in an accelerated race that ends in the merging of corporate and state power. The aestheticizing disguise of the White House via FLOTUS' décor suggests that, as philosopher Walter Benjamin forewarned: "the logical result of Fascism is the introduction of aesthetics into political life."¹

The primary ingredient in both Biden's décor and the child's board game, candy—or sugar—is also inherently a seminal capitalist, colonial

project with its roots in the Caribbean (hence its designation as the "sugar revolution").² As a highly sought-after monoculture, 17th- and 18th-century sugar production singlehandedly expedited the plantation complex, the Atlantic slave trade, white colonization, and the commerce industry. I thought of this as I strolled through the quiet corridors of Sula Bermúdez-Silverman's lane of sugary architecture at the California African American Museum (CAAM). The dimly lit gallery of *Neither Fish, Flesh, nor Fowl*, Sula's first solo museum exhibition in Los Angeles, was illuminated by the candy-pink glow of 10 life-size dollhouses—one made from glass, and nine cast in sugar from her childhood dollhouse. However, unlike the deceptive opacity of the festive blending of politic and aesthetic spearheaded by the aforementioned first ladies, Bermúdez-Silverman's candied dollhouses have a viscous translucency to them. Hardened simple syrup radiates a bioluminescent glow, making these houses look like organisms of the deep sea. Bermúdez-Silverman, who is of Afro-Puerto Rican and Jewish descent, uses sugar as both a nod to her ancestors who worked on sugarcane plantations in Puerto Rico and the larger legacy of sugar as a major commodity of early colonialist capitalism in the Caribbean economy. Sugary façades have oft been utilized as ornaments of obfuscation, concealment, or political appeasement (like Biden, adorning hard architectures of power with a saccharine sweetness), but Bermúdez-Silverman uses sugar to expose the very architecture of obfuscation itself by allowing us to peer inside the hollow, translucent center of her sugary façades. Her use of sugar and light marry to become literal and metaphorical lighthouses, illuminating the otherwise invisible architectural nexus of neocolonialism, capitalist cultural exchange, and the hyper-whiteness of popular culture.

In the year since her show opened at CAAM, Bermúdez-Silverman has continued to expand upon her investigation of sugar and illumination. In her most recent show, *Sighs and Leers and Crocodile Tears* at Murmurs, the



Sula Bermúdez-Silverman, *Repository I: Mother*
(2021). Isomalt sugar, Himalayan sea salt,
epoxy resin, and found object, 44 x 36 x 56 inches.
Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Josh Schaedel.



Sula Bermúdez-Silverman, *Turning Heel* (detail)
(2021). Himalayan salt, isomalt sugar, and glass
found object, dimensions variable. Image courtesy of
the artist and Murmurs. Photo: Josh Schaedel.

transparency of sugar is once again made visible by a luminosity from underneath. In *Turning Heel* (2021), two sugar-cast, reptilian monster hands extend from a mound of Himalayan salt, balancing a glass praying mantis between their claws. In the smaller, darkened gallery space, the *Porthole* series (2021) consists of ghostly sugar or resin dollhouse windows that serve as miniature frames cradling insects, found objects, and illuminated, celluloid tableaux embedded in the sugar panes, including one of Michael Jackson metamorphosing into the undead in the music video for “Thriller.” As a whole, the exhibition interweaves the materiality of sugar with its prevalence in Haitian and Caribbean plantations and the forgotten folkloric origin story of the zombie.

The legend of the zombie finds its roots in Haitian Vodou when enslaved workers were brought from West Africa to sugar plantations in French-occupied Haiti. Not dissimilar to the undead liminality of the zombie, the enslaved worker exists in a similar alive-but-dead state. Jamaican-American sociologist Orlando Patterson takes this further, theorizing that the enslaved Black person becomes culturally entrapped in “social death” because he has no “socially recognized existence outside of his master.”³ The folkloric zombie, therefore, is not a bloodthirsty, monstrous predator—but rather, according to cultural critics, an allegorical figure of enslavement. In Jeffrey Jerome Cohen’s essay “Undead (A Zombie Oriented Ontology),” he notes that “the zombie is a beast of burden that his master exploits without mercy, making him work in the fields... whipping him freely and feeding him on meager, tasteless food.”⁴ The devil was also said to abhor salt. Salt, thus, was considered an antidote, as even a grain was said to reanimate the zombie and potentially give it the strength to kill its master.⁵ Salt—as taste, as sensorial pleasure, as mineral sustenance—is then also a vehicle for Black joy and pleasure. Given the state’s denial of pleasure for oppressed peoples, Black joy has prevailed as a survival strategy of harm reduction and liberation.

With the Vodou origins of the zombie in mind, the role of pink salt throughout Bermúdez-Silverman’s *Murmurs* exhibition takes on a greater significance. The pink salt not only appears as finely ground, fertile sand from which discombobulated and protesting limbs yearn upwards and outwards, but also as Himalayan salt bricks that form three illuminated substrates to uphold three new iterations of the cast dollhouse—one in sugar, one in glass, and one in coarse Himalayan salt. In particular, the salt house, *Repository III: Resurrector* (2021), intimates a futurity for rebirth and reclamation. Unlike the sugar or glass houses, which are conventionally rectangular and sit upon rectangular, salt bases, both the house itself, and the base of *Resurrector* are triangular: a geometric, architectural, and symbolic base of strength, ascension, and culmination. Where the sugar house has no exterior staircase and the glass house only a miniature, glass one that falls short of reaching the threshold, the salt house includes an illuminated salt-brick staircase that leads to its front door. It is perhaps from this staircase that the undead can ascend into the open salt house, which, void of any roof, is ripe for the possibility of resuscitation.

In considering Haiti’s ancestry of vanguardism as the first and last nation to undergo a successful slave revolution, zombification parallels colonization in its re-enactment of master-slave dynamics. In its contemporary political landscape, the U.S. continues to inflict an imperial zombification upon Haiti through its occupation and refusal to recognize Haiti’s democracy and eternal debt bondage (undeadness). In reconnecting the zombie to its Haitian origins through sugar and salt, Bermúdez-Silverman motions toward a futurity of undoing undeadness: the liberation of the zombie, the liberation of the enslaved, and the liberation of the (neo) colonial, racialized subject and nation.

The largest work in the *Murmurs* show, *Carrefour Pietà / Be My Victim* (2021), is a knitted, six-paneled figurative tapestry that combines two images: a film still from the Hollywood zombie



Sula Bermúdez-Silverman, *Repository I: Mother* (detail) (2021). Isomalt sugar, Himalayan sea salt, epoxy resin, and found object, 44 x 36 x 56 inches.
Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Josh Schaedel.

B-film *I Walked with a Zombie* (1943) and a reinterpretation of Michelangelo's *Pietà* (1498–99) featuring a Black Jesus. Bermúdez-Silverman weaves together these almost-mirror images in a snake-like fashion, with each black and light green panel of the tapestry alternating between the two images. The result is a sense of both fragmentation and extension—Carrefour, the silent, imposing, zombie-like Black “native” from *I Walked with a Zombie* carries Jessica, the zombified white woman donning a virginal robe, while a white-shrouded Mother Mary contemplates her dead son's limp Black body. *I Walked with a Zombie* is a classic example of early Hollywood “zombie women” films, in which the sexually desirable white heroine becomes tainted by an otherized monster, set amidst a backdrop of “tropical” exoticism (sometimes even a Haitian sugar plantation.)⁶ *Carrefour Pietá* makes a direct visual comparison between the quality of lifelessness of the Black Jesus and Jessica—two racialized, gendered tropes in North American pop culture that, when romantically entangled under fears of miscegenation, vilifies the Black man and victimizes the white woman. Here, the limp, lifeless bodies of both Jessica and Black Jesus are extended and fragmented, yet reassembled to juxtapose and complicate the whiteness and Blackness of each. Bermúdez-Silverman confronts the disturbing legacy of white women's weaponization of victimhood (or shall we say, “Karenhood”), revealing that Hollywood's zombie is inseparable from a colonialist discourse that horrifically usurps history and identity, erasing and even reversing the roles of the victims. How is it that the white woman may escape zombification unscathed? The legacy of the North American zombie transposes the zombiehood of the enslaved Black victim to the virginal white colonizing “victim.” Perhaps then, in *Carrefour Pietá*, the ever-virginal, immaculate-conceiving Mother Mary repents.

Looming underneath the tapestry and bathed in a soft pink glow emanating from various sugar sculptures, the

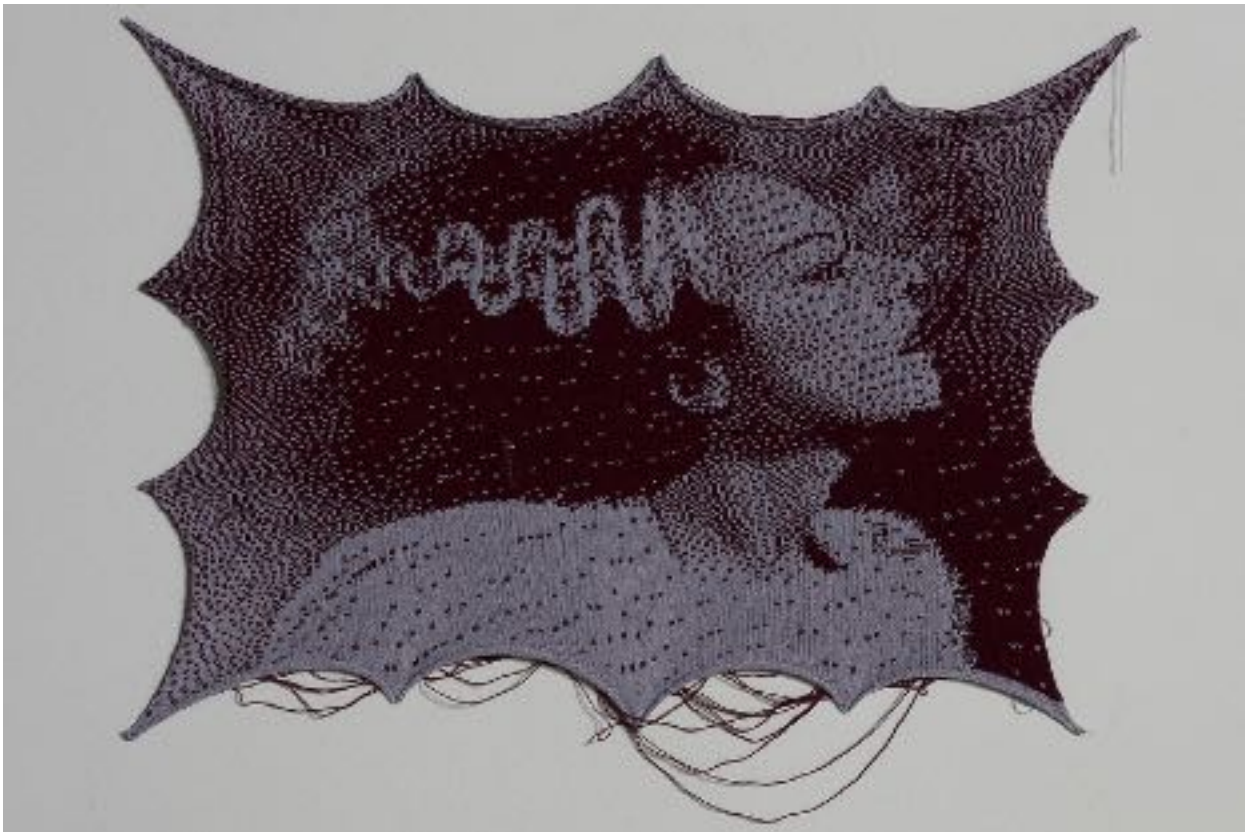
sea of fleshy pink salt—similar in hue to FLOTUS' pink “kindness” heart—seems to paradoxically embody the white virgin just as it does its curative, antidotal properties. The white woman victim is safe and free to imbibe in the luxury of enjoying taste, pleasure, and antidote. For the Haitian zombie, the antidote is, tantalizingly, often just out of reach. The sea of pink, while a sea of potential antidote, is one not free from white oppression and persisting neocolonialism. It is from this sea that the Haitian zombie may arise.

§

While writing this essay, I spoke to Bermúdez-Silverman on the phone, and she asked me how cloudy the dollhouses at CAAM had looked during my recent visit. (CAAM was closed to the public for much of the pandemic, and as a result, it had been months since she had been able to visit her show.) She tells me that the sugar dollhouses are ephemeral: with time, the transparency of the sugar degrades, the sugar fogged by humidity. The transparency of architectures of white violence (that obscure the historical origins of minoritarian oppression) which Bermúdez-Silverman has labored to illuminate, therefore, is ephemeral: over time, she says, the houses most likely will disintegrate. I am left to wonder which will be first to completely disintegrate: architectures of hegemonic power or strategies of resistance, such as illumination and visibilization.

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

1. Walter Benjamin, *Illuminations* (United Kingdom: Houghton Mifflin Harcourt, 1968).
2. B.W. Higman "The Sugar Revolution." *The Economic History Review*, New Series, 53, no. 2 (2000): 213-36. Accessed March 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/2598696>.
3. Orlando Patterson, *Slavery and Social Death*. (United Kingdom: Harvard University Press, 1982).
4. Jeffrey Jerome Cohen, "Undead (A Zombie Oriented Ontology)." *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3 (86) (2012): 397-412. Accessed March 4, 2021. <http://www.jstor.org/stable/24353082>.
5. Hans-W. Ackermann and Jeanine Gauthier. "The Ways and Nature of the Zombi" *The Journal of American Folklore* 104, no. 414 (1991): 466-94. Accessed March 29, 2021. doi:10.2307/541551.
6. Aizenberg, Edna. "'I Walked with a Zombie': The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity." *World Literature Today* 73, no. 3 (1999): 461-66. Accessed March 5, 2021. doi:10.2307/40154871.



Sula Bermúdez-Silverman,
The Monster's Bride (She's Alive!) (2020).
 Wool and viscose yarn, 25 x 18 inches.
 Image courtesy of the artist and Murmurs.
 Photo: Josh Schaedel.



25



Top: Sula Bermúdez-Silverman,
Sighs and Leers and Crocodile Tears
(installation view) (2021).
Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Josh Schaedel.

Bottom: Sula Bermúdez-Silverman,
Carrefour Pietà / Be My Victim (detail) (2021).
Wool and acrylic yarn, 140 × 57 inches.
Image courtesy of the artist and Murmurs.
Photo: Josh Schaedel.

New York State Voter Registration Form

Part 1: Personal Information

Name: [Handwritten: Jannette Khanna] Date of Birth: [Handwritten: 01/01/1990] Sex: [Handwritten: F] Race: [Handwritten: Indian] Ethnicity: [Handwritten: Indian]

Part 2: Address

Address: [Handwritten: 1234 Main St, Apt 5, New York, NY 10001] City: [Handwritten: New York] State: [Handwritten: NY] Zip: [Handwritten: 10001]

Part 3: Identification

Driver's License: [Handwritten: No] State ID: [Handwritten: No] Passport: [Handwritten: No] Other: [Handwritten: No]

Part 4: Declaration

I am a resident of New York State. I am at least 18 years old on Election Day. I am not currently serving a prison sentence for a felony conviction. I am not currently serving a sentence for a crime involving moral turpitude. I am not currently serving a sentence for a crime involving the sale of controlled substances. I am not currently serving a sentence for a crime involving the possession of a controlled substance. I am not currently serving a sentence for a crime involving the distribution of a controlled substance. I am not currently serving a sentence for a crime involving the manufacture of a controlled substance. I am not currently serving a sentence for a crime involving the possession of a controlled substance. I am not currently serving a sentence for a crime involving the distribution of a controlled substance. I am not currently serving a sentence for a crime involving the manufacture of a controlled substance.

Part 5: Signature

Signature: [Handwritten: Jannette Khanna] Date: [Handwritten: 01/01/2020]

Part 6: Contact Information

Phone: [Handwritten: 212-123-4567] Email: [Handwritten: jannette.khanna@gmail.com]

Yuvraj Khanna, *Jannette* from *Obscured* (2020).
Image courtesy of the artist.

On Making Photographs in a Surveillance State



Last summer's uprisings were likely the most photographed in history, with not only mainstream press in attendance, but near-every attendee equipped with their own networked camera,¹ live-streaming and hashtagging the protests, creating layers upon layers of unquantifiable documentation. The rampant circulation of these images—often shared in real-time—propelled the movement on and offline, allowing the summer's events to swell into a global uprising. When these images were quickly co-opted by the state, with law enforcement using them to retaliate against BLM activists, photographers online began to employ a variety of visual answers to the problem of privacy, blotting out the faces of protestors with digital ink. Though they have been largely written off as illegitimate and unethical by legacy media, the scrubbed images offered by activist photographers represent earnest attempts at a solution, functioning to describe both the protests and the contemporary surveillance landscape.²

By contrast, as reports of the doxxing emerged, several newsrooms issued op-ed style statements, doubling down on their ethical guidelines for “unaltered” photographs and asserting their right—and duty—to document the events. *NPR*'s public editor Kelly McBride wrote, regrettably, that most protestors “have chosen to be part of these protests fully aware they are entering a public space and at personal

risk.”³ The notion that being in public constitutes consent to be photographed has long been adopted by photographers. Some of them are Garry Winogrand or Daniel Arnold types—photographers who clock miles on the streets of grungy metropolises, a camera slung over each shoulder, shoving their lenses in the faces of passersby. New technologies, which have made photography faster, easier, and far less conspicuous, have only further proliferated this method of picture-making (Winogrand's successors and epigones; Bruce Gilden's flashgun street shots; most of celebrity-paparazzo Ron Galella's archive; et al.). These are the pictures that have come to characterize the vernacular of popular street and documentary photography; busy city streets; dynamic, odd angles; the high contrast light of high noon pulling long shadows over the pavement. The previous generation of photographers pass these methods down to the next, who embolden one another and commiserate in their cool, unabashed, and sometimes aggressive pursuit. Many great pictures have been made by not asking for permission.

The problem of permission is drastically multiplied when these photographs are exploited to further the surveillance practices of the state: beyond on-the-ground threats to safety, surveillance extends danger into the undefined future. The increasingly sophisticated scraping of open-source intelligence (OSINT) data, which rummages through publicly available images and “internet breadcrumbs” in order to reconstruct events and identities, allowed law enforcement to target activists and organizers at an unprecedented scale during the protests, their tactics profoundly aided by unwitting photographers and social media users everywhere.⁴ Of particular concern: the probably-very-illegal facial recognition software developed by privately-held company Clearview AI,⁵ with a database of over three billion images scraped from the internet, is licensed by at least 2,400 law enforcement agencies, including the FBI, ICE,



28



Top: Black Lives Matter protest in Philadelphia, PA. Photo: Sammy Rivera (@sam.myrivera).

Bottom: Keegan Holden, *Fairfax Rebellion I* (May 30, 2020). Archival pigment print, 20 x 30 inches. Image courtesy of the artist.

and Interpol⁶ (not including a 26% increased usage of the software after the Capitol riot in January⁷).

Perhaps feeling more of a sense of duty to their subjects than to any particular written set of ethics, activist photographers took the lead in protecting the privacy of protestors. Some simply posted frames that did not highlight their subjects' faces, or relied on the convenient presence of Covid-era face coverings, which, as it turned out, functioned dually to protect against the spread of coronavirus and facial recognition technologies.⁸ New York-based photographer Yuvraj Khanna utilized these strategies in a series of black-and-white portraits made specifically of people "concerned with obscuring their identities even while being active in protests."⁹ Taken at night with direct flash, Khanna's subjects are pictured with their eyes closed or silhouetted, only the thin white outlines of their body visible.

Other photographers opted for more obtrusive solutions in post-production, superimposing a black censor bar across the eyes of protestors. On Instagram, filmmaker Adja Gildersleve shared a photograph of a protestor in New York City in front of bright, blurred, smoke- and fire-filled chaos. The subject stands with arms outstretched and mouth open as if to yell, his shirt inexplicably hanging around his neck, exposing his biceps and lower chest. Almost subtly, a black bar covers his eyes—his identity concealed, the power of the image contained in his singular gesture. Artist Sammy Rivera took a similar approach in sharing a black-and-white photograph of a Philadelphia protest, the faces, tattoos, and even branded logos on the clothing of protestors crudely blotted out with a shaky digital marker. In the image, a cop sprays a woman with a chemical irritant, his paper mask dangling from one ear. She turns away and toward the camera, a black censor bar added to conceal her eyes. Collaged below the photograph, a grainy, cropped detail shows only the cop's zoomed-in name badge, which

reads: "SPILLANE." The crop emphasizes the parallel shape made by the censor bar and badge, offering unmistakable commentary on whose identity need be protected.

Los Angeles-based photographer Keegan Holden proposed a broader solution, digitally cutting protestors out of his images entirely, leaving behind only their flat, whited-out silhouettes. In one photograph taken during a large demonstration in the Fairfax District, a cop holds their outstretched arm up to the face of a cut-out protestor. A mess of cop cars and a large billow of smoke populate the background, along with a number of miniature protestors, their anonymous bodies like paper dolls. As in Rivera's edits, which look like they were drawn with his finger, Holden's approach is one of utility, meant as a quick and clean solution, foregrounding function over aesthetic.¹⁰ Still, these solutions evidence a human hand and read as gestures of care, distinguishing them from the user-friendly but blanket software solutions tech companies have offered. Amidst the protests, the encrypted messaging app Signal released a feature to auto-detect and blur faces in photographs,¹¹ rendering them as boxy, flesh-colored pixels. A team at Stanford developed an open-source bot that uses AI to plaster custom-sized brown emoji fists over protestors' faces, a strategy that situates these images deeply in their time, but imbues them with an inappropriately cartoonish quality.¹² Though these software solutions are encouraging, the tech is still clunky; the hand-drawn manipulations far more effective in truly obscuring the identity of the protestors.

While graphically similar to some of the tech-based solutions, Davion Alston's series *stepping on the ant bed* (2020) results from a much slower and accumulative analog process, recalling the photomontages of John Baldessari in which the artist replaced instructive portions of photographs with primary-colored stickers. In *ant bed*, grainy, black-and-white photographs taken during a Georgia protest are collaged—some images partly-obscured by



Top: Davion Alston, *stepping on the ant bed* (2020).
Image courtesy of the artist.



Bottom: Annette Lemieux, *Black Mass* (1991).
Latex, acrylic, and oil on canvas, 96 × 105 × 2 inches.
Promised gift of Emily Fisher Landau,
© Annette Lemieux. Image courtesy of the artist
and the Whitney Museum of American Art, New York.

others—with colored price stickers applied to the protestors' faces. The layering of images lends a similar effect as Annette Lemieux's painting *Black Mass* (1991), in which she replaces not the faces, but the protest signs in a civil rights march with black squares, like Polaroid backings. But where Lemieux's act of censorship feels like a despondent commentary on the never-ending battle for civil rights—the men left without a message—Alston's colored dots offer pathways through the images, the artist visually unifying the protestors and extending a form of safety to those who are seeking it.¹³ Through the distinct methods by which they work to resist surveillance, these photographers offer not only functional solutions, but conceptually rigorous works that together engage the question of how photography visually answers this moment.

The spirit with which these photographers—none of whom were “on assignment”—sought answers to the problem of privacy contrasted newsrooms' perceived lack of care toward their subjects. Authority Collective, an organization that empowers lens-based artists of color and advocates for accountability in the industry, released a May 31 statement offering something of a guide to photographing police brutality protests. They wrote that, “Prioritizing your legal protection to perform the act of photography over the safety of people fighting their fatal lack of protection in society is a manifestation of privilege that defies logic and highlights photojournalism's worst inherent tendencies.”¹⁴ This privilege was only compounded by a longstanding problem: the fact that most of the photojournalists commissioned by major publications were white men. The deployment of a thousand white guys with cameras into BLM protests nationwide—some reportedly flown across the country on assignment amidst a global pandemic—is not only a question of bodies in space, but also of who gets to play record-keeper.¹⁵ When white photographers uploaded their images online to the inadvertent

aid of law enforcement, they not only doxxed their subjects, but were themselves implicated in a longstanding project of surveillance that has historically and continually targeted Blackness (and is perhaps now more dangerous than ever, given the racial biases of AI-surveillance technologies¹⁶). Like the camera, AI feigns neutrality, but facial recognition systems misidentify Black people at alarming rates, and decision-making algorithms are built on data that reflects racially-biased over-policing, creating a feed-forward loop that disproportionately implicates people of color.¹⁷

The implication of whiteness also complicates the conversation around the visual solutions proposed by photographers who edited protestors out of their images. In *Wired*, photo editor and co-founder of Diversify Photo, Brent Lewis, asks why so many would protest during a global pandemic “just to have their image blurred, hidden, white-washed?”¹⁸ While Lewis somewhat conflates the desire for visibility with a desire to be photographed, he rightly acknowledges the complex implications of removing the identities of Black protestors, asserting that the issue of consent is multi-directional. Even as a form of protection, erasing the identity of protestors is a loaded and complicated act—especially for photography, which since its inception has been inequitable in its representation of non-white and marginalized peoples.¹⁹ Selectively editing out the subject of a photograph risks re-engaging the colonial problems of the medium and gives implicit merit to the notion (propagated by a self-protective, racist state) that the protestors' actions are inherently dangerous. Lewis argues instead for a more responsible journalism—one in which journalists don't “parachute”²⁰ into protests without thinking about the history of photographing Black people, and understanding the stakes of the community they are entering and representing.

Still, an ethical code that has been driven by developments in photographic technology need now be driven by the

cultural and social implications of that technology. Together, the pace of today's wild-west, "new media" news-room,²¹ the proliferation of social media, and the increasing capability of the surveillance state represent a revolutionary shift that demands broader photographic reform. The media has long engaged photography's false promise of neutrality, defending potential harm to its subjects on the basis of an ethical code that aggrandizes the documentary (read: "objective") ability of the medium. It has failed to reckon with photography's hierarchical visual politics, which, as writer Christina Aushana and photojournalist (and Authority Collective co-founder) Tara Pixley write in *Nieman Reports*, "are, and have always been deeply embedded in carceral systems of control."²² Photography's story is one of dominion; its self-characterization as "a force for liberation"²³ a falsehood.

The solutions proposed by activist photographers are imperfect, and must be considered alongside questions of who holds the camera, who is being photographed, and how the dynamics of power and consent can be reconciled in a medium which so often approaches all that it sees as ripe for the taking. But rather than mourn the kinds of images that will be lost, it is worthwhile to consider the possible futures that solving the problems of privacy and protection *offer* photography, both visually and in service of a less hierarchical, exploitative future for the medium. Though still solutions-in-progress, these photographers propose images for our new era, offering photographic pathways in necessary dialogue with our contemporary surveillance culture.

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

1. Nathan Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (New York: Verso Books, 2019).
2. Especially since the suspicious deaths, and outright murders, of six activists connected to Ferguson, awareness around protestors' privacy has been mounting. Robert Cohen's Pulitzer-winning photograph of Edward Crawford, which propelled Crawford into the limelight as a symbol of resistance, is oft-cited in the privacy v. photojournalism debate—one year later, Crawford was arrested, and two years later, his death was ruled a suicide.
3. Kelly McBride, "Should Images Of Protestors Be Blurred To Protect Them From Retribution?," *NPR*, June 18, 2020, <https://www.npr.org/sections/publiceditor/2020/06/18/879223467/should-images-of-protesters-be-blurred-to-protect-them-from-retribution>.
4. Lorenzo Franceschi-Bicchieri, "A Tattoo and an Etsy Shirt Led Cops to Arrest Woman Accused of Burning Cop Cars," *Vice*, June 17, 2020, https://www.vice.com/en_us/article/bv8j8w/a-tattoo-and-an-etsy-shirt-led-cops-to-arrest-woman-accused-of-burning-cop-cars/.
5. Mass violations of privacy were committed against private citizens post-9/11 under the 2001 Patriot Act (rebranded in 2015 as the USA Freedom Act), the expansion of which is currently underway under a similar guise of public safety (e.g. contact tracing) and the full implications of which will not be known for years to come.
6. Ryan Mac, Caroline Haskins, and Logan McDonald, "Clearview's Facial Recognition App Has Been Used By The Justice Department, ICE, Macy's, Walmart, And The NBA," *Buzzfeed News*, <https://www.buzzfeednews.com/article/ryanmac/clearview-ai-fbi-ice-global-law-enforcement>.
7. Johana Bhuiyan, "Clearview AI uses your online photos to instantly ID you. That's a problem, lawsuit says," *Los Angeles Times*, March 9, 2021, <https://www.latimes.com/business/technology/story/2021-03-09/clearview-ai-lawsuit-privacy-violations>.
8. Rebecca Heilweil, "Masks can fool facial recognition systems, but the algorithms are learning fast," *Vox*, July 28, 2020, <https://www.vox.com/recode/2020/7/28/21340674/face-masks-facial-recognition-surveillance-nist>.
9. Kenneth Dickerman and Yuvraj Khanna, "This photographer is addressing the dilemma of how to represent protestors in an age of social media and facial recognition technology," *The Washington Post*, August 3, 2020, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/08/03/this-photographer-is-addressing-dilemma-how-represent-protestors-an-age-social-media-facial-recognition-technology/>.
10. Keegan Holden, interviewed by author, January 12, 2021.
11. Devin Coldewey, "Signal now has built-in face blurring for photos," *TechCrunch*, June 4, 2020, <https://techcrunch.com/2020/06/04/signal-now-has-built-in-face-blurring-for-photos/>.
12. Krishna Patel, JQ, and Sharon Zhou (stanfordmlgroup/blm), BLM Privacy Bot [source code], Github, 2020, <https://github.com/stanfordmlgroup/blm>.
13. Antwaun Sargent, "The Queer Black Artists Building Worlds of Desire," *Aperture*, December 8, 2020, <https://aperture.org/editorial/the-queer-black-artists-building-worlds-of-desire/>.
14. Authority Collective, "Do No Harm: Photographing Police Brutality Protests," May 31, 2020, https://drive.google.com/file/d/1hFvB_cGM_TfVvNuXV-Jg6mO4DIPLvNoC/view.
15. Law enforcement press pass policies function to gatekeep, limit, and control who has access and protection when covering these events—multimedia journalist Lexis-Olivier Ray wrote on Twitter that the LAPD only issued nine press passes in 2020 due to a "software issue." Lexis-Olivier Ray (@ShotOn35mm), March 9, 2021, <https://twitter.com/ShotOn35mm/status/1369453461864128515>.
16. David Berreby, "Can We Make Our Robots Less Biased Than We Are?," *The New York Times*, November 22, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/11/22/science/artificial-intelligence-robots-racism-police.html>.
17. Alex Najibi, "Racial Discrimination in Face Recognition Technology," <https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2020/racial-discrimination-in-face-recognition-technology/>.
18. Brent Lewis, "Blurring Faces Is Anti-Journalistic and Anti-Human," *Wired*, June 30, 2020, <https://www.wired.com/story/opinion-blurring-faces-is-anti-journalistic-and-anti-human/>.
19. This is true both in terms of colonial prospects and the actual chemistry of the medium: similar to the racial biases of AI and facial recognition technologies, one of the first erasures in photography existed in the chemical emulsion of color film, which was calibrated, by default, for white skin and could not with any nuance or accuracy capture darker skin tones. It was only after chocolate manufacturers in the 1960s and '70s complained that they "weren't getting the right brown tones on the chocolates" in their photographs that Kodak began to address the problem. Sarah Lewis, "The Racial Bias Built Into Photography," *The New York Times*, April 25, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/25/lens/sarah-lewis-racial-bias-photography.html>.
20. Brent Lewis.
21. Daniel R. Bersak, "Ethics in Photojournalism: Past, Present, and Future" (master's thesis, Massachusetts Institute of Technology, 2006), https://web.mit.edu/dr/b/Public/Bersak_CMS_Thesis_FINAL.pdf.
22. Christina Aushana and Tara Pixley, "Protest Photography Can Be a Powerful Tool For and Against Black Lives Matter," *Nieman Reports*, July 13, 2020, <https://niemanreports.org/articles/protest-photography-and-black-lives-matter/>.
23. Teju Cole, "When the Camera Was a Weapon of Imperialism. (And When It Still Is.)," *The New York Times Magazine*, Feb. 6, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>.

Correcting the Record to Preserve It

The Art of the Intersectional Archive

34



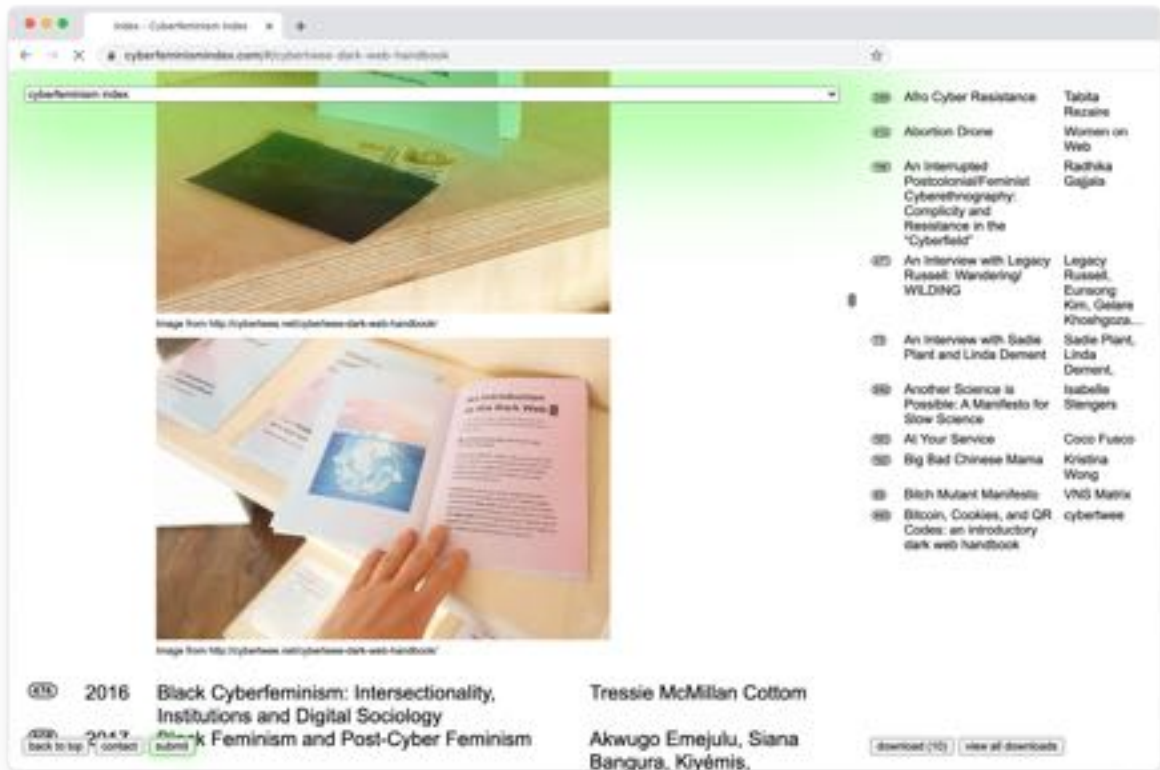
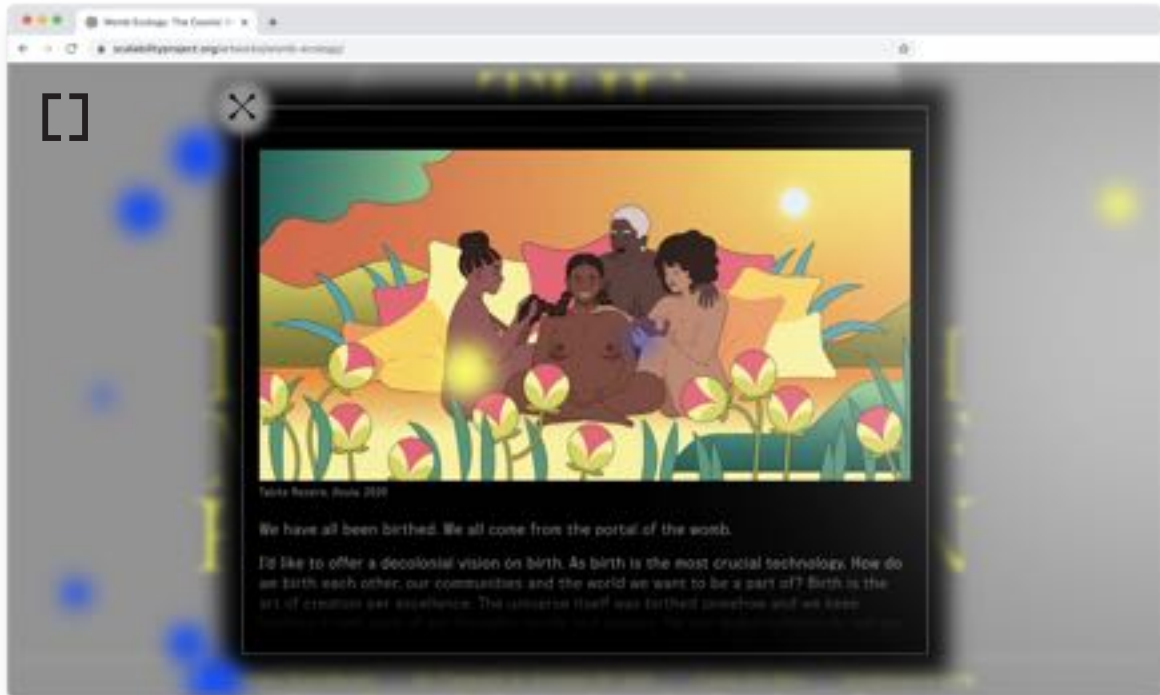
I am lucky. I had all the JPGs, PDFs, and PNGs I needed, utilitarian scans and snapshots from archives across the country, before the libraries shut down. So instead of sitting in cold rooms at large wood tables, I have spent the last year navigating a sea of digital files for a slow-moving project I've been working on about the history of support networks for artists. Even compressed on hard drives and desktops, the sheer quantity of research material still feels like something "unsettling and colossal," as scholar Arlette Farge put it in her 1981 book *The Allure of the Archives*.¹ "Faced with it," wrote Farge, "you feel alone, like an individual confronting a crowd."² This feeling is paradoxical, considering that Farge, who spent years in Paris' judicial archives, worked toward finding and giving voice to marginalized people, building a new, wider chorus of experiences. In my case, the goal of spending time in the archive is to understand how art workers and artists can and have connected with and sustained one another. So why is it so lonely?

This loneliness is a kind of myth, the product of centuries of treating certain stories as more important than others, and making numerous special collections accessible only to people with advanced degrees or "institutional affiliations," as the application forms required to access archives often put it. In fact, so many of us are looking to long-forgotten archival material to piece together the anatomies of relationships, support structures, and

co-dependencies. So, too, are a growing number of researchers and archivists building indexes, databases, and archives that not only emphasize the connections between different artists, thinkers, people, and projects but also reflect the researchers' own deep desire for making connections. These undertakings are corrective in that they dismiss the top-down approach of many research institutions (where materials are acquired often only after the lives they document are deemed noteworthy). They also exude optimism—albeit one freighted with the labor-intensive nature of this work—because they suggest that slow excavation and observation can be a way of dismantling the destructive closed-mindedness of worlds that already exist while laying the foundation for a different one.

The Scalability Project: Cacophony of Troubled Stories, a six-month online exhibition hosted on the feminist, New York-based A.I.R. Gallery's website, isn't exactly an archive, but it manages to invite its viewers into deep research while celebrating collectivity—impressive given how isolating online deep-dives can feel. The exhibition, perhaps more aptly described as a sensual, multi-genre syllabus, does not attempt to mimic the click-baiting, scroll-inducing qualities of the internet, a relief in this moment of OVR (online viewing room) and NFT hype. Rather, in its combination of interviews, images, essays, and videos, the exhibition reverts to a more basic, populist possibility of a website as an accessible store of information. There are 12 participants in total—more than half of whom make visual art. The other half present ideas, largely via interviews, yet the little citation orbs that populate the website link to numerous other PDFs, websites, and sources that complement the curated information. Visitors can navigate vertically by scrolling through the list of contributing artists and thinkers, or the page can be navigated laterally by clicking on floating, glowing orbs (blue for texts and interviews, yellow for artist projects). Once you have clicked, you will undoubtedly need to watch or read—even Tabita Rezaire's

The Scalability Project: Cacophony of Troubled Stories (installation view) (2020–21).
Image courtesy of the artists and A.I.R. Gallery.
Photo: Sebastian Bach.



Top: Tabita Rezaire, *Doula* (2020).
Screenshot from *The Scalability Project: Cacophony of Troubled Stories*.
Web design by Wkshps. Image courtesy of the artist and A.I.R. Gallery.

Bottom: Mindy Seu, *Cyberfeminism Index* (2020).
Website. Image courtesy of the artist.

otherworldly digital paintings are accompanied by the artist's poetic essay. Engaging this exhibition could take hours, if not days. In fact, attempting to engage this exhibition quickly is bound to frustrate.

As its title suggests, the exhibition sets out to explore scale in addition to citation, and its curators—designer-scholar-archivist Mindy Seu and archivist-curator Patricia M. Hernandez, alongside A.I.R.'s current director Roxana Fabius—are particularly interested in flipping the growth-is-good, go-big-or-go-home connotations around the term “scalability.” “This is not the masculine, techno-utopian rhetoric of disruption or of moving fast and breaking things,” they write on the exhibition's home page, “but the methodical, deep labor that comes from ‘looking around, rather than looking ahead’...”³ Though they jab at capitalism and its discontents here and elsewhere, the project and its participants devote most of their energy not toward criticizing the way the world works, but describing, theorizing, and speculating about how to live in a different kind of world.

Anthropologist Anna L. Tsing's 2012 essay “On Nonscalability,” linked to on the exhibition website, inspired the project's title, and Tsing is a powerful presence throughout the online experience (power, in this case, manifests through the multiple orbs that lead back to her words or ideas). Like many of the participants, Tsing posits closer looking as a way to imagine our way out of the mass-produced, development-driven scalability that is “constantly abandoned, leaving ruins” as it spreads.⁴ Writer and activist adrienne maree brown, who participated in *The Scalability Project* through an interview, tells the curators that she has “been relinquishing scale,” by “letting go of the idea that we all have to get on the same page. Instead, I say, let's get on many different pages, but let them be small, intimate, authentic pages, and then let's make those pages compelling.”⁵ There is something satisfyingly seductive about imagining these diverse, compelling pages floating around in proximity to each other—like being

at a party where everyone is fabulously, weirdly dressed, and wearing their personalities on their sleeves. To keep this heterogeneity generative and to keep the conversation from being co-opted (from becoming the “master's tool,” as brown puts it), these people on their different pages must cite each other. “A lack of citation, a lack of people actually naming where the ideas come from, perpetuates weak relationships,” brown says.⁶

Just as co-opting the ideas of others without citation can be a way to hold power, or citing established voices a way to claim proximity to power, generously citing peers, mentors, and family members, and obscure voices in addition to established ones, can suggest a more inclusively raucous, open reality in which ideas are shared, rather than used to prove a hierarchy of knowledge. A.I.R. Gallery itself, *The Scalability Project*'s host, was founded in 1972 to widen the possibilities of who could participate in the conversation around contemporary art. In its early years, it was New York City's only feminist cooperative gallery, though its membership was disproportionately white and its leadership constantly at odds. “Working together? It was much more like fighting together,” joked co-founder Barbara Zucker in 1979.⁷ *The Scalability Project*'s curators are intrigued by these kinds of messy navigations, and have all tried to document and record the difficulties and possibilities of feminism before. Patricia M. Hernandez and Roxana Fabius co-curated *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together?* at A.I.R. in 2018, revisiting a 1980 A.I.R. show called *Dialectics of Isolation*. Three artists—Ana Mendieta, Kazuko Miyamoto, and Zarina—had organized the 1980 show to explore second-wave feminism's repeated exclusion of women of color. The 2018 exhibition included older and current work by the original artists interspersed with work by younger artists also grappling with questions of race and inclusion, in an attempt to pull a still relevant history into the present—an archive and a reconsideration.

This descriptor could easily apply to the *Cyberfeminism Index*, an ongoing project by the third *Scalability* co-curator, Mindy Seu, a designer and scholar who has made internet archives a central part of her practice. A growing online compendium of cyberfeminist art and ideas, currently hosted on the New Museum's website, the minimally-designed *Index* attempts to offer a deeper, more intersectional idea of feminism in cyberspace than the one that gained traction in the 1980s and 1990s. Like *Scalability*, the *Index* is vertically and laterally scrollable. It can be navigated chronologically, top-to-bottom, or by clicking on one source, and then the next related source, and so on. This structure makes it deliberately difficult to engage only with white, Western feminism without also engaging with other perspectives. From the early cyberfeminist manifesto of the VNS Matrix, a collective of white Australian feminists—"we are the virus of the new world disorder," they wrote in 1991⁸—you might land on Radhika Gajjala's "Third World Critiques of Cyberfeminism" (an interrogation of "the notion of 'technology as the great equalizer'"⁹), and then on to the book Gajjala co-edited in 2008 about how South Asian diasporas are using technospaces to explore gender, religion, art, and more. This kind of cross-referencing happens liberally throughout. The project, initially compiled with the help and feedback of over 60 collaborators, has a persistent "submit" button so visitors can help expand its contents, meaning that it will inevitably shift to reflect the concerns of those who engage with it.

Other newly formed archives similarly reflect the interests of participants and collaborators. Hailey Loman co-founded the Los Angeles Contemporary Archive (LACA) in 2013, with, as its website explains, "a special focus on underexposed artistic modes of expression." LACA is currently located in Chinatown's Asian Center, where it has plain utilitarian shelves and flat files. It collects performance ephemera, drawings, letters, and art objects that would likely not end up in an archive otherwise, or at least not yet, before

their worth to history has been established. LACA has a fully digitized, searchable collection, and just browsing it can reveal objects you might not have otherwise known existed: an audio mix by the artist Ekstra Bonus, and an ephemeral sculpture called *Community Rooftop Garden House* by Miggie Wong. Wong's work was donated by John Burtle, an artist who has over the years closed and reopened a gallery on his arm in which the artworks are tattoos designed by other artists. He has donated over 200 works from his personal collection (by known and lesser known artists). The gallery Commonwealth & Council has also donated generously. In this way, LACA becomes a record of care—those who value its mission support it, and thus shape its collection. It is not a monolithic archive; in fact, it can be confusing to try to make sense of why certain objects are included, and inevitably, the process of making sense takes time, just as building and organizing the archive does. Just by continuing to exist and expand, LACA makes a long-term commitment to groping around for a different way of recording and supporting creative life.

It isn't that the time-consuming nature of these efforts—like *The Scalability Project*, *Cyberfeminism Index*, and LACA—makes them good. Rather it makes them refreshingly transparent. The arduous slowness of this work—of trying to collect the records and organize different histories—tends to contribute to the feeling of loneliness. Like so many others who have spent their lives trying to change the world—activists, community organizers, community artists—archivists and researchers interested in other stories mostly spend their time on unsexy labor: finding and entering data, digitizing files, reading, citing, cross-referencing. World-building, and world-changing, is a slog. But these projects underscore the idea that this work is already collective, and present infrastructures for keeping it so.

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

1. Arlette Farge, *The Allure of the Archives*, trans. Thomas Scott-Railton (1989; repub. New Haven & London: Yale University Press, 2013).
2. Ibid.
3. *The Scalability Project*, 2020-2021, <https://scalabilityproject.org/>.
4. Anna L. Tsing, "On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales," *Common Knowledge* 18, no. 3 (2012): 506.
5. adrienne maree brown, *The Scalability Project*, 2020-2021, <https://scalabilityproject.org/interviews/conversation-is-not-a-masters-tool/>.
6. Ibid.
7. Barbara Zucker, "Making A.I.R.," *Heresies* #7, vol. 2, no. 3 (1979).
8. VNS Matrix, "The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century," <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>.
9. Radhika Gajjala's "Third World Critiques of Cyberfeminism," *Development in Practice*, 9, No. 5 (November 1999).



Los Angeles Contemporary Archive (2021).
Image courtesy of Los Angeles Contemporary
Archive (LACA). Photo: Max Cleary.

Interview with Cauleen Smith



"It is impossible until it is done!"

Artist and filmmaker Cauleen Smith writes this mantra on blue paper in chunky, cursive lettering in *COVID MANIFESTO 8* (2020), one of a series of videos displayed in London last summer that questioned the selfish norms of the Western world—many of which have exacerbated the horrors of the Covid-19 pandemic. In many ways, Smith's words and intention here are a summation of her entire practice, which advocates for a kinder, more careful world and argues that things are only "impossible" because the powers that be deem them as such.

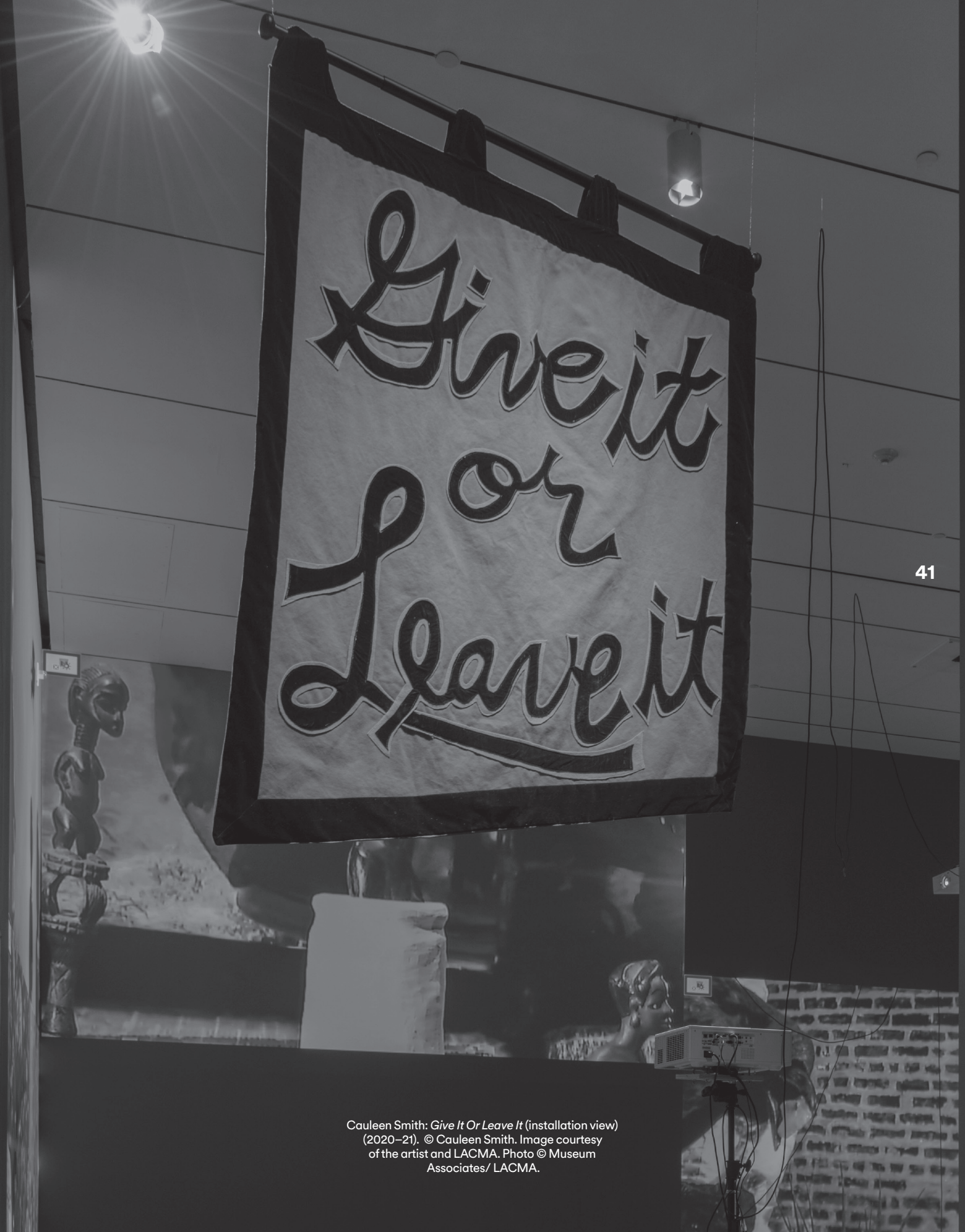
Smith's work, across video, performance, and installation, is about envisioning these better worlds and uncovering the fact that our ancestors have already given us the tools and knowledge to create them. Since the release of her debut feature film *Drylongso* (1998), which follows two young women as they grapple with the intersections of gender and race in Oakland, Smith has crafted an oeuvre of immersive films and videos that dive into the utopian possibilities of community, showcasing the ways Black women have historically made spaces for themselves and built their futures outside of capitalist and white supremacist systems.

Sojourner (2018) and *Pilgrim* (2017)—two videos that serve as the focus of Smith's current exhibition at LACMA, *Give It Or Leave It*—explore places such as Noah Purifoy's Outdoor Desert Art Museum, and the

ashram of jazz musician and swamini Alice Coltrane Turiyasangitananda. Smith's footage of these locations is hazy and beautiful, focusing specifically on the radical potential each of these communities hold. *Sojourner* is a cross-country view of sites built by communities that were proponents of radical generosity, while *Pilgrim* moves from Turiyasangitananda's ashram in Calabasas to the Watts Towers and the Watervliet Shaker village in New York to the soundtrack of Alice Coltrane's 1977 track "One for the Father." By visiting and filming these locations, Smith places the thoughts of modern-day and historical abolitionists in conversation, combining the past and the present to show how communities that truly liberate Black women can be—and have been—created in spite of it all. The world-building that Smith creates onscreen is echoed in her installations: the LACMA exhibition space is bathed in swaths of colored light, with the occasional flicker of a disco ball. Smith's videos are framed by ephemera, lovingly fabricated objects, and snippets of text culled from Smith's research. The title banner, *Give It Or Leave It*, inverts the colloquialism "take it or leave it," suggesting that conflict might be better resolved by determining what can be given, rather than what can be extracted. In early March, Smith and I talked over the phone about the new exhibition, her films, and the importance of experiencing art collectively, particularly in this lonely moment.

Madeleine Seidel: Since your exhibition *Give It Or Leave It* has been shown at so many different arts institutions across the United States, what is it like to bring this show to LACMA, considering that so many California landmarks are included in your videos?

Cauleen Smith: Yeah, it's been a treat for me to have it here. I never expected it to have such a perfect landing in



Cauleen Smith: *Give It Or Leave It* (installation view)
(2020–21). © Cauleen Smith. Image courtesy
of the artist and LACMA. Photo © Museum
Associates/ LACMA.





Cauleen Smith, *Sojourner* (video still) (2018).
Single-channel video (color, sound);
22 minutes, 41 seconds. Image courtesy
of the artist, Corbett vs. Dempsey, Chicago,
and Kate Werble Gallery, New York.

California, and I can't think of a better institution than LACMA for that.

MS: So many of the locations in the *Sojourner* and *Pilgrim* videos revolve around the idea of utopia and how these locations consider futurity for Black women. These are spots like the Watts Towers, Noah Purifoy's Outdoor Desert Art Museum, and, most importantly, Alice Coltrane's Sai Anantam Ashram. What was it like being in these spaces filming and interacting with their legacies?

CS: The best was visiting Alice Coltrane's ashram... I happened to be living in Los Angeles and teaching at CalArts for a semester, and I [decided] to go when I heard they were open on Sundays for service. It was really an incredible experience, and I'm so grateful that I got to be there before it closed and later burned down [in the 2018 Woolsey Fire].

MS: You preserve her ashram so wonderfully in your video. I keep thinking back to the opening shots in *Pilgrim* where you see Coltrane's organ so perfectly encased in plastic. Despite that, it still really feels alive—yes, it's closed off, but it's still such a part of the space.

CS: Yeah, I'm really grateful to the people living there to let us film that. They had a sense of urgency to let people record the space and document it, knowing that it wasn't going to be there for much longer.

MS: One thing that I have always really admired about your work—and I think this really holds true with *Sojourner* and *Pilgrim*—is that it feels like your videos are engaged in a spiritual conversation between the past and the present, while working toward the future. What is the process for you in bringing all of these voices and ideas together from very disparate places all into one?

CS: You know, it's funny because I don't think of it as a "spiritual" process—I

think of it as an active process through imagination, like an active conversation through imagining what's possible or using your cognitive abilities to create connections through things, making deeper understanding. I think I want to start making that distinction. A misunderstanding about art-making in general is that it isn't really bound in reality and real faith—and it very much is, at least for me. It's not so much a pious exercise of trying to connect spiritually with the figures I feature in these films. It's more like recognizing the things that they did and built in their lifetimes as models for how to live now.

MS: You connect figures like Shaker elder Rebecca Cox Jackson and members of the Combahee River Collective to modern-day activists through various voice-overs that play over scenes of women exploring sites like the Outdoor Desert Art Museum, and it really amplifies the ways in which their ideas are in conversation with today's fight for Black feminist ideals. You've also centered the voices of contemporary theorists, like Christina Sharpe, in your work. Do you feel like you and your work serve as an active conduit between the methodologies of the past and present-day?

CS: That's what I'm hoping, because I think it's through engagement and interpretation that new ways of doing are learned. I really depend on people like Christina Sharpe and other writers and theorists to help me think, figure out what to make, and determine what materials to use to make those ideas. That's very much where all the energy comes from: through these ideas, through music, or theoretical writing, or performance. It's the synthesis of the conversation between them for me that's the exciting thing, you know?

MS: Absolutely. I was reading an interview that you gave in *Art in America* right at the beginning of the Covid-19 pandemic. You talk about the importance of viewing your work "collectively" and in public space

so that there can be interactions not just between the viewer and the film, but also among the viewers in the space. Now that we're a year into this pandemic, have you found some ways to encourage collective viewing—even as we're so separated—be it through technology or the *COVID Manifestos* you've been posting to your Instagram page?

CS: You know, no. I don't mean to sound so curmudgeonly, but Instagram or viewing video online is a substitute—and I'm hoping it's a temporary one. It's lovely to get a bunch of likes, but I think it would be even lovelier to not have to use Instagram to lament the passing of friends, family, people, and the difficulty of living in this age. I think that these formats encourage a kind of individuality that I'm really trying to undermine with my work. I hear people who are really embracing Zoom and all these new technologies, and there are some things about them that are fantastic—like not having to hop on a plane to go give a talk. That's great. But on the flipside, I've realized it's really difficult to give a talk over Zoom, because you're just talking into a void. To me, that's not a collective engagement. I just don't see that as really being a substitute for what happens when you actually engage people in shared space. We're just human beings, we're just little animals, and it doesn't appear to me that we're designed to live like that. I'm not able to offer optimism in that regard. It's not something I'm interested in.

MS: This feels especially true considering how attentive you are to the spaces you create to view your videos within exhibitions. I'm thinking of your recent Whitney Museum exhibition [*Mutualities*, which closed in January] and that fantastic blue couch you [and exhibition designer Jared Huggins] made for viewers to sit on while viewing *Sojourner*! You create such inviting and immersive exhibitions, and it seems counterintuitive to experience these spaces by yourself.

CS: That was one of the painful things with Covid—even with the blessing of having the Whitney open [last fall], they had to take out the giant blue couch, which we called the Cookie Monster. That was for safety, I guess. I don't know. To me, that's a component of experiencing the work—that's just not something to sit on. These are the kinds of things that make it difficult for me to talk about the discovery of this new technology as having some potential for liberation, because I'm just not sure what is liberatory about spaces that have to deny hospitality and comfort like technology does. I'm just not sure what that means. I'm not blaming the institutions, obviously. They're doing what they can to make art accessible, but it's really about the fact that these are components I built into the work, so I feel that without those components the spectator is not really experiencing the work. They might as well maybe look online if they can't sit down, you know?

Madeleine Seidel is a curator and writer based in Brooklyn. She has previously worked at the Whitney Museum of American Art and Atlanta Contemporary. Her writing on film, performance, and the art of the American South has been published in *SSENSE*, *frieze*, *The Brooklyn Rail*, and others.

Cauleen Smith was born in Riverside, California, in 1967 and grew up in Sacramento. She earned a BA from San Francisco State University and an MFA from the University of California, Los Angeles. Her films, objects, and installations have been featured in group and solo exhibitions across the country, including at the Studio Museum of Harlem and the New Museum, New York. She is the recipient of multiple awards, grants, residencies, and fellowships, including the prestigious inaugural Ellsworth Kelly Award of the Foundation for Contemporary Arts and the Herb Alpert Award in the Arts. Smith recently relocated from Chicago to Los Angeles where she teaches at CalArts.



Cauleen Smith: *Give It Or Leave It*
(installation view) (2020–21). © Cauleen Smith.
Image courtesy of the artist and LACMA.
Photo © Museum Associates/ LACMA.



Exquisite L.A.

Volume 3

Claressinka Anderson
Photos by Joe Pugliese



Drawing on the history of exquisite corpse, the surrealist parlour game, *Exquisite L.A.* began with a desire for connection—a wish for a blueprint of a collective body, a communal portrait of the current Los Angeles art world. We started photographing Volume 3 of the project toward the end of 2019, and since then, we’ve had to bend inward, physically retracting from one another. As we slowly welcome a return to physical connection, it’s impossible not to think of this project more vitally: in the ways our bodies need and relate to one another—how art is never created in a vacuum. Within the experience of a global pandemic, we must articulate new shapes—draw and redraw.

Consisting of photographic portraits, and spanning a year of consecutive *Carla* issues, each artist featured introduces the next, outlining their connection or interest in the artist that will follow them in the series. Rooted in classical portraiture, the photographs presented capture the artists in a neutral space, isolated from their work or studio. Their individual gaze, pose, or gesture becomes a continuous visual marker for the exquisite corpse that is Los Angeles. Pervasive in these portraits is a connective tissue of words—invisible, floating over the artists’ bodies and united by a thread of inspiration.

Due to *Carla*’s pivot to digital publishing over the last year, we put this project on hold until it could resume in print. It has been a year since the last print issue presented Friedrich Kunath, Tristan Unrau, and Nevine Mahmoud. We resume Volume 3 with Lila de Magalhaes.

Issue 19:

Friedrich Kunath→Tristan Unrau→Nevine Mahmoud→

Issue 24:

Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Nevine Mahmoud on Lila de Magalhaes

Lila is my sister. The devil on my shoulder. A guardian angel. The worm in my apple. My partner in crime. The siren to my ship. Another species, but strangely familiar. The phrase “oil and water” comes to mind, but more like those toys that churn colored oil through water in kaleidoscopic patterns and shapes, all vigorously turning together. Dancing holiday souvenirs. That’s us. Together we are everything; the life and soul of the party. Lila makes me softer, she makes me sharper, she makes me touch and feel and slow down. The first time I took mushrooms, with Lila, it became clear that she was my queen. The most beautiful natural being I could have imagined. But Lila is very real. She’s taught me to accept things I couldn’t even see before I met her. That girl’s brain is wild and her hands are nimble and fluid, like tumbling string. The world has more color to me because she’s in it.



Lila de Magalhaes on Young Joon Kwak

One of the first times I experienced Young's work was in the form of a video. In a red-and-white striped dress, blonde curls, and white heels, they attacked a suburban field with a hammer until the earth bled. Young is not subtle. Young is extremely smart in a cerebral sense as well as in an intuitive, impulsive, and sensual way. They do not shy away from darkness, pain, and the grotesque, I think simply because those things are a real part of being a living, ever-changing being. Their laugh can be heard for miles. Collaborating with people in their community and giving other voices the opportunity to come together and be heard seems integral to their work.



Young Joon Kwak on Beatriz Cortez

Beatriz Cortez lives and creates work with all of her heart. I love how her work draws from such a personal experience of migration and displacement, while also leading me to think of different experiences of time and space outside of ourselves. But don't get it twisted—this is a critical evacuation of the harmful realities of our bodies and selves as predetermined by colonialism, biopolitics, and capitalism. Her work is both pedagogical and open-ended. You may not think it at first when looking at our work, but I think our ideas align with each other in terms of rethinking queerness through the material realm to imagine new futures—or at least that's one way by which her work inspires and tickles my imagination. She is also a fiercely loving and supportive sister, with the warmest smile, who I am so grateful for.





Sarah Rosalena Brady, *Transposing a Form* (2020).
Ceramic 3-D print, MMS-2 Mars regolith simulant,
bentonite clay, and glaze, 37 × 9.5 × 9.5 inches.
© Sarah Rosalena Brady. Image courtesy of the artist
and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo.

Sarah Rosalena Brady at Blum & Poe

February 10–
March 10, 2021



On February 18, 2021, NASA's Perseverance rover made its highly anticipated landing on the floor of Mars' Jezero Crater, an area scientists believe was flooded with water over three billion years ago. The car-sized rover is designed to spend at least one Mars year (about 687 Earth days) exploring the geology of its landing site in the hopes of discovering signs of ancient microbial life. But, according to a NASA press release, not only will the \$2.7 billion rover collect data on the geological history of Mars,¹ Perseverance will also set the stage for further missions, "test[ing] new technology to benefit future robotic and human exploration of Mars."²

Most of the articles I read about the mission conveyed a breathless optimism awed by either the technological bravado, the prospect of life on Mars, or both. "1%," a video released by Greta Thunberg's Fridays for Future movement, sums up my cynical feelings toward these narratives. Presented as a satirical tourism ad, the video lampoons the zealotry surrounding Mars. After extolling the virtues of moving to an "untainted planet," the video ends with this message: "And for the 99% who will stay on Earth, we'd better fix climate change."³ The ad echoes the concerns of other activists who fear that space is being packaged as a luxury commodity, attainable only to the mega-wealthy.

In her solo show *Above Below* at Blum & Poe, interdisciplinary artist Sarah Rosalena Brady poked holes in the heroic space explorer narrative, recontextualizing the race to Mars as a cautionary tale—one that carries the risk of repeating the ongoing history of colonialism and climate devastation. Including 11 works ranging from textiles to ceramics to 3-D printed objects, the show was independently organized by Mika Yoshitake as part of the Galleries Curate initiative (a pandemic-era collaboration between a group of international galleries).⁴ I was immediately drawn to the series of double-sided tapestries that appeared to float in various corners of the gallery, as if defying Earth's gravitational pull. Resembling topographical maps, the series depicted craggy umber landscapes interrupted by midnight blue basins, purple ridges, and chalky mists. The designs evoked both an aridness and a cosmic excess, teleporting the viewer to a landscape that spans the real and the artificial. The closer I moved toward the tapestries, the more the geography scrambled into red and blue static, the land collapsing into a swarm of abstract dots and lines.

Brady often fuses Indigenous craft techniques with AI in bold ways. For this series, she programmed Jacquard looms to weave satellite imagery of ice from the Mars Reconnaissance Orbiter, a spacecraft that has been studying the atmosphere of the red planet since 2006. The loom transformed pixels into thread, a reversal that subtly interrogates the rendering of nature into data and points of extraction. Brady's lush textiles, which

recall Huichol weavings made using backstrap looms, transform these space maps into a fibrous material. During an Instagram live conversation with Yoshitake, Brady described the works as "machines reimaging landscapes,"⁵ but instead of reinforcing colonial logic, her machines dissolve their borders into earthen materials, the land refusing to be categorized and flattened. Engaging with the intricate web of thread conjures the physicality of the land, disrupting narratives that cast it as an inert resource. Mars isn't an untainted planet ripe for the picking; it contains its own histories and processes that we must honor if we wish to avoid the violences of the present, where Black, Indigenous, and Brown communities still remain the most vulnerable to the adverse effects of climate change.

Transposing a Form (2020), a series of ceramics displayed across five platforms of varying heights, combined Indigenous coiling techniques and 3-D printing. Rust-colored with streaks of gray, the clay for these works seems sourced from our own Californian desert, but is in fact made from a synthetic Martian soil (made to mimic the planet's surface in scientific studies). Some of the forms, which look like elongated phonograph horns, are stacked—totem-style—on top of each other. One sculpture, an outlier, folds in on itself as if melted by extreme heat. Together, these sculptures gesture toward ceremonial vessels and their attendant Indigenous epistemological systems such as animism, which argues that all objects and natural phenomena possess a soul. By melding contemporary technology

with Indigenous tradition, Brady rewires our relationship to the land and its history.

Brady's hybrid ceramic objects, with their raised grooves that recall the pixelated deserts depicted in her tapestries, return us to the land rather than sever us from it. Despite her integration of futurism and aerospace technologies, the works inspire a profound spiritual connection with the Earth and her attendant organisms. Brady treats machines like techno-trickster spirits out to rewrite the conquest narratives around geography and space. She presents us with clay inhabited by restless souls and maps attuned to the textures of dust and ice, hinting at the perspectives erased from the stories that frame space colonization as our millennium-era Manifest Destiny.

1. Paul Voosen, "After dramatic landing, Mars rover will probe ancient lake for clues to planet's wet past," *Science Magazine*, February 28, 2021, <https://www.sciencemag.org/news/2021/02/after-dramatic-landing-mars-rover-will-probe-ancient-lake-clues-planet-s-wet-past>.

2. NASA, "Mars 2020/Perseverance Fact Sheet," February 28, 2021, https://mars.nasa.gov/files/mars2020/Mars2020_Fact_Sheet.pdf.

3. Candide McDonald, "Fridays for Future: 1% - Mars the Ultimate Freedom," YouTube, February 28, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=GvUgHIEsl0A>.

4. Galleries Curate, "About," February 28, 2021, <https://galleriescurate.com/about/>.

5. Blum & Poe, "Instagram Live: Sarah Rosalena Brady & Mika Yoshitake," Instagram, February 28, 2021, <https://www.instagram.com/p/CLnUXRhA7bd/>.

Alex Prager at LACMA

November 21, 2020–
January 3, 2021



Yeah, I miss parties, but not the desperate Yuletide summoned by Alex Prager in *Farewell, Work Holiday Parties* (2020–21), a recent installation at the Los Angeles County Museum of Art. Arrayed outdoors under a canopy of red I-beams, Prager's piece comprised around a dozen lifelike mannequins in the stereotypical postures of an office Christmas bash, rocking around a plastic tree. Wrapped in stanchions and watched by a guard, the work appeared toward the end of the 2020 plague year as if, in the etiolation of lockdown—as families spent the holidays apart—any touch is good touch, any art good art.

But this was not the show we needed. Prager's waxen grotesques are bad enough on their own terms: anachronistic, largely white-presenting, almost violently un-PC, with Christian overtones and #MeToo melodies. One employee gingerly consoles another, who sobs over her iMessages. A veteran manager's chest hairs wriggle through his undone shirt. A prankster runs photocopies of his ass while co-workers avert their glassy eyes—fish-in-the-watercooler, goosing-the-secretary, singing-into-the-mop good times. Do people really act this way? Did they, once upon a time? To quote another century's scrivener, I'd prefer not to.

The whole scene would make more sense if you knew

what you were meant to ignore: Prager's sculptures were originally conceived as props for a Miller Lite ad campaign. In the commercial, which first aired in November 2020, the camera drifts across Prager's tableau, installed in a realistic hell of white sheetrock walls and padded cubicles. The idea behind the campaign is that company parties are a welcome bit of collateral damage among all of Covid's cancellations—because weren't they awkward and sexist and, well, *cringe*? Of course, one can still enjoy the sole saving grace of those haunted shindigs—cold, refreshing Miller Lite—from the comfort of one's couch. Indeed, even after it was relocated to LACMA and rebranded as sculpture, the scenario seemed designed less by a contemporary artist than by a panel of madmen trying to maximize their spot's relatability. Miller Lite's website links proudly to the LACMA exhibition but, perhaps embarrassed by their bedfellows, LACMA does not return the favor. The wall texts at the museum omitted the project's origins at ad firm DDB North America, limply nodding to Miller Lite's "support" instead.

At LACMA, stripped of its commercial context, Prager's *Farewell* aspired to the political. Its heavy vibe of creepy uncle came with the pretense of shedding bad history (another reason why not one longneck or can of Miller participates in the corruption). It did the opposite instead, showcasing a capsule world where binge drinking and unwanted touching are the seasonal relief of the white-collar slog. Less like Kienholz's *Five Car Stud* (1969–72) and more like an inadvertently racist museum display or,



Alex Prager, *Farewell, Work Holiday Parties*
(installation view) (2020–21). © Alex Prager.
Image courtesy of the artist and LACMA.
Photo: Joshua White, © Museum Associates/
LACMA.

say, a domestic Pilsner, *Farewell* forewent impact, nuance, and difficulty in favor of palatable clichés. Fittingly, Prager's figures shared LACMA's plaza with L.A.'s premier selfie station, Chris Burden's *Urban Light* (2008); both works seem destined for the lens. In *Farewell*'s diorama, the intemperate plastic arms of a boss pull two subordinates close for a photo. The visiting public could hardly help adding their Instas to the mix, burping a shameful professional culture into the future while multiplying Molson Coors' advertising dollar in the process.

Full transparency in LACMA's promotion of Prager's sculptures would not have made this an insightful, unproblematic artwork, however. It would have flagged *Farewell* as not an artwork at all, but a beer ad, which we could have duly avoided. Or not: perhaps professing their love of Miller Lite would have made LACMA more approachable to the "common man". At the very least, museums should aspire to air out the sourness of their sponsored content: newspapers (and art magazines) staggering through the digital dawn have found this much integrity. By hush-hushing the true nature of Prager's sculptures, LACMA seemed to play the role of a CEO out of their depth, managing competing interests with a reluctance that looked a lot like guilt.

Richard Tuttle at David Kordansky Gallery; Stanley Whitney at Matthew Marks Gallery

January 23–
March 6, 2021;

February 13–
May 8, 2021



A certain enigma surrounds work produced by canonical artists in the latter decades of their lives. When referring to this distinct period in an artist's creative evolution, art historians commonly invoke the German term *altersstil*, which in English translates to "old-age style."¹ A shift in tone, either bold or subtle, often characterizes this stylistic maturation. It can also be more elusive, amounting to a newfound gestural confidence, for example, rather than a complete overhaul in form and technique.

Prominent examples of a blossoming *altersstil* include the late paintings of Titian, the virtuoso of the Venetian Renaissance, as well as those of the revered abstractionist Willem de Kooning. Critics have spoken of each artist as having reached a moment of "painterly transcendence," an almost spiritualized pinnacle of gestural dexterity forged by an intimate familiarity with the medium. Upon observing such a feat in Titian's work, Goethe reportedly remarked that the artist "in his old age depicted only *in abstracto*

those materials which he had rendered before concretely: so, for instance, only the *idea* of velvet not the material itself."²

Now, centuries later at David Kordansky and Matthew Marks, concurrent yet unrelated solo exhibitions of recent work by Richard Tuttle and Stanley Whitney breathe life into the notion of an expressively cohesive *altersstil*, or old-age style. While Tuttle's intimately crafted objects diverge, both materially and conceptually, from Whitney's large-scale gridded paintings, both artists are in their seventies and have achieved canonical recognition over their decades-long careers. Both exhibitions include works solely made in 2020, and given the distressing disquietude of the year, the two presentations serve not only as intriguing examples of the creative renaissance that can accompany aging, but also as unique indicators of the ways in which each artist has responded to the unorthodox crises (Covid-19, et al.) of our moment. As such, both exhibitions uniquely center abstraction's ability to fluidly shift in meaning and significance depending on contextual conditions—a slippery trait that makes it an uncanny bedfellow for uncertain times.

In *Nine Stepping Stones*, Richard Tuttle's exhibition at David Kordansky Gallery, a suite of 28 sculptural assemblages, which the artist has metaphorically and titularly anointed as "heads," line the walls of the gallery's two rooms. Each work is consistent in scale and rests roughly at the height of a viewer's head, suggesting a mimetic relationship between the topology of the object and the uppermost region of

the body. Constructed from two layered planes of idiosyncratically-shaped plywood, each irregular polygon sculpture initiates a rambling procession of angular, sinuous, and yet somehow minimal forms. Wisps of spray paint add expressionistic tenor to these tangled abstractions, all of which Tuttle created while recovering from Covid-19. While the poetic eccentricities of this new work align with Tuttle's larger oeuvre, the exhibition's intimate autobiographical context is somewhat unusual for the artist. Here, with illness and isolation infiltrating his lexicon, Tuttle's panoply of heads acquires a heightened symbolism, suggesting a visceral preoccupation with an object that binds the physical experience of the body with the cerebral machinations of the mind.

A bifurcated, wing-like shape with sharp, splintered curves and jutting angles overlays a larger and more amorphously shaped plywood base in *Unlikely Head*. Several step-like formations of plywood intersect and bridge these upper and lower layers, conjoining them like tiny staircases rising between floors. Humbly fastened with nails and glue, *Unlikely Head* suggests a deconstructed artist's palette, a cubist visage, or a geometric, baroque ceremonial mask stained with colors ranging from minty pastel to bloody rouge. With its charming imperfections (splayed plywood shards mingle with rough, mottled surfaces), the work draws a connection between the utility of artistic matter and the utility of the body, both of which are susceptible to

fraying. This "head" recalls our own uncanny state of being: collectively and singularly isolated, vulnerable and threadbare at the seams.

Meanwhile, Stanley Whitney's exhibition at Matthew Marks Gallery, *How Black is That Blue*, registers as a mesmerizing, perceptual force. The show similarly revels in the pliability of non-representation but accomplishes it on a more monumental scale. The exhibition includes nine paintings (ranging in size from moderate to immense), and two works on paper, all of which depict rhythmic, geometric color fields composed of vibrantly-hued rectangular blocks. Ranging in tone from velvety-soft to intensely iridescent, Whitney's pigmented grids possess a symphonic quality that lays bare the gestural cadence of the artist's hand. Eschewing standard genres, these grids defy minimality while simultaneously embracing minimalism's most identifiable motif. While not necessarily a drastic departure from the artist's earlier work (his improvisational grids have been a signature compositional structure for decades), these abstractions signal a confidence of gesture—a much-practiced adroitness analogous to the fluent mastery of a language. As with Tuttle, this material familiarity born of experience creates a deceptive veil of ease and simplicity—a quality observed in Titian's late work as well, described by historian David Rosand as "the ability of his art to hide art."³

That said, while Whitney's monumental work *Twenty twenty* certainly epitomizes these qualities, it also presents as a relatively strong stylistic

aberration: the horizontally-oriented painting is, according to the gallery, one of only three non-square canvases that the artist has created in over 25 years. In this painting, rectangular nodes of color form an almost imperceptibly sloping grid, as if its axis were poised to imminently slip and tumble. Linear bands of black, brick, and azure attempt to buttress its form. Throughout, errant smears and droplets infringe upon the interstitial space between colors, amplifying rhythmic perceptions of touch and collision. (These encounters recall the landscape of our vigilant, Covid-era movements, where spontaneous gestural contact becomes a high-stakes event). While *Twenty twenty*'s overall chromatic vibrancy contradicts the muddled bleakness of its eponymous year, Whitney's attention to space and shape transcends didactic illustrations, instead alluding to something more philosophically complex. Recalling Tuttle's evocative use of anthropomorphic forms, Whitney similarly imbues his two-dimensional brushstrokes with epistemological meaning. His squares, lines, and edges suggest corners, corridors, and hallways; here, the artist offers a philosophical rumination on the poetics of space and what it means to exist within it.

Buoyant and unflinching, both Tuttle's and Whitney's recent work embodies what literary critic Barbara Herrnstein Smith has referred to as "the senile sublime"⁴—a transcendent, unburdened late-age command of gesture, material, and form. While some critics have associated *altersstil* with the solitary nature of old age and the peril



Richard Tuttle, *Unlikely Head* (2020).
Plywood, spray paint, wood glue, and nails,
25 × 18.5 × 2 inches. Image courtesy of the artist
and David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Jeff McLane.



Stanley Whitney, *Stay Song 78* (2020).
Oil on linen, 40 x 40 inches.
© Stanley Whitney. Image courtesy
of the artist and Matthew Marks Gallery.

of mortality, these mind-scapes— isolation and its attendant arousal of mortal anxieties—are familiar to artists. In the first sentence of James Baldwin’s 1962 essay, “The Creative Process,” he notes that “the primary distinction of the artist is that he must actively cultivate that state which most men, necessarily, must avoid; the state of being alone.”⁵ Artists command this “vast forest”⁶ of isolation, the intensity of which has been compounded by the pandemic, and for Tuttle, by infection itself. This perhaps explains why here, abstraction ultimately functions as an intimate, philosophical grappling with an elusive, epistemological truth.

1. Julius S. Held, “Commentary,” *Art Journal*, Vol. 46, No. 2 (Summer 1987), p. 127. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/776890?refreqid=excelsior%3Aaace751e402edeaf9a5113b84ca13f22&seq=1>.

2. Ibid.

3. David Rosand, “Style and the Aging Artist,” *Art Journal*, Vol. 46, No. 2 (Summer 1987), p. 92. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/776885?origin=crossref&seq=1>.

4. David Rosand, “Art View: The Challenge of Titian’s ‘Senile Sublime,’” *The New York Times*, October 8, 1990, <https://www.nytimes.com/1990/10/28/arts/art-view-the-challenge-of-titian-s-senile-sublime.html>.

5. James Baldwin, “The Creative Process,” *Creative America*, Ridge Press, 1962: <https://openspaceofdemocracy.files.wordpress.com/2017/01/baldwin-creative-process.pdf>.

6. Ibid.

Xylor Jane at Parrasch Heijnen

February 5
–March 26, 2021



For Xylor Jane, numbers are both a conceptual frame and a formal device. The objective universality of numbers and mathematics (two plus two will

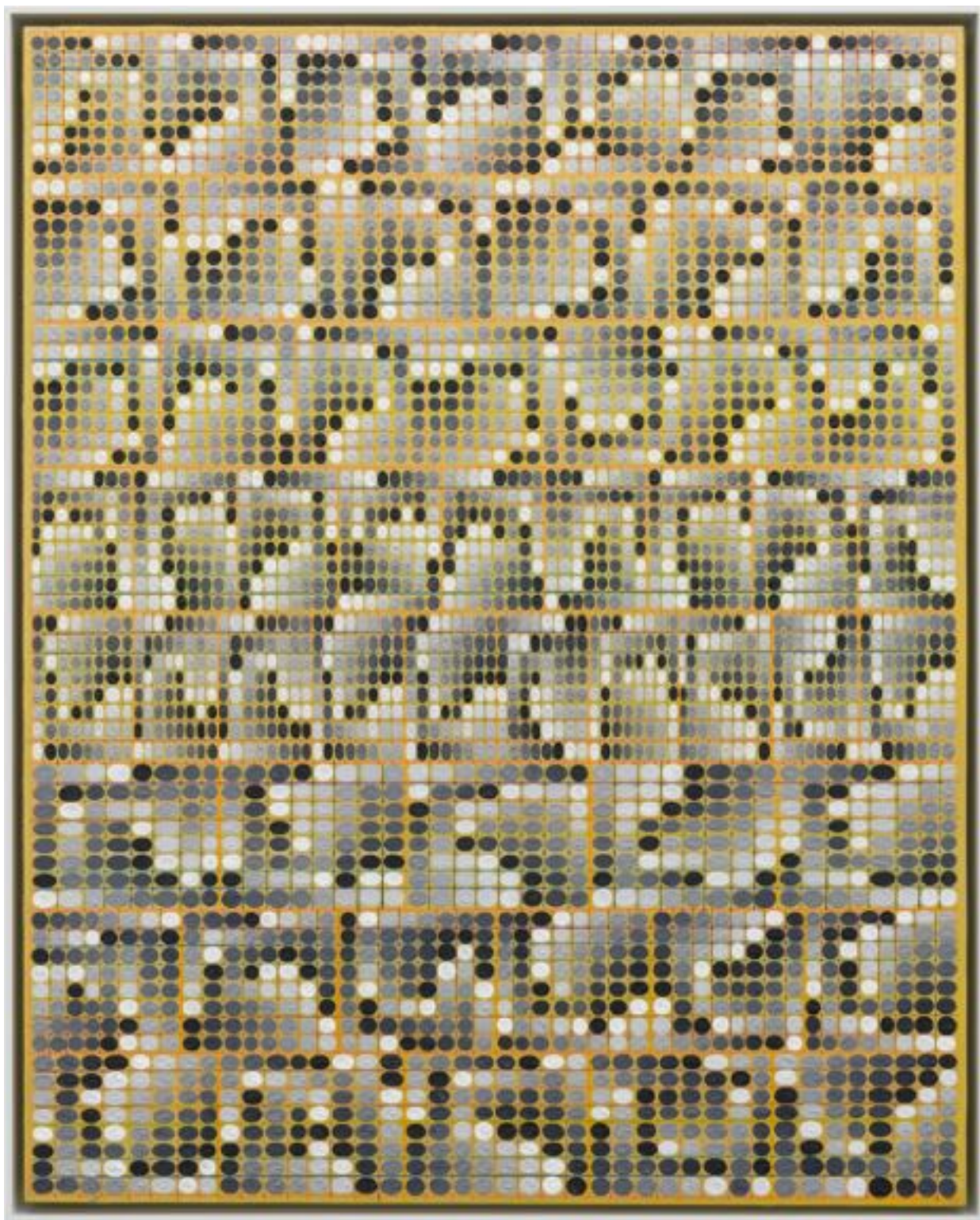
always equal four) guides the structure of many of her tightly composed abstractions in *Back Rub / Foot Rub*, her recent show at Parrasch Heijnen. But because the conceptual bases and organizing principles of the paintings are not always accessible to the viewer, the works take on an otherworldly, bewitching power. The labor involved in Jane’s physical, meditative act of painting is apparent. A sense of magical healing—what poet and writer Eileen Myles has called “medicine”¹—is embedded in the enigmatic patterns.

Jane begins each painting with a system that she sets in motion and then lets it run its course (through endless hours of meditative paint application). While the results of each work may camouflage its origin, some kind of order is always apparent. *Dissent (26 Nesting Prime Palindromes)* (all works 2020) is a wood panel painted black and divided into 26 rows. Each row features a string of numbers, beginning with a single “2”, that grows into an inverted pyramid as rows of numerals are symmetrically added. Every row acts as a palindrome, meaning it reads the same backward and forward. Mirrored across a central axis, the “2” remains the constant center point in each row. The numbers are not painted but shaped from negative space and outlined by small white, raised dots—a pointillist technique Jane often employs—approximating the look of digital numerals. The precision of this mechanical technique separates the painting from the artist’s hand, but also brings attention to the painstaking labor that goes into this work (Jane wears special magnifying glasses similar

to a jeweler’s loupe while she paints). According to the press release, while painting this work, Jane saw a resemblance between the stark white and black shape that emerges from the stacked numbers and the collar worn by the late Justice Ruth Bader Ginsburg—from a seemingly random string of numbers a familiar and charged portrait appears.

Other paintings have similarly personal connections, though they may not be apparent to the viewer gazing at the beguiling final forms. *Walking to Your House (Counting by Threes)* is an almost-square panel covered in shades of pink dots. Green, blue, and yellow dot-matrix-like numerals are laid out in neat columns. On their own, their referent is a mystery, but given the title, they read like the record of an action, the mundane but meaningful act of travelling to the nearby home of a friend or lover. The work takes on an air of longing within our era of isolation.

Moon Dragon is a delicate grid of black, white, and gray dots on an orange-brown background, the grayscale shades each tied to different letters. The work takes its title from the names of the artist’s cats (Jane used gradations in hue to covertly spell out names like Apple and Crouton). Here, too, personal connection is shrouded beneath a mathematical order that allows the painting—untethered from its inspiration—to take on a life of its own, resembling a crude digital printout or early modernist design exercise. Jane’s work shares a visual affinity with other artists who use seriality to produce graphic, entrancing works, like Channa Horwitz, though,



[]

65

Xylor Jane, *Moon Dragon* (2020).
Ink and oil on panel, 20.5 x 16.75 inches.
Image courtesy of the artist
and Parrasch Heijnen.

with their bright primary and secondary colors, and structures connected to musical scores, Horwitz's works have a clear inner logic that Jane's paintings fully evade. While Horwitz's works offer harmonious clarity, Jane's veer instead toward a lurid complexity, the differing results illustrating the breadth of potential within apparently rigid structures.

In *6th Order Magic Square for Apocalypse*, Jane maps a numerical grid on top of a pastel background of angular, prismatic shapes. When added up, the numbers in each row, column, and diagonal of Jane's magic square are equal, similar to a sudoku puzzle. It's enchanting to think that a magical solution to annihilation could be found in a special combination of numbers, colors, and forms, like an alchemical elixir. This type of occult power can be felt in the dour colors of *Third Spell for POTUS*, which features a dark background of rectangles out of which the number "46" emerges, as if casting a spell for progressive political action aimed at the current president.

In her serially structured paintings, Xylor Jane produces physical objects that span the personal and universal, the logical and the magical. Far from being detached from real life, the works are very much of this world, with personal references translated into form through painstaking, meditative labor. As viewers, it's easy to lose ourselves in their atomized dots, inexplicable strings of numbers, and unusual color juxtapositions. Attempts to piece together the magic threads remain elusive, despite the works' foundational logic. In a world that often seems to be hurtling

toward collapse, Jane's handmade order provides a sense of tranquil logic. Hers is not a repressive order—a tamping down of creative energy—but an open-ended structure, suggesting limitless possibilities, blueprints for a new and expansive world.

1. Eileen Myles, "Eleven Favorites," *The Paris Review*, Fall 2015, 181. <https://www.theparisreview.org/art-photography/6411/eleven-favorites-eileen-myles>.

(L.A. in N.Y.) Thomas Fougéirol / Tony Marsh at albertz benda

January 7–
February 13, 2021



The pandemic-induced restrictions of the past year have forced a prolonged intellectual and creative hibernation for many makers. For others, though, the chain of undifferentiated months has been liberating rather than debilitating, freeing them to expand beyond entrenched borders of work and thought. Ceramic sculptor Tony Marsh belongs to the latter category, and his new tabletop vessels presented at albertz benda (installed in a two-person show with the process-driven paintings of Thomas Fougéirol) demonstrate vividly what, for him, lockdown seems to have unlocked. In his nascent series, *Spill and Catch* (all works 2020), Marsh relaxes his grip on order and symmetry, suspending his glazed surfaces in liquid looseness and indulging in uncharacteristically luscious, exuberant color.

Marsh is no stranger to chance and improvisation, but these new works diverge, and by including representative pieces from two other established, ongoing series, the show made it clear just what they diverge from. His *Crucibles* (all 2020) adhere to a single, basic template: weighty, straight-sided cylinders barnacled with globular chunks of clay, glazed and reglazed, baked and re-baked, to a crusty finish. Each work in this decade-long investigation fuses the metaphorical and literal meanings of its title; each pocked and cratered vessel has repeatedly endured the trial of extreme heat. The molten gold-and-orange surface of one *Crucible* appears to still exude heat. The others suggest magma cooled to a crisp charcoal black. Marsh uses similar straight-sided forms for his *Moonjars* (two from 2018 and one from 2020), but the protrusions take the form of small, more regularly spaced shelves that line the outside wall of two of the pots, and the interior of the third. Each small platform supports a mineral or mineral-like specimen—stone, crystal, frosted glass, a craggy or faceted hunk of clay. Far from the simple poetry of their traditional Korean namesakes—white porcelain spheres embodying purity and luminosity—these *Moonjars* manifest a compulsion toward accretion and collection. Each proffers material evidence toward a sort of imagined archive, a tabletop cabinet of geological curiosities, an ingathering of marvels.

Fougéirol's paintings on wood panels (all 2019) resonate with the rugged topographies of earth and moon invoked by Marsh's



67



Top: Tony Marsh, *Moon Jar* (detail) (2018).
Multiple fired clay and glaze, 22 x 24 x 24 inches.
Image courtesy of the artist and albertz benda.

Bottom: Thomas Fougereol / Tony Marsh
(installation view) (2021). Image courtesy
of the artists and albertz benda.
Photo: Timothy Doyon.

vessels, though to a less memorable effect. His methods, too, marry the deliberate and indeterminate. He mixes debris into oil to complicate his painted and scraped surfaces, and also welcomes gravity as an interrupting force, manipulating it to yield stripes that sag and waver. Each panel measures a consistent 40 by 30 inches, and given their standardized, medium format they read like specimen slides or samples of contrived phenomena—records as much as representations. Materiality and process drive both artists, providing a loose logic for the pairing, yet Marsh's work, shown in greater depth and variety, commands more sustained attention.

Marsh's new sculptures relate less directly to the natural world than those from his long-running *Crucible* and *Moonjar* series. The *Spill and Catch* pieces have glossy coats that feel more a product of the studio—they conjure the ornamental more than the elemental. Here, Marsh breaks his pattern of working with stable, upright forms, instead shaping vessels that slouch, bulge, and flaunt their clumsiness. The walls of the *Spill and Catch* sculptures are pushed, punched, dented, tabbed, and warty, torn in places to the point of ragged perforation. Their lips are swollen and lopsided. Glazes of persimmon, cherry, teal, violet, sapphire, white, black, lavender, and forest green cascade down the sides of most of them in soupy stripes, marbling but not mixing. The palette and painterly ebullience broadcast cheer; these works don't have skins but rather festive costumes. It's not as though Marsh's

earlier work was short of sensuality, but its seductive materiality happened within more controlled parameters. These feel uncommonly disinhibited, like wet sloppy kisses to imperfection, and to possibility itself.

A few of the *Spill and Catch* works seem transitional, hybrids of restraint and permission. One, a tall, slim cylinder in quiet tones of umber and ash, sprouts growths up and down its exterior, small round ledges glazed vivid aqua. It's an entrancing sculpture, suggesting at once a sheath of lichen, a distant waterfall, and a congregation of open-mouthed organisms. The messier, brighter pieces in the new series are less viscerally stirring, but their marriage of the lavish and homely yields a good deal of charm. Their buoyancy serves as a useful foil, or maybe even an act of resistance, to the grimness of 2020. The year required so much paring down and contraction, so much forced interiority. Marsh's response: defiantly playful, performative works—vessels that spill over. In a time of deprivation, he has been conducting experiments in unabashed excess. The preliminary results testify to a heartening tenacity not just to survive, but to thrive.

(L.A. in N.Y.) Becky Kolsrud at JTT

January 30–
March 13, 2021



Nearly all of the flat, predominantly female figures in *Elegies*, Becky Kolsrud's recent painting exhibition at JTT, are missing something vital—feet, heads, faces, torsos. In *Inscape (Three Graces)* (2021), a trio of androgynous forms with few contours, save for general outlines, stand quietly atop flattened layers of sky, greenery, and blue-black checkered ground. The figures have no facial features, other than one disproportionately large, cycloptic eye each. Part of a graphic triad of generalized eyes, nostrils, and mouths that hover over the rest of the scene, the eyes are not quite theirs. The similarly generalized features of *Inscape (Face/Figures)* (2021) levitate atop three blue human forms emerging from water. Two of the bodies turn their heads to look back at the viewer as they move toward the luminescent horizon. Temporally, it's hard to locate where they are or where they are from; all three appear both classical (in their formal simplicity) and alien (in their iridescent blue skin). This painting in particular calls to mind sci-fi book covers from the 1970s and '80s in which worlds are lit by the soft afterglow of post-apocalyptic visions. Are they time travelers from an ancient past or do they hail from a near future?



69



Becky Kolsrud, *Elegies* (installation view) (2021).
Image courtesy of the artist and JTT, New York.
Photo: Charles Benton.

Are their physiological distortions due to some violent act or have they evolved into some unforeseen species?

The timestamp of these scenes is also wonderfully weird, portending an eerily silent future devoid of Homo sapiens as we know them, even though the imagery recalls the episodic structure and tableau-like prologues of Greek tragedy. Staged inside some non-human-centric otherworld, the entities here are classically statuesque. Sometimes their humorous solemnity calls to mind the paintings of the late Joan Brown in which the artist casually carries a giant fish or gazes out at us against a backdrop of Egyptian gods and hieroglyphs. There are hints of Brown's quixotic, everyday surrealism, too, both in the flattening of forms and in the fusion of personages with other matter. Most notably, marooned inside this world are Kolsrud's "Dryads"—half-human, half bushy cypress tree creatures—who punctuate the show like members of a Greek chorus. In the largest of the three Dryad paintings, titled *The Chorus* (2021), gray boulders rise up out of a vast seascape, emerging like mounds from waters rendered as thick blue semicircles. Perched atop each rounded mass, the tree-human hybrids loom in quiet observation. In the center of the painting, a supine person drifts inside a coffin-like boat, perhaps the last vestige of a truly human era.

Stuff gets stranded elsewhere, too. *Inscape (Relic)* (2021), depicts a disembodied foot wearing a kind of transparent high-heeled boot. The booted foot stands as the

sole occupant in this work, holding still on solid ground in patches of green grass. A low horizon line underscores the vastness around the poor lost appendage. Nearby, the painting-installation *Three Graces* (2021) stages another form of isolation. The work brings together a large canvas depicting three mannequin-like forms and several dozen life-sized sculptures of feet that also don transparent heels. Made of Hydrocal, paint, and plastic, this smattering of feet highlights the segmented reality of the shipwrecked and stranded beings in Kolsrud's universe. In previous bodies of work, Kolsrud walled characters behind chain-link fences; here, she casts them ashore inside an almost cosmic vastness, leaving them to discern reality anew in isolation.

Color is key to effecting Kolsrud's destabilized, out-of-time atmosphere. Voluptuous blues shift between the color of a dark starless night, a benevolent sunny day, and the lighter-toned gradients of a big western sky. Lustrous day-glow pink ignites the sky in *Inscape (Dryad)* (2021), the painting featuring the largest tree-with-legs figure. In two paintings flanking this large Dryad, the same pink hue illuminates two skulls, making them appear either aglow with radiation or lit by the sun of this iridescent non-place. Elsewhere, pill-like cumulus clouds hover in *Inscape (Clouds)* (2021), floating around a blue rectangle, part-sea and part-sky. The pink returns to form a neat border around the blue. Looking at the odd flatness of the composition, with its bright border and inflated masses encircling a

hovering landscape, is almost like peering at an old computer monitor's screensaver. Suddenly, the same pink that might once have been associated with 1980s neon signage conjures non-human phosphorescent ecologies or the glow of a hue plucked from the digital realm—yet another detail that makes the scenes' temporal states difficult to pin down.

Pastoral, hymn-like, melancholy, and forward-looking, Kolsrud's new paintings manage to feel both ancient and urgent in their speculative imaginings. While viewing this exhibition, I felt the collective and personal solitude of this past year, but also the knowledge that as humans we will come to pass. I felt a little like I'd walked unknowingly into an arena of figures who had come to collect us, having come from a not-so-distant future, not to warn, but to assure us that our time was up. *It's time to go. Take only what you must.* There's a surprising calm about Kolsrud's humanoids, as if they've found tranquility in this altered state and place. They've shrugged off the burden of history, holding onto only its shards—a few aged computer screens, a little bit of Athens—but have ultimately found an unexpected levity in their evolved lifeways. The featureless blue figures in *Inscape (Face/Figures)* have already transformed beyond our simple fleshy condition; they gaze back at us from some near-time, a post-human future, perhaps beckoning us to join them.

Exquisite L.A. Contributors

Claressinka Anderson is a Los Angeles-based poet and writer. She has worked as an art dealer, adviser, and curator. Some of her writing can be found at *Autre Magazine*, *Artillery Magazine*, and *Chiron Review*. Through her ongoing collaborations with artists, her work engages the interstitial spaces of contemporary art and literature.

Joe Pugliese, a California native, specializes in portraiture and shoots for a mixture of editorial and advertising clients. He has recently completed projects for *Wired*, *Vanity Fair*, *Men's Journal*, and *Billboard* magazines, as well as advertising campaigns for Netflix, Sony, and AMC.

Review Contributors

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

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

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

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

Leah Ollman has written features and criticism for the *Los Angeles Times* since 1987, and has served as Corresponding Editor for *Art in America* since 1997. Her essays have appeared in books and exhibition catalogs on Alison Rossiter, Michael Light, Michal Chelbin, William Kentridge, and numerous others. She is currently at work on a book exploring the intersection of poetry and photography.

Anthony Hawley is a NYC-based multidisciplinary artist and writer. Recent solo exhibitions and films were presented by the Guggenheim Museum's Works & Process series and Residency Unlimited (Brooklyn). His writings on film and art appear regularly in *The Brooklyn Rail*, *Artforum*, *Hyperallergic*, and *frieze*. He is the author of two books of poetry and *dear donald...*, a forthcoming artist book.

carla en español

La versión en español del volumen 24 de *Carla* ya está disponible en español. Se puede leer en contemporaryartreview.la/print-issue-24.

Carla's print quarterly is now available in Spanish. To read the translated issue, visit contemporaryartreview.la/print-issue-24.

carla en español

Carta de la editora

Cuando el mundo cerró abruptamente el pasado mes de marzo, no podíamos prever los numerosos acontecimientos que se producirían a continuación. *Carla* pasó rápidamente a un modelo de publicación exclusivamente digital, sin saber que pasaría un año entero antes de que pudiéramos volver a imprimir. Aunque rechazo la idea de que debamos aspirar a “volver a la normalidad” —los acontecimientos del último año han cambiado inexorablemente la realidad y el curso de nuestro futuro—, mientras brotan las brillantes flores de primavera y se administran las vacunas, este regreso a la impresión se siente como un hito simbólico y esperanzador.

En un reciente episodio de *On Being [Sobre el ser]*, el programa de radio pública y podcast, la psicóloga Christine Runyan habla del estado ruinoso de nuestros sistemas nerviosos después de haber vivido los continuos traumas que hemos experimentado —lo realmente interminable de la pandemia y el consiguiente aislamiento social, la continua pérdida de vidas de negros a manos de la policía, un repunte de las ideologías nacionalistas blancas, la continua violencia contra los asiático-americanos, por nombrar solo algunos—. “Hablamos de luchar o huir”,

explica Runyan, “pero también hay un estado de congelación... este estado de apatía... y adormecimiento, mucho adormecimiento.... Y es una postura protectora”¹.

A medida que avanzamos debemos trabajar colectivamente para comprender y procesar las graves pérdidas y traumas aún no resueltos. La reflexión sobre los cambios políticos, psicológicos y físicos que estamos experimentando es vital para dar forma a una nueva realidad. Esta lucha por contextualizar el pasado para comprender mejor nuestro futuro es una de las líneas maestras de este número. Neyat Yohannes escribe sobre una serie de mujeres impactantes cuyas historias están ocultas en nuestra ciudad, profundizando en el poder que las designaciones arquitectónicas históricas pueden tener para cimentar sus legados. Catherine Wagley analiza los proyectos basados en archivos de varias artistas, cada una de las cuales propone modelos cooperativos para compartir recursos, historias e información sin depender de los métodos extractivos tan comunes en el mantenimiento de registros históricos. Erin F. O’Leary examina cómo los fotógrafos subvirtieron la vigilancia del Estado y sus violentas implicaciones durante las protestas del pasado verano —sus fotografías borradas y alteradas cambiaron, sin duda, la forma en que se documentaron estos acontecimientos y, a su vez, cómo serán recordados—. La entrevista de Madeleine Seidel con Cauleen Smith pone de relieve el enfoque de colaboración de la artista en cuanto a la creación y la citación, y recurre a las palabras e influencias de quienes

la precedieron, guiándose por una inquisitiva inclusividad.

Más adelante, en su entrevista con *On Being*, Runyan describe una forma potencial de salir de nuestro adormecimiento acumulado: “El neurotransmisor de la curiosidad es la dopamina”, explica, “así que si podemos ser curiosos, podemos darnos un pequeño golpe de dopamina”. Explica que la compasión —incluida la compasión por una misma— también es muy importante para el proceso de curación. Mientras volvemos lentamente a algunas de las cosas queridas que nos hemos perdido a lo largo de este año de aislamiento, ¿cómo podría una curiosidad valiente y compasiva remodelar la forma en que entendemos la historia reciente y cómo contamos la historia de este momento a nosotros mismos y a los demás?

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

Archivos ocultos los monumentos histórico culturales de L.A. y los mujeres que dejan de lado

Tengo una compulsión por guardar objetos efímeros que compromete mi capacidad de participar en las tendencias minimalistas. Talones de boletos, folletos de eventos, velas de cumpleaños sopladas, recipientes de vidrio particularmente encantadores de bebidas espumosas terminadas hace mucho tiempo: ninguno está destinado a ser guardado más allá de su pequeña ventana de propósito. Aunque solo lo reconozca inconscientemente, mi decisión de considerar ciertos

objetos como recuerdos me da una sensación de agencia sobre mi historia, como la forma en que escribimos en un diario con un aire performativo, sabiendo que eventualmente puede ser leído por otros. ¿Revelarán mis baratijas cuidadosamente seleccionadas —el archivo privado de cachivaches polvorientos que guardo profundamente— mi legado? Esto es precisamente lo que acaba ocurriendo con muchas mujeres cuyas historias suelen estar compuestas por materiales de archivo que han conservado para sí mismas, honrándose a sí mismas y al trabajo de su vida, ya que la sociedad ha priorizado durante mucho tiempo los logros patriarcales. Estos archivos sueltos —la suave evidencia de la autoestima y el cuidado— son hermosos e instructivos, pero no llevan consigo la contundencia de los monumentos grandes, dimensionales y oficialmente reconocidos que ocupan el espacio cívico.

Lo que se hace historia y el modo en que archivamos los legados del pasado pueden dar forma a una poderosa narrativa para las generaciones futuras, pero muchos de nuestros sistemas de archivo colectivo omiten en gran medida las historias y relatos de las mujeres y las minorías raciales, a pesar de que estos grupos representan más de la mitad de la población mundial. En Los Angeles, solo el 3% de los más de 1.100 Historic-Cultural Monuments (Monumentos Histórico-Culturales, HMC) fueron habitados o diseñados por mujeres, según Los Angeles Conservancy¹. Solo el 10% de los lugares históricamente protegidos están asociados a BIPOC, LGBTQ y mujeres combinados². Los Angeles, en particular, siempre se ha enorgullecido de sus subculturas y de la diversidad



de sus habitantes, pero muchos de los que han tenido poder para moldear su memoria pública no eran verdaderos defensores de la diversidad. El papel de las mujeres en la conformación de la historia de Los Angeles se ha pasado por alto y se ha infravalorado. ¿Cómo podemos preservar el legado de las mujeres dentro de la historia honrada de Los Angeles —de una manera que se extienda más allá de las reliquias de sus vidas interiores— si sus contribuciones son demolidas en el olvido, mientras que los santuarios de los hombres permanecen en pie? Hay algo grandioso en la forma en que los monumentos físicos ocupan el espacio, y las historias de las mujeres no se han beneficiado lo suficiente de este imponente sentido de eternidad.

Un lugar de mujeres que actualmente tiene una oportunidad de conseguir el siempre codiciado estatus de HCM por parte de la ciudad de Los Angeles es el antiguo estudio de arte de la hermana Corita Kent. Serigrafista autodidacta, Kent (apodada la “monja del arte pop”) se centró en buscar la alegría en lo cotidiano apropiándose y combinando los marcadores visuales de su

espiritualidad con el lenguaje de la cultura de consumo. Era una artista en activo, en el hábito, que reimaginaba el Wonder Bread como la Eucaristía.

Kent redefinió lo que podía ser una vida religiosa, manteniendo sus actividades como artista, educadora y defensora de la justicia social. Durante el apogeo de su carrera, en la década de 1960, utilizó el espacio de grabado del Immaculate Heart College, situado en el 5518 de la avenida Franklin (ahora una modesta tintorería), como aula y estudio. En esta época también pidió la dispensa de sus votos, comprometiéndose a seguir la vida de una artista secular. Fue en el Franklin Building donde Kent realizó algunas de sus serigrafías más emblemáticas, lo que la situó en el movimiento del arte pop y le valió importantes encargos de la Boston Gas Company y del U.S. Postal Service (USPS, Servicio Postal de Estados Unidos). En su llamamiento urgente para que se apruebe el estatus histórico³, el equipo del Corita Art Center describe el gran impacto del estudio en la comunidad creativa. A lo largo de los años, Kent acogió a destacados artistas, como John Cage, Charles y Ray

Corita Kent, *that they may have life [para que tengan vida]* (1964). Serigrafía, 38.75 × 30 pulgadas.

© 2021 Estate of Corita Kent/ Immaculate Heart Community/ Con licencia de la Artists Rights Society (ARS), New York. Imagen por cortesía del Corita Art Center, Immaculate Heart Community.

Eames, Buckminster Fuller y Saul Bass en el Immaculate Heart College e influyó en toda una generación de jóvenes creadores.

El 17 de diciembre de 2020, la Cultural Heritage Commission de L.A. (Comisión del Patrimonio Cultural de Los Angeles) votó a favor de recomendar la designación histórica del centro —lo que supone un paso de gigante en la obtención del estatus histórico—. La candidatura se remitió al Planning and Land Use Management Committee (PLUM, Comité de Planificación y Gestión del Uso del Suelo) del Ayuntamiento para su revisión y, aunque todavía queda mucha burocracia por delante, la concesión del estatus de HCM a este lugar sería trascendental en el progreso de esta ciudad hacia la conmemoración de los espacios sagrados de sus mujeres influyentes. Kent fue nombrada Mujer del Año por *Los Angeles Times* en 1966 y, como dijo Nellie Scott, directora del Corita Art Center, en una reciente entrevista con *Los Angeles Magazine*, “este edificio... podría ser la oportunidad de Los Angeles de honrar a una de las figuras más notables” cuya obra “contribuye a la identidad de Los Angeles”⁴. También sería una oportunidad para ampliar el limitado imaginario colectivo de la ciudad hacia una imagen más completa de lo que ha ocurrido y, por tanto, de lo que podría ocurrir aquí.

Dos hombres cuyo legado se ha beneficiado en gran medida de la condición de MHC en Los Angeles son los arquitectos Richard Neutra y Frank Lloyd Wright, cuyas estructuras históricas están repartidas por toda la ciudad como si fueran confeti. Desde el estudio y las residencias Neutra VDL a lo largo del embalse de Silver Lake hasta la Hollyhock House de Wright, situada en el Barnsdall Art

Park de Hollywood Boulevard, sus edificios son venerados y visitados regularmente por el público. Mientras tanto, incluso las mujeres que han recibido reconocimiento por sus contribuciones arquitectónicas a través del estatus de HCM no se encuentran en un lugar prominente dentro del registro histórico de la arquitectura en esta ciudad, un reflejo de lo preparados que estamos para recibir ciertas mitologías masculinas; estas narrativas autoenmarcadas mantienen el espacio mucho después de su muerte.

A pesar de los logros de las mujeres arquitectas, la mayoría quedan fuera del canon. Helen Liu Fong fue una figura significativa en el movimiento Googie de Los Angeles; sin embargo, su nombre no es muy conocido. Las estructuras Googie de Fong, que ella describía como un “tipo de estética al estilo Jetson”⁵, están por todo Los Angeles, pero pocos conocen a la arquitecta chino-americana responsable de ellas. Muchos de sus edificios han aparecido en las representaciones que Hollywood hace de la ciudad, símbolos del ambiente relajado y moderno de Los Angeles. El emblemático Pann’s Restaurant, diseñado por Fong, es un escenario destacado en la serie *Insecure* de la HBO. Fong también diseñó el Johnie’s Coffee Shop Restaurant, que aparece en el clásico de culto de los hermanos Coen *The Big Lebowski* [*El gran Lebowski*] (1998). Protegidos de la demolición, estos edificios son iconos de la cultura pop de Los Angeles, aunque la mujer que hay detrás de ellos se ha visto eclipsada por los relatos de Hollywood que se han atribuido a los monumentos a lo largo del tiempo. En la película de los Coen también aparecía la Lautner House, una inclusión memorable

que parecía haber aumentado el revuelo en torno al arquitecto John Lautner —cuya fama llegó por la proximidad a su mentor Frank Lloyd Wright—. Mientras tanto, el cameo de la cafetería Johnie’s Coffee Shop no hizo lo mismo con el legado de Fong, como suele ocurrir con las arquitectas cuyas contribuciones se reconocen mientras sus nombres e historias permanecen en la oscuridad.

Un miembro eminente incluido en el 3% de los espacios femeninos que han recibido el estatus de HCM es el Woman’s Building. Situado en el 1727 de N. Spring Street, en un corredor industrial en el extremo norte de Chinatown, el edificio albergó durante mucho tiempo el Feminist Studio Workshop (FSW). Cuando la artista Judy Chicago, la historiadora del arte Arlene Raven y la diseñadora gráfica Sheila Levrant de Bretteville fundaron el FSW como la primera escuela independiente para mujeres artistas en 1973, su ubicación era más céntrica en el antiguo Chouinard Art Institute, en la calle Grand View, justo al lado de MacArthur Park. Cuando el edificio Chouinard se vendió en 1975, el grupo trasladó sus operaciones a la calle Spring. En 1981 el FSW quedó disuelto pero el Woman’s Building siguió operando como un centro feminista hasta su cierre en 1991 debido a problemas financieros.

El Woman’s Building, una estructura de estilo Beaux Arts de 1914 originalmente ocupada por Standard Oil, fue declarado HCM en 2018; un estatus protegido que le permitirá vivir a perpetuidad como un punto de contacto de ladrillo y cemento para reflexionar sobre una subcultura vital de artistas y feministas de Los Angeles. Fundado como un acto de protesta contra la naturaleza patriarcal de la

educación artística en su apogeo de los años 70 y 80, el edificio atrajo a un notable grupo de mujeres y artistas queer. Sirvió como espacio experimental en el que mujeres de todo el mundo podían explorar la teoría feminista, la sexualidad, la dinámica de género, la raza y la clase social —un lugar en el que los artistas marginados podían prosperar—. “Pronto nos dimos cuenta de que era una oportunidad para empoderarnos”, dice la artista Cheri Gaulke, que en su día fue una asidua del Woman’s Building. Era un lugar “donde podíamos aprender habilidades que nunca antes habíamos aprendido y... podíamos crear nuestro lugar en el mundo”⁶.

Un equivalente actual inspirado y trabajando para preservar estos valores es el Feminist Center for Creative Work (FCCW, Centro Feminista para el Trabajo Creativo) —antes Women’s Center for Creative Work (Centro de Mujeres para el Trabajo Creativo)—, una red de feministas y artistas interseccionales con sede en Los Angeles que han estado produciendo exposiciones, talleres, publicaciones y eventos desde 2013. El contrato de arrendamiento de FCCW expiró en marzo justo al inicio de la pandemia y, en parte debido a la experiencia de trabajar desde casa, el grupo pivotó a la programación en línea, así como a la expansión de su producción de objetos efímeros (como proyectos editoriales). Tanto si el grupo vuelve a un espacio físico como si no, quizá sea inevitable que el FCCW preserve su legado en parte a través de la producción efímera de sus publicaciones verticales y digitales (al igual que los documentos y las obras de arte de Corita Kent, que se conservarán en museos, archivos y

colecciones independientemente de lo que ocurra con su estudio). Del mismo modo, los objetos efímeros del Woman’s Building y sus artistas fueron protegidos mucho antes que la propia estructura física. Aun así, lo efímero por sí solo dificulta la canonización en una ciudad que depende tanto de los monumentos glorificados (por ejemplo, el letrero de Hollywood, el observatorio Griffith, el edificio temático de LAX) para recordarse a sí misma. Especialmente debido a su proximidad con Hollywood, estos iconos arquitectónicos se regurgitan en películas y anuncios publicitarios, reforzando aún más su importancia duradera. Los objetos efímeros por sí solos no son suficientes para construir un legado, como tampoco lo es el hecho de dejar un edificio intacto sin reconocer también la importancia de la mujer que lo diseñó. Sin estos marcadores de cara al público, debemos recurrir a los archivos para encontrar pruebas de futuros construidos que podrían haber sido.

Cuando se retiraron por la fuerza monumentos confederados en el calor del verano de protestas del año pasado, se nos hizo reconocer el impacto que las estructuras físicas tenían en la psique de los individuos negros que tenían que pasar por delante de ellos todos los días. ¿Qué aspecto tendría un futuro con más conmemoraciones físicas de las mujeres —con presencia en los espacios cívicos—? ¿Cómo podrían estos marcadores físicos impregnar una mayor conciencia histórica de la historia de las mujeres? ¿Y si pudiéramos construir colectivamente a partir de las ideas de las mujeres, en lugar de empezar de nuevo cada generación? El archivo es una herramienta esencial, pero la naturaleza del archivo es que

debe ser buscado por una parte interesada. Los monumentos públicos, en cambio, están integrados en la experiencia física de cada habitante de la ciudad.

Si el estudio de Corita Kent puede permanecer intacto junto con su obra de arte —ofreciendo un raro maridaje entre lo efímero y lo arquitectónico—, podría permitir que la memoria de la obra de su vida entre en la conciencia pública de una manera más firmemente arraigada en el tejido de la cultura de Los Angeles. Este es el mismo privilegio que ha mantenido las narrativas de hombres influyentes, como Neutra y Lloyd Wright, relevantes para las nuevas generaciones. Aunque el posible estatus histórico de Kent es un paso adelante, no puedo evitar preguntarme qué otras contribuciones femeninas significativas han quedado sin reconocer o sin archivar. Hasta que los lugares históricos públicos reflejen la diversidad de nuestra población, nos queda la importante labor de dar la vuelta a las historias del pasado para descubrir a mujeres notables que han reunido sus propios archivos ocultos de cachivaches, cartas y obras de arte.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

Zombis en la tierra de los caramelos azúcar y sal de Sula Bermúdez-Silverman

En febrero, la *FLOTUS [Primera Dama de los Estados Unidos]* Jill Biden engalanó el jardín norte de la Casa Blanca con gigantes corazones de San Valentín en rosado, blanco y rojo, que recordaban a los corazones

de caramelo, pero que, en cambio, estaban revestidos de palabras como “unidad”, “familia” y “compasión”. Un alegato de color rosado carnoso a favor de la unidad es, en sentido estricto, conservador. Es el recubrimiento azucarado que, para los liberales y similares, plantea la toma de posesión de Biden como una dulce promesa y les distrae del núcleo astringente del corazón de caramelo: ¿qué es la unidad sin la igualdad? (En la otra cara de la moneda distópica, no diferente en su decadente alarde de imperalismo estadounidense, está la decoración navideña militante de la ex-*FLOTUS* Melania Trump: árboles de color rojo placenta que recubren un pasillo del ala este de la Casa Blanca).

Desde febrero, me he estado preguntando si esta imagen de corazones de caramelo cristaliza mi idea pre-pandémica de que lo más probable es que vivamos en una especie de tierra de caramelos. Estoy aludiendo a la carrera para llegar a la meta: en este caso, la Casa Blanca, con la pandemia instigando una carrera similar a un acelerador de partículas hacia la tecnocracia autocrática y el aumento del imperialismo estadounidense, ofuscado por las agridulces súplicas de seguridad. El proletariado, a su vez, no es más que un peón en una carrera acelerada que termina en la fusión del poder corporativo y estatal. El disfraz estetizante de la Casa Blanca a través de la decoración de *FLOTUS* sugiere que, como advirtió el filósofo Walter Benjamin, “el resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política”¹.

El ingrediente principal tanto de la decoración de Biden como del juego de mesa de los niños, el caramelo —o el azúcar—, es también un proyecto

capitalista y colonial seminal que tiene sus raíces en el Caribe (de ahí su denominación de “revolución del azúcar”²). Como monocultivo muy codiciado, la producción de azúcar de los siglos XVII y XVIII aceleró por sí sola el complejo de las plantaciones, la trata de esclavos en el Atlántico, la colonización blanca y la industria del comercio. Pensaba en esto mientras paseaba por los tranquilos pasillos de la arquitectura azucarera de Sula Bermúdez-Silverman en el California African American Museum (CAAM). La tenue iluminación de la galería en *Neither Fish, Flesh, nor Fowl* [*Ni peces, ni carne, ni aves*], la primera exposición individual de Sula en un museo de Los Angeles, está iluminada por el resplandor rosado caramelo de diez casas de muñecas de tamaño natural

—una hecha de cristal y nueve moldeadas en azúcar de la casa de muñecas de su infancia—. Sin embargo, a diferencia de la engañosa opacidad de la festiva mezcla de política y estética encabezada por las mencionadas primeras damas, las casas de muñecas confitadas de Bermúdez-Silverman tienen una translucidez viscosa. El jarabe simple endurecido irradia un brillo bioluminiscente, haciendo que estas casas parezcan organismos de las profundidades marinas. Bermúdez-Silverman, de ascendencia afropuertorriqueña y judía, utiliza el azúcar como un guiño a sus antepasados, que trabajaban en las plantaciones de caña de azúcar en Puerto Rico, y al legado más amplio del azúcar como producto principal del capitalismo colonialista temprano



Sula Bermúdez-Silverman, *Repository II: Dead Ringer* [*Repository II: Viva imagen*] (detalle) (2021). Vidrio fundido, sal marina del Himalaya, agua y agua de Florida, 45 × 20 × 44 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y de Murmurs. Foto: Josh Schaedel.

en la economía del Caribe. Las fachadas azucaradas se han utilizado a menudo como ornamentos de ofuscación, ocultación o apaciguamiento político (como Biden, adornando las duras arquitecturas del poder con una dulzura sacarina), pero Bermúdez-Silverman utiliza el azúcar para exponer la propia arquitectura de la ofuscación permitiéndonos mirar dentro del centro hueco y translúcido de sus fachadas azucaradas. Su uso del azúcar y la luz se convierte en faros literales y metafóricos, iluminando el nexo arquitectónico, de otro modo invisible, del neocolonialismo, el intercambio cultural capitalista y la hiperblancura de la cultura popular.

En el año transcurrido desde la inauguración de su exposición en el CAAM, Bermúdez-Silverman ha seguido ampliando su investigación sobre el azúcar y la iluminación. En su exposición más reciente, *Sighs and Leers and Crocodile Tears* [*Suspiros, lamentos y lágrimas de cocodrilo*] en Murmurs, la transparencia del azúcar se hace visible una vez más por medio de una luminosidad desde abajo. En *Turning Heel* [*Girando el talón*] (2021), dos manos monstruosas de azúcar fundido se extienden desde un montículo de sal del Himalaya, equilibrando una mantis religiosa de cristal entre sus garras. En el espacio más pequeño y oscuro de la galería, la serie *Porthole* [*Ojo de buey*] (2021) consta de fantasmales ventanas de casas de muñecas de azúcar que sirven de marcos en miniatura para acoger insectos, objetos encontrados y retablos iluminados de celuloide incrustados en los cristales de azúcar, incluido uno de Michael Jackson metamorfoseándose en un muerto en el video musical de “Thriller”. En su conjunto, la exposición

entrelaza la materialidad del azúcar con su prevalencia en las plantaciones haitianas y caribeñas y la olvidada historia de origen folclórico del zombi.

La leyenda del zombi hunde sus raíces en el vudú haitiano, cuando los trabajadores esclavizados fueron llevados desde África Occidental a las plantaciones de azúcar en el Haití ocupado por los franceses. Al igual que el zombi, el trabajador esclavizado se encuentra en un estado similar, vivo pero muerto. El sociólogo jamaicano-estadounidense Orlando Patterson va más allá y teoriza que el negro esclavizado queda culturalmente atrapado en la “muerte social” porque no tiene “una existencia socialmente reconocida fuera de su amo”³. El zombi folclórico, por lo tanto, no es un depredador sanguinario y monstruoso, sino, según los críticos culturales, una figura alegórica de la esclavitud. En el ensayo de Jeffrey Jerome Cohen “Undead (A Zombie Oriented Ontology)”, señala que “el zombi es una bestia de carga a la que su amo explota sin piedad, haciéndole trabajar en el campo... azotándole libremente y alimentándole con comida escasa e insípida”⁴. También se decía que el diablo aborrecía la sal. La sal, por lo tanto, se consideraba un antídoto, ya que se decía que incluso un grano reanimaba al zombi y podía darle fuerzas para matar a su amo⁵. La sal —como sabor, como placer sensorial, como sustento mineral— es entonces también un vehículo para la alegría y el placer de los negros. Dada la negación del placer por parte del Estado para los pueblos oprimidos, la alegría negra ha prevalecido como estrategia de supervivencia para la reducción del daño y la liberación.

Teniendo en cuenta los orígenes vudú del zombi, el papel de la sal rosada en toda la exposición en Murmurs de Bermúdez-Silverman adquiere un mayor significado. La sal rosada no solo aparece como arena finamente molida y fértil de la que anhelan salir y subir los miembros descolocados y protestones, sino también como ladrillos de sal del Himalaya que forman tres sustratos iluminados para sostener tres nuevas iteraciones de la casa de muñecas fundida: una de azúcar, otra de cristal y otra de sal gruesa del Himalaya. En particular, la casa de sal, *Repository III: Resurrector* [*Repository III: Resucitador*] (2021), insinúa un futuro de renacimiento y recuperación. A diferencia de las casas de azúcar o de cristal, que son convencionalmente rectangulares y se asientan sobre bases rectangulares de sal, tanto la propia casa como la base de *Resurrector* son triangulares: una base geométrica, arquitectónica y simbólica de fuerza, ascensión y culminación. Mientras que la casa de azúcar no tiene escalera y la casa de cristal solo una miniatura de cristal que no llega al umbral, la casa de sal incluye una escalera de ladrillos de sal iluminada que conduce a su puerta principal. Es quizás desde esta escalera que los muertos vivientes pueden ascender a la casa de sal abierta, que, carente de techo, está preparada para la posibilidad de resucitar.

Al considerar la ascendencia del vanguardismo de Haití como la primera y última nación que experimentó una revolución de esclavos exitosa, la zombificación es paralela a la colonización en su recreación de la dinámica amo-esclavo. En su paisaje político contemporáneo, Estados Unidos sigue infligiendo una zombificación

imperial a Haití a través de su ocupación y su negativa a reconocer la democracia de Haití y la eterna esclavitud de la deuda (la no-muerte). Al reconectar al zombi con sus orígenes haitianos a través del azúcar y la sal, Bermúdez-Silverman avanza hacia un futuro de deshacer la no-muerte: la liberación del zombi, la liberación de los esclavizados y la liberación del sujeto racializado y la nación (neo)colonial.

La obra más grande de la exposición de Murmurs, *Carrefour Pietá / Be My Victim* [*Carrefour Pietá / Sé mi víctima*] (2021), es un tapiz figurativo de punto de seis paneles que combina dos imágenes: un fotograma de la película de Hollywood de zombis de serie *B I Walked with a Zombie* (1943) y una reinterpretación de la *Pietá* de Miguel Ángel (1498–99) con un Jesús negro. Bermúdez-Silverman entrelaza estas imágenes casi especulares en forma de serpiente, alternando cada panel negro y verde claro del tapiz entre las dos imágenes. El resultado es una sensación de fragmentación y extensión: *Carrefour*, el silencioso e imponente “nativo” negro con aspecto de zombi de *I Walked with a Zombie*, carga con Jessica, la mujer blanca zombificada que lleva una túnica virginal, mientras una Madre María envuelta en blanco contempla el cuerpo negro inerte de su hijo. *I Walked with a Zombie* es un ejemplo clásico de las primeras películas de “mujeres zombis” de Hollywood, en las que la heroína blanca sexualmente deseable se ve contaminada por un monstruo alterado, en un entorno de exotismo “tropical” (a veces incluso una plantación de azúcar haitiana)⁶. *Carrefour Pietá* establece una comparación visual directa entre la calidad de la falta de vida del Jesús

negro y de Jessica, dos temas racializados y de género de la cultura pop norteamericana que, cuando se enredan románticamente bajo el temor al mestizaje, vilipendian al hombre negro y victimizan a la mujer blanca. Aquí, los cuerpos flácidos y sin vida de Jessica y del Jesús negro se extienden y fragmentan, pero se vuelven a ensamblar para yuxtaponer y complicar la blancura y la negritud de cada uno. Bermúdez-Silverman se enfrenta al inquietante legado de la victimización de las mujeres blancas (o, digamos, de la “karenidad”), revelando que el zombi de Hollywood es inseparable de un discurso colonialista que usurpa horriblemente la historia y la identidad, borrando e incluso invirtiendo los papeles de las víctimas. ¿Cómo es posible que la mujer blanca salga indemne de la zombificación? El legado del zombi norteamericano transpone la condición de zombi de la víctima negra esclavizada a la virginal “víctima” blanca colonizadora. Quizás entonces, en *Carrefour Pietá*, la siempre virginal e inmaculada Madre María se arrepiente.

Asomando bajo el tapiz y bañado en un suave resplandor rosado que emana de varias esculturas de azúcar, el mar de carnosa sal rosa —similar en tonalidad al corazón rosado de la “bondad” de *FLOTUS*— parece encarnar paradójicamente a la virgen blanca al igual que sus propiedades curativas y como antídoto. La mujer blanca víctima está a salvo y es libre de imbuirse en el lujo de disfrutar del sabor, el placer y el antídoto. Para el zombi haitiano, el antídoto está, tentadoramente, a menudo fuera de su alcance. El mar de color rosado, aunque es un mar de antídotos potenciales, no está libre de la opresión blanca y del neocolonialismo persistente.

Es de este mar desde donde puede surgir el zombi haitiano.

§

Mientras escribía este ensayo, hablé con Bermúdez-Silverman por teléfono y me preguntó por el aspecto de las casas de muñecas del CAAM durante mi reciente visita. (El CAAM estuvo cerrado al público durante gran parte de la pandemia, por lo que hacía meses que no podía visitar su exposición). Me cuenta que las casas de muñecas de azúcar son efímeras: con el tiempo, la transparencia del azúcar se degrada, el azúcar se empaña por la humedad. La transparencia de las arquitecturas de la violencia blanca (que ocultan los orígenes históricos de la opresión negra) que Bermúdez-Silverman se ha esforzado por iluminar es, por tanto, efímera: con el tiempo, dice, las casas probablemente se desintegrarán. Me queda por preguntar qué será lo primero en desintegrarse por completo: las arquitecturas del poder hegemónico o las estrategias de resistencia, como la iluminación y la visibilización.

Consulte la página 99 para ver las notas a pie de página.

Sobre la realización de fotografías en un estado de vigilancia

Las revueltas del verano pasado fueron probablemente las más fotografiadas de la historia, ya que no solo asistió la prensa convencional, sino que casi todos los asistentes estaban equipados con su propia cámara en línea¹, transmitiendo en directo y etiquetando las protestas,

creando capas y capas de documentación incuantificable. La circulación desenfrenada de estas imágenes —a menudo compartidas en tiempo real— impulsó el movimiento dentro y fuera de la red, permitiendo que los acontecimientos del verano se convirtieran en un movimiento global. Cuando estas imágenes fueron rápidamente apropiadas por el Estado, y las fuerzas del orden las utilizaron para tomar represalias contra los activistas de BLM, los fotógrafos en línea comenzaron a emplear una variedad de respuestas visuales al problema de la privacidad, borrando los rostros de los manifestantes con tinta digital. Aunque los medios de comunicación tradicionales las han tachado de ilegítimas y poco éticas, las imágenes borradas ofrecidas por los fotógrafos activistas representan intentos serios de solución, y sirven para describir tanto las protestas como el panorama de la vigilancia contemporánea².

Por el contrario, cuando surgieron las noticias sobre el *doxxing*, varias redacciones publicaron declaraciones de estilo, reafirmando sus directrices éticas para las fotografías “sin alterar” y afirmando su

derecho —y su deber— de documentar los acontecimientos. La editora pública de NPR, Kelly McBride, escribió, lamentablemente, que la mayoría de los manifestantes “han elegido formar parte de estas protestas con plena conciencia de que están entrando en un espacio público y con riesgo personal”³. La noción de que estar en público constituye un consentimiento para ser fotografiado ha sido adoptada desde hace tiempo por los fotógrafos. Algunos son del tipo de Garry Winogrand o Daniel Arnold: fotógrafos que recorren kilómetros en las calles de las sucias metrópolis, con una cámara colgada al hombro, apuntando con sus objetivos a las caras de los transeúntes. Con las nuevas tecnologías, que han hecho que la fotografía sea más rápida, más fácil y mucho menos llamativa, no han hecho más que proliferar este método de toma de imágenes (los sucesores y epígonos de Winogrand; las tomas callejeras con flash de Bruce Gilden; la mayor parte del archivo del fotógrafo de celebridades de Ron Galella; etc.). Estas son las imágenes que han llegado a caracterizar la lengua vernácula de la fotografía

callejera y documental popular: calles concurridas de la ciudad; ángulos dinámicos y extraños; la luz de alto contraste del mediodía proyectando largas sombras sobre el pavimento. La generación anterior de fotógrafos transmite estos métodos a la siguiente, que se envalentona y se compadece en su búsqueda fría, descarada y a veces agresiva. Se han hecho muchas fotos estupendas sin pedir permiso.

El problema del permiso se multiplica drásticamente cuando estas fotografías se explotan para impulsar las prácticas de vigilancia del Estado: más allá de las amenazas a la seguridad sobre el terreno, la vigilancia extiende el peligro hacia un futuro indefinido. El uso cada vez más sofisticado de datos de inteligencia de fuente abierta (OSINT en sus siglas en inglés), que rebusca entre las imágenes disponibles públicamente y los “rastros de migajas de Internet” para reconstruir los acontecimientos y las identidades, permitió a las fuerzas del orden atacar a los activistas y organizadores a una escala sin precedentes durante las protestas, y sus tácticas se vieron profundamente favorecidas por fotógrafos y usuarios de redes sociales involuntarios de todo el mundo⁴. Es especialmente preocupante que el software de reconocimiento facial, probablemente muy ilegal, desarrollado por la empresa privada Clearview AI⁵, con una base de datos de más de 3.000 millones de imágenes extraídas de Internet, cuente con la licencia de al menos 2.400 organismos policiales, entre ellos, el FBI, ICE y la Interpol⁶ (sin contar el aumento del 26% en el uso del software tras los disturbios del Capitolio en enero⁷).

Tal vez más preocupados por el sentido del deber hacia



Keegan Holden, *Fairfax Rebellion II* [La rebelión de Fairfax II] (30 de mayo de 2020). Impresión con pigmento de archivo, 20 × 30 pulgadas. Imagen por cortesía del artista.

sus sujetos que hacia cualquier código ético definido, los fotógrafos activistas tomaron la iniciativa de proteger la privacidad de los manifestantes. Algunos se limitaron a publicar encuadres que no resaltaban los rostros de sus sujetos, o se apoyaron en la conveniente presencia de tapabocas de la época de Covid, que, como se vio, funcionaban a la vez como protección contra la propagación del coronavirus y contra las tecnologías de reconocimiento facial⁸. El fotógrafo neoyorquino Yuvraj Khanna utilizó estas estrategias en una serie de retratos en blanco y negro realizados específicamente a personas “preocupadas por ocultar sus identidades incluso cuando participan activamente en las protestas”⁹. Tomados por la noche con flash directo, los sujetos de Khanna son fotografiados con los ojos cerrados o en silueta, solo visibles los finos contornos blancos de su cuerpo.

Otros fotógrafos optaron por soluciones más flagrantes en la posproducción, superponiendo una barra negra de censura sobre los ojos de los manifestantes. En Instagram, la cineasta Adja Gildersleve compartió una fotografía de un manifestante en la ciudad de New York frente a un caos brillante y borroso, lleno de humo y fuego. El sujeto está de pie con los brazos extendidos y la boca abierta como si fuera a gritar, su camisa cuelga inexplicablemente alrededor de su cuello, exponiendo sus bíceps y la parte inferior del pecho. Casi sutilmente, una barra negra le cubre los ojos —ocultando su identidad, el poder de la imagen contenido en su singular gesto—. El artista Sammy Rivera adoptó un enfoque similar al compartir una fotografía en blanco y negro de una protesta en Philadelphia,

en la que los rostros, los tatuajes e incluso los logotipos de las marcas en la ropa de los manifestantes están burdamente borrados con un tembloroso marcador digital. En la imagen, un policía rocía a una mujer con un producto irritante químico, con su máscara de papel colgando de una oreja. La mujer se gira hacia la cámara y se le añade una barra negra de censura para ocultar sus ojos. Debajo de la fotografía, un detalle granulado y recortado muestra solo la placa con el nombre del policía ampliada, en la que se lee: “SPILLANE”. El recorte enfatiza la forma paralela de la barra de censura y la placa, ofreciendo un comentario inequívoco sobre de quién debe ser protegida la identidad.

El fotógrafo de Los Angeles Keegan Holden propuso una solución más amplia, recortando digitalmente a los manifestantes de sus imágenes, dejando solo sus siluetas planas y blanqueadas. En una fotografía tomada durante una gran manifestación en el distrito de Fairfax, un policía sostiene su brazo extendido sobre la cara de un manifestante recortado. En el fondo hay un montón de coches de policía y una gran nube de humo, junto con una serie de manifestantes en miniatura, cuyos cuerpos anónimos parecen muñecos de papel. Al igual que en los montajes de Rivera, que parecen dibujados con el dedo, el enfoque de Holden es utilitario, como una solución rápida y limpia, que prima la función sobre la estética¹⁰. Aun así, estas soluciones evidencian la mano del hombre y se leen como gestos de cuidado, distinguiéndose de las soluciones de software fáciles de usar pero genéricas que las empresas tecnológicas han ofrecido. En medio de las protestas, la aplicación de

mensajería encriptada Signal lanzó una función para detectar automáticamente y difuminar los rostros en las fotografías¹¹, convirtiéndolos en píxeles de color carne. Un equipo de Stanford desarrolló un bot de código abierto que utiliza la IA para colocar puños de emoji marrones de tamaño personalizado sobre los rostros de los manifestantes, una estrategia que sitúa estas imágenes profundamente en su tiempo, pero las impregna de una calidad inapropiadamente caricaturesca¹². Aunque estas soluciones de software son alentadoras, la tecnología sigue siendo torpe; las manipulaciones dibujadas a mano son mucho más eficaces para ocultar realmente la identidad de los manifestantes.

Aunque similar desde el punto de vista gráfico a algunas de las soluciones basadas en la tecnología, la serie de Davion Alston *stepping on the ant bed [pisando el lecho de hormigas]* (2020) es el resultado de un proceso analógico mucho más lento y acumulativo, que recuerda a los fotomontajes de John Baldessari en los que el artista sustituía partes instructivas de las fotografías por pegatinas de colores primarios. En *ant bed [cama de hormigas]*, fotografías granuladas en blanco y negro tomadas durante una protesta en Georgia se han coloreado —algunas imágenes están parcialmente oscurecidas por otras— con pegatinas de precios de colores aplicadas a los rostros de los manifestantes. La superposición de imágenes produce un efecto similar al de la pintura *Black Mass [Misa negra]* (1991) de Annette Lemieux, en la que sustituye no los rostros, sino las señales de protesta en una marcha por los derechos civiles, por cuadrados negros, como si fueran respaldos de Polaroid. Pero mientras el acto

de censura de Lemieux parece un comentario desalentador sobre la interminable batalla por los derechos civiles —los hombres se quedan sin mensaje—, los puntos de color de Alston ofrecen caminos a través de las imágenes, unificando visualmente a los manifestantes y extendiendo una forma de seguridad a aquellos que la buscan¹³. A través de los distintos métodos con los que trabajan para resistirse a la vigilancia, estos fotógrafos ofrecen no solo soluciones funcionales, sino obras conceptualmente rigurosas que, en conjunto, abordan la cuestión de cómo la fotografía responde visualmente a este momento.

El espíritu con el que estos fotógrafos —ninguno de los cuales trabajaba “por encargo”— buscó respuestas al problema de la privacidad contrasta con la percepción de falta de cuidado de las redacciones hacia sus sujetos. Authority Collective, una organización que empodera a los artistas gráficos de color y aboga por la responsabilidad en la industria, publicó una declaración el 31 de mayo en la que ofrecía una especie de guía para fotografiar las protestas por la brutalidad policial. Escribían que “priorizar tu protección legal para realizar el acto fotográfico sobre la seguridad de las personas que luchan contra su fatal desprotección en la sociedad es una manifestación de privilegio que desafía la lógica y pone de manifiesto las peores tendencias inherentes al fotoperiodismo”¹⁴. Este privilegio se ve agravado por un problema de larga duración: el hecho de que la mayoría de los fotoperiodistas contratados por las grandes publicaciones son hombres blancos. El despliegue de un millar de hombres blancos con cámaras en las protestas de BLM en todo el país —algunos, según consta, volaron por todo el país

por encargo, en medio de una pandemia mundial— no es solo una cuestión de cuerpos en el espacio, sino también de quién puede jugar a ser el guardián del registro¹⁵. Cuando los fotógrafos blancos subieron sus imágenes a Internet para ayudar inadvertidamente a las fuerzas del orden, no solo *doxaron* a sus sujetos, sino que ellos mismos se vieron implicados en un proyecto de larga duración de vigilancia que históricamente y de forma continua ha tenido como objetivo la raza negra (y que quizás sea ahora más peligroso que nunca, dados los prejuicios raciales de las tecnologías de vigilancia de la IA)¹⁶. Al igual que la cámara, la IA finge neutralidad, pero los sistemas de reconocimiento facial identifican erróneamente a las personas negras a un ritmo alarmante, y los algoritmos de toma de decisiones se basan en datos que reflejan un exceso de vigilancia con sesgo racial, creando un bucle de alimentación que implica desproporcionadamente a las personas de color¹⁷.

La implicación de la blancura también complica la conversación en torno a las soluciones visuales propuestas por los fotógrafos que eliminaron a los manifestantes de sus imágenes. En *Wired*, el editor fotográfico y cofundador de Diversify Photo, Brent Lewis, se pregunta por qué tantas personas protestarían durante una pandemia mundial “solo para que su imagen sea borrosa, oculta, blanqueada”¹⁸. Aunque Lewis confunde en cierto modo el deseo de visibilidad con el deseo de ser fotografiado, reconoce acertadamente las complejas implicaciones de eliminar la identidad de los manifestantes negros, afirmando que la cuestión del consentimiento es multidireccional. Incluso como forma de

protección, borrar la identidad de los manifestantes es un acto cargado y complicado —especialmente para la fotografía, que desde sus inicios ha sido desigual en su representación de los pueblos no blancos y marginados—¹⁹. Al editar selectivamente el tema de una fotografía se corre el riesgo de volver a plantear los problemas coloniales del medio y se da un mérito implícito a la noción (propagada por un estado autoprotector y racista) de que las acciones de los manifestantes son intrínsecamente peligrosas. Lewis aboga, en cambio, por un periodismo más responsable —en el que los periodistas no se “lancen en paracaídas”²⁰ a las protestas sin pensar en la historia de la fotografía de los negros y sin comprender lo que está en juego en la comunidad en la que entran y a la que representan.

Aun así, un código ético que ha sido impulsado por los desarrollos de la tecnología fotográfica necesita ahora ser impulsado por las implicaciones culturales y sociales de esa tecnología. Juntos, el ritmo de salvaje Oeste que tiene la actual sala de redacción de los “nuevos medios”²¹, la proliferación de las redes sociales y la creciente capacidad del estado de vigilancia representan un cambio revolucionario que exige una reforma fotográfica más amplia. Los medios de comunicación se han comprometido durante mucho tiempo con la falsa promesa de neutralidad de la fotografía, defendiendo el daño potencial a sus sujetos sobre la base de un código ético que engrandece la capacidad documental (léase: “objetiva”) del medio. No se ha tenido en cuenta la política visual jerárquica de la fotografía, que, como escriben la escritora Christina Aushana y la fotoperiodista (y cofundadora de

Authority Collective) Tara Pixley en *Nieman Reports*, “está, y siempre ha estado, profundamente arraigada en los sistemas de control carcelario”²². La historia de la fotografía es una historia de dominio; su auto-caracterización como “fuerza de liberación”²³ es una falsedad.

Las soluciones propuestas por los fotógrafos activistas son imperfectas, y deben considerarse junto con las cuestiones de quién tiene la cámara, quién está siendo fotografiado y cómo se pueden conciliar las dinámicas de poder y consentimiento en un medio que tan a menudo se acerca a todo lo que ve como maduro para ser tomado. Pero más que lamentar el tipo de imágenes que se perderán, merece la pena considerar los posibles futuros que la resolución del problema de la privacidad y la protección ofrecen a la fotografía, tanto desde el punto de vista visual como al servicio de un futuro menos jerárquico y explotador para el medio. Aunque todavía son soluciones en proceso, estos fotógrafos proponen imágenes para nuestra nueva era, ofreciendo vías fotográficas en necesario diálogo con nuestra cultura de la vigilancia contemporánea.

Consulte las páginas 99–100 para ver las notas a pie de página.

Corregir el registro para preservarlo el arte del archivo interseccional

Soy afortunada. Tenía todos los JPG, PDF y PNG que necesitaba, escaneos utilitarios e instantáneas de archivos de todo el país, antes de que cerraran las bibliotecas. Así que, en lugar de sentarme en cámaras frigoríficas ante grandes mesas de madera, me he pasado el último

año navegando por un mar de archivos digitales para un proyecto que avanza lentamente y en el que he estado trabajando sobre la historia de las redes de apoyo a los artistas. Incluso comprimidos en discos duros y ordenadores de sobremesa, la enorme cantidad de material de investigación sigue pareciendo algo “inquietante y colosal”, como dijo la académica Arlette Farge en su libro de 1981 *The Allure of the Archives* [*El encanto de los archivos*]¹. “Frente a ello”, escribió Farge, “una se siente sola, como un individuo que se enfrenta a una multitud”². Este sentimiento es paradójico, teniendo en cuenta que Farge, que pasó años en los archivos judiciales de París, trabajó para encontrar y dar voz a los marginados, construyendo un nuevo y más amplio coro de experiencias. En mi caso, el objetivo de pasar tiempo en el archivo es comprender cómo los trabajadores del arte y los artistas pueden conectar, cómo han conectado y se han sostenido mutuamente. Entonces, ¿por qué hay tanta soledad?

Esta soledad es una especie de mito, producto de siglos en los que se han tratado ciertas historias como más importantes que otras y se han hecho accesibles numerosas colecciones especiales solo a personas con títulos avanzados o “afiliaciones institucionales”, como suelen decir los formularios de solicitud de acceso a los archivos. De hecho, muchos de nosotros buscamos en el material de archivo caído en el olvido para reconstruir la anatomía de las relaciones, las estructuras de apoyo y las codependencias. También hay un número creciente de investigadores y archivistas que crean índices, bases de datos y archivos que no solo ponen de relieve las conexiones entre diferentes artistas,

pensadores, personas y proyectos, sino que también reflejan el profundo deseo de los investigadores de establecer conexiones. Estas iniciativas son correctivas, ya que descartan el enfoque jerárquico descendente de muchas instituciones de investigación (donde los materiales se adquieren a menudo solo después de que las vidas que documentan se consideren dignas de mención). También destilan optimismo —aunque sea cargado de la naturaleza intensiva de este trabajo— porque sugieren que la excavación y la observación lentas pueden ser una forma de dismantelar la cerrazón destructiva de los mundos que ya existen, a la vez que se sientan los cimientos de uno diferente.

The Scalability Project: Cacophony of Troubled Stories [*El proyecto de escalabilidad: cacofonía de historias turbulentas*], una exposición en línea de seis meses de duración alojada en el sitio web de la galería feminista A.I.R., con sede en New York, no es exactamente un archivo, pero consigue invitar a sus espectadores a una investigación profunda al tiempo que celebra la colectividad —algo impresionante teniendo en cuenta lo aislantes que pueden resultar las inmersiones online—. La exposición, que quizá pueda ser descrita más adecuadamente como un sensual programa de estudios multigénero, no intenta imitar las cualidades de Internet, que inducen al clic y a seguir leyendo, lo cual es un alivio en esta época de OVR (sala de visionado en línea) y de bombo del NFT. Más bien, en su combinación de entrevistas, imágenes, ensayos y videos, la exposición vuelve a la posibilidad más básica y populista de un sitio web como almacén de información accesible. Hay doce participantes en total, de los cuales más



de la mitad hacen arte visual. La otra mitad presenta ideas, sobre todo a través de entrevistas, pero las pequeñas esferas de citas que pueblan el sitio web enlazan con otros numerosos PDF, sitios web y fuentes que complementan la información seleccionada. Los visitantes pueden navegar verticalmente desplazándose por la lista de artistas y pensadores que contribuyen, o la página puede ser navegada lateralmente haciendo clic en esferas flotantes y brillantes (azul para textos y entrevistas, amarillo para proyectos de artistas). Una vez haya hecho clic, sin duda tendrá que ver o leer: incluso las pinturas digitales de otro mundo de Tabita Rezaire van acompañadas del ensayo poético de la artista. La visita a esta exposición puede llevar horas, si no días. De hecho, tratar de enfrentarse a esta exposición rápidamente puede resultar frustrante.

Como sugiere su título, la exposición se propone explorar la escala además de la citación, y sus comisarios —la diseñadora, académica y archivista Mindy Seu y la archivista y comisaria Patricia M. Hernández, junto con la actual directora de A.I.R., Roxana Fabius— están especialmente interesados en dar la vuelta a las connotaciones de “crecimiento es bueno” y “hazlo

grande o no lo hagas” en torno al término “escalabilidad”. “No se trata de la retórica masculina y tecno-utópica de la disrupción o de moverse rápido y romper cosas”, escriben en la página de inicio de la exposición, “sino del trabajo metódico y profundo que surge de ‘mirar alrededor, en lugar de mirar hacia adelante’...”³. Aunque se ataca al capitalismo y a sus descontentos aquí y en otros lugares, el proyecto y sus participantes no dedican la mayor parte de su energía a criticar el funcionamiento del mundo, sino a describir, teorizar y especular sobre cómo vivir en un mundo diferente.

El ensayo de 2012 de la antropóloga Anna L. Tsing “On Nonscalability” [“Sobre la no escalabilidad”], al que se accede en la página web de la exposición, inspiró el título del proyecto, y Tsing es una presencia poderosa a lo largo de la experiencia en línea (el poder, en este caso, se manifiesta a través de los múltiples orbes que conducen a sus palabras o ideas). Al igual que muchos de los participantes, Tsing plantea la mirada más cercana como una forma de imaginar nuestra salida de la escalabilidad producida en masa e impulsada por el desarrollo, que es “constantemente abandonada, dejando

ruinas”⁴ a medida que se extiende. La escritora y activista adrienne maree brown, que participó en *The Scalability Project* a través de una entrevista, dice a los comisarios que ha “renunciado a la escala”, “dejando de lado la idea de que todos tenemos que estar en la misma página. En su lugar, digo que nos pongamos en muchas páginas diferentes, pero que sean páginas pequeñas, íntimas y auténticas, y que hagamos que esas páginas sean convincentes”⁵. Hay algo satisfactoriamente seductor en imaginar estas páginas diversas y convincentes flotando cerca unas de otras, como si estuviéramos en una fiesta en la que todo el mundo está fabulosamente vestido, de forma extraña, y lleva su personalidad en la manga. Para que esta heterogeneidad siga siendo generativa y para evitar que la conversación sea apropiada (que se convierta en la “herramienta maestra”, como dice Brown), estas personas en sus diferentes páginas deben citarse entre sí. “La falta de citas, la falta de personas que nombren de dónde vienen las ideas, perpetúa las relaciones débiles”, dice brown⁶.

Al igual que apropiarse de las ideas de otros sin citarlas puede ser una forma de mantener el poder o citar voces establecidas, una forma de reclamar la proximidad al poder, citar generosamente a compañeros, mentores y miembros de la familia y voces desconocidas además de las establecidas puede sugerir una realidad más inclusiva y abierta en la que las ideas se comparten, en lugar de utilizarse para demostrar una jerarquía de conocimiento. La propia galería A.I.R., anfitriona de *The Scalability Project*, se fundó en 1972 para ampliar las posibilidades de quién podía participar en la conversación

en torno al arte contemporáneo. En sus primeros años, fue la única galería cooperativa feminista de Nueva York, aunque sus miembros eran desproporcionadamente blancos y sus dirigentes estaban constantemente en desacuerdo. “¿Trabajar juntas? Era mucho más parecido a luchar juntas”, bromeaba la cofundadora Barbara Zucker en 1979⁷. Las comisarias de *The Scalability Project* están intrigadas por este tipo de navegaciones desordenadas y todas ellas han intentado documentar y registrar las dificultades y posibilidades del feminismo con anterioridad. Patricia M. Hernández y Roxana Fabius comisariaron conjuntamente *Dialectics of Entanglement: Do We Exist Together? [Dialécticas del entrelazamiento: ¿existimos juntos?]* en A.I.R. en 2018, revisando una muestra de A.I.R. de 1980 llamada *Dialectics of Isolation [Dialécticas del aislamiento]*. Tres artistas —Ana Mendieta, Kazuko Miyamoto y Zarina— habían organizado la muestra de 1980 para explorar la repetida exclusión de las mujeres de color por parte del feminismo de la segunda ola. La exposición de 2018 incluía obras antiguas y actuales de las artistas originales, intercaladas con obras de artistas más jóvenes que también abordaban cuestiones de raza e inclusión, en un intento de trasladar al presente una historia todavía relevante: un archivo y una reconsideración.

Este calificativo podría aplicarse fácilmente al *Cyberfeminism Index [Índice de Cyberfeminismo]*, un proyecto en curso de la tercera cocuradora de *Scalability*, Mindy Seu, una diseñadora y académica que ha hecho de los archivos de Internet una parte central de su práctica. El *Index*, un compendio en línea cada vez mayor de arte e ideas cyberfeministas, actualmente alojado en el sitio web del New

Museum, intenta ofrecer una idea más profunda e interseccional del feminismo en el ciberespacio que la que se impuso en las décadas de 1980 y 1990. Al igual que *Scalability*, uno se puede desplazar por el *Index* vertical y lateralmente. Se puede navegar cronológicamente, de arriba a abajo o haciendo clic en una fuente y luego en la siguiente fuente relacionada y así sucesivamente. Esta estructura hace que sea deliberadamente difícil abordar solo el feminismo blanco y occidental sin abordar también otras perspectivas. Desde el primer manifiesto cyberfeminista de VNS Matrix, un colectivo de feministas blancas australianas —“somos el virus del nuevo desorden mundial”, escribieron en 1991⁸—, puedes acabar aterrizando en las “Third World Critiques of Cyberfeminism” [“Críticas tercermundistas del cyberfeminismo”] de Radhika Gajjala (un cuestionamiento de “la noción de ‘tecnología como el gran igualador’”⁹), y luego al libro que Gajjala coeditó en 2008 sobre cómo las diásporas del sur de Asia están utilizando los espacios tecnológicos para explorar el género, la religión, el arte y más. Este tipo de referencias cruzadas se da en todo momento. El proyecto, compilado inicialmente con la ayuda y los comentarios de más de 60 colaboradores, tiene un botón de “envío” persistente para que los visitantes puedan ayudar a ampliar su contenido, lo que significa que inevitablemente cambiará para reflejar las preocupaciones de quienes se involucren en él.

Otros archivos de reciente creación reflejan igualmente los intereses de los participantes y colaboradores. Hailey Loman cofundó el Los Angeles Contemporary Archive (LACA)

en 2013 con, como explica su sitio web, “un enfoque especial en los modos de expresión artística poco expuestos”. LACA se encuentra actualmente en el Asian Center de Chinatown, donde cuenta con simples estanterías utilitarias y archivos planos. Recoge efemérides de actuaciones, dibujos, cartas y objetos artísticos que probablemente no acabarían en un archivo de otro modo, o al menos no todavía, antes de que se haya establecido su valor para la historia. LACA cuenta con una colección totalmente digitalizada y con capacidad de búsqueda y solo con ojearla se pueden descubrir objetos que de otro modo no se sabría que existen: una mezcla de audio del artista Ekstra Bonus, y una escultura efímera llamada *Community Rooftop Garden House [Casa comunitaria de jardín en la azotea]* de Miggie Wong. La obra de Wong fue donada por John Burtle, un artista que a lo largo de los años ha cerrado y reabierto una galería en su brazo en la que las obras son tatuajes diseñados por otros artistas. Ha donado más de 200 obras de su colección personal (de artistas conocidos y menos conocidos). La galería Commonwealth & Council también ha hecho una generosa donación. De este modo, LACA se convierte en un registro de cuidado —aquellos que valoran su misión la apoyan, y así dan forma a su colección—. No se trata de un archivo monolítico; de hecho, puede resultar confuso intentar dar sentido a por qué se incluyen determinados objetos e, inevitablemente, el proceso de dar sentido lleva tiempo, al igual que la construcción y organización del archivo. Ya solo por el mero hecho de seguir existiendo y expandiéndose, LACA se compromete a largo plazo a buscar tanteando

una forma diferente de registrar y apoyar la vida creativa.

No es que la naturaleza laboriosa de estos esfuerzos — como el *The Scalability Project*, *Cyberfeminism Index* y el LACA— los haga buenos. Más bien los hace refrescantemente transparentes. La ardua lentitud de este trabajo —de intentar recopilar los registros y organizar las diferentes historias— tiende a contribuir a la sensación de soledad. Como tantos otros que han pasado su vida intentando cambiar el mundo —activistas, organizadores comunitarios, artistas comunitarios—, los archivistas e investigadores interesados en otras historias dedican la mayor parte de su tiempo a una labor poco sexy: buscar e introducir datos, digitalizar archivos, leer, citar, cruzar referencias. Construir y cambiar el mundo es un trabajo duro. Pero estos proyectos subrayan la idea de que este trabajo ya es colectivo, y presentan infraestructuras para que siga siéndolo.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Cauleen Smith

“¿Parece imposible hasta que se hace!”

La artista y cineasta Cauleen Smith escribe este mantra en un papel azulón, con letras gruesas y en cursivas en el *COVID MANIFESTO 8 [MANIFIESTO COVID 8]* (2020), un video de la serie que fue exhibida el pasado verano en Londres donde se cuestionaban las normas egoístas del mundo occidental —muchas de las cuales han aumentado los horrores de la pandemia de la Covid-19—. En muchos sentidos, las palabras y las intenciones

de Smith son la suma de toda su obra, que aboga por un mundo más amable y sostiene que las cosas resultan “imposibles” porque hay intereses que así las plantean.

El trabajo de Smith, a través del video, las actuaciones y las instalaciones, concibe estos mundos mejores y destapa el hecho de que nuestros ancestros ya nos dieron las herramientas y el conocimiento para crearlos. Desde el lanzamiento de su primer largometraje, *Drylongso* (1998), que sigue a dos mujeres jóvenes que luchan contra las intersecciones de género y raza en Oakland, Smith confecciona una obra que se sumerge en metrajes y videos que navegan entre las posibilidades utópicas de la comunidad, mostrando la manera en la que las mujeres negras históricamente han creado espacios para ellas mismas y han construido su futuro fuera del sistema capitalista y del supremacismo blanco.

Sojourner (2018) y *Pilgrim* (2017) —dos videos que sirven de referencia en la exhibición que está teniendo lugar en el LACMA, *Give It Or Leave It*— exploran lugares como el *Outdoor Desert Art Museum* de Noah Purifoy y a la compositora de jazz y swamini Alice Coltrane Turiyasangitananda. Las grabaciones de Smith de estos lugares resultan borrosas y bellas; se centran, sobre todo, en el potencial radical que cada una de estas comunidades tiene. *Sojourner* es una mirada por todo el país de lugares construidos por proponentes de la generosidad radical, mientras que *Pilgrim* se traslada desde el ashram Turiyasangitananda en Calabasas a Watts Towers y el pueblo Watervliet Shaker en New York a la canción “One for the Father” del disco de Alice Coltrane de 1977. Al visitar y grabar estas ubicaciones,

Smith establece una conversión entre los abolitionistas históricos y los actuales, combinando el pasado y el presente para mostrar cómo las comunidades que realmente liberaron a la mujer negra pueden ser —y han sido— creadas a pesar de todas las dificultades. La construcción del mundo que crea Smith en la pantalla tiene un eco en sus instalaciones: el espacio de la exhibición del LACMA está bañado de unas franjas de luz coloreada y destellos ocasionales de una bola de discoteca. Los videos de Smith están enmarcados por recuerdos amorosamente fabricados y extractos de su investigación. El encabezado *Give It Or Leave It*, invierte el coloquialismo “lo tomas o lo dejas”, sugiriendo que el conflicto puede resolverse mejor si se determina lo que se puede dar en lugar de lo que se puede extraer. A principios de marzo, Smith y yo conversamos por teléfono sobre su nueva exposición, sus películas y la importancia de experimentar el arte colectivamente, sobre todo en estos momentos solitarios.

Madeleine Seidel: Tu exposición *Give It Or Leave It* ha viajado por diferentes instituciones de arte por todo Estados Unidos, ¿cómo te sientes al traerla ahora al LACMA, teniendo en cuenta la cantidad de referencias a California que incluyen tus videos?

Cauleen Smith: Sí, ha sido un regalo para mí traerla. Nunca esperé que tuviera este aterrizaje en California y no puedo pensar en una institución mejor que el LACMA para mostrarla.

MS: Muchas de las localizaciones en los videos *Sojourner* y *Pilgrim* giran sobre la idea de la utopía y cómo estos lugares

se consideran el porvenir para las mujeres negras. Estos son lugares como las torres Watts, el Outdoor Desert Art Museum de Noah Purifoy y, sobre todo, el Sai Anantam Ashram de Alice Coltrane. ¿Cómo te sentiste al estar en estos espacios grabando e interactuando con sus legados?

CS: Lo mejor de todo fue visitar el ashram de Alice Coltrane... Resultó que yo estaba viviendo en Los Ángeles y enseñando en CalArts durante un semestre, y decidí ir cuando me enteré de que abrían los domingos. Fue una experiencia increíble y me siento muy afortunada de poder haber ido antes de que lo cerraran y del posterior incendio que lo destruyó [en el incendio Woolsey de 2018].

MS: Su ashram se ha conservado maravillosamente en tu video. Estoy pensando en la primera toma de *Pilgrim*, donde se muestra el órgano de Coltrane tan perfectamente recubierto de plástico. A pesar de ello, aún se siente vivo —sí, ya no está, pero aún forma parte de ese espacio.

CS: Sí, estoy realmente agradecida a la gente que vivía ahí y nos dejó grabarlo. Tenían un sentido de urgencia a la hora de permitir a la gente grabar el espacio y documentarlo ya que sabían que no iba a existir por mucho tiempo.

MS: Una de las cosas que siempre he admirado de tu trabajo —y creo que resulta evidente en *Sojourner* y *Pilgrim*— es el hecho de que tus videos fomentan una conversación espiritual entre el pasado y el presente mientras que miran hacia el futuro. ¿Qué proceso sigues para unir todas estas voces



e ideas que vienen de lugares tan dispares?

CS: ¿Sabes? Es gracioso porque yo no pienso en ello como un proceso “espiritual”, sino como en un proceso activo a través de la imaginación, como una conversación activa a través de imaginar qué es posible o a través del uso de tus habilidades cognitivas para crear esa conexión mediante las cosas, configurando un conocimiento más profundo. Creo que quiero empezar por hacer una distinción. Un malentendido muy común sobre el proceso de hacer arte es que no está anclado en la realidad y en una fe real —y realmente lo está, al menos, para mí—. No es tanto que sea un ejercicio religioso de conectar espiritualmente con las figuras que aparecen en estas películas. Es más el hecho de reconocer las cosas que se hicieron y construyeron durante su vida como modelos sobre los que vivir ahora.

MS: Conectas figuras como Shaker, una madura Rebecca Cox Jackson y miembros del colectivo Combahee River con activistas contemporáneos a través de voces superpuestas que se escuchan mientras suceden escenas de mujeres que exploran lugares como

el Outdoor Desert Art Museum, y esto realmente amplifica la manera en la que estas ideas establecen una conversación con las ideas actuales de las feministas negras. También te has enfocado en las voces de teóricas contemporáneas como Christina Sharpe en tu trabajo. ¿Sientes que tú y tu trabajo funcionáis como un conducto activo entre las metodologías del pasado y del momento actual?

CS: Eso es lo que espero porque creo que es a través del compromiso y la interpretación como aprendemos nuevas maneras de hacer las cosas. Confío en lo que gente como Christina Sharpe y otros escritores y teóricos me hacen reflexionar, pensar qué hacer y decidir qué materiales usar para plasmar esas ideas. De este lugar es, fundamentalmente, del que surge toda la energía: a través de estas ideas, a través de la música o la escritura teórica o la interpretación. Para mí es la síntesis de poner todos estos elementos en conversación lo que resulta emocionante, ¿sabes?

MS: Por supuesto. Estuve leyendo una entrevista que diste en *Art in America* justo al principio de la pandemia

de la Covid-19. Hablas de la importancia de ver tu trabajo de manera “colectiva” y desde un lugar público, de manera que pueda haber interacciones no solo entre el espectador y el *film* sino también entre los espectadores entre sí en ese espacio. Ahora que ya llevamos un año de pandemia, ¿has encontrado alguna manera de incentivar el visionado colectivo —incluso cuando tenemos que mantener las distancias de seguridad— ya sea a través de la tecnología o a través de los Manifiestos COVID que has subido a tu página de Instagram?

CS: La verdad es que no. No quiero sonar desagradable, pero Instagram o ver un video online es un sustituto —y espero que sea uno temporal—. Es reconfortante tener un montón de “me gusta”, pero creo que sería más reconfortante no tener que usar Instagram para lamentar la muerte de amigos, familiares, personas y la dificultad de vivir en este momento. Creo que estos formatos fomentan un tipo de individualismo que intento evitar con mi trabajo. Escucho a gente que está encantada con Zoom y el uso de las nuevas tecnologías; y hay algunos elementos de las mismas que son fantásticos —como no tener que subirse a un avión para dar una charla—. Eso es maravilloso. Pero, por otro lado, me he dado cuenta de que resulta realmente difícil dar una charla en Zoom porque estás hablándole a la nada. Para mí, eso no es un compromiso colectivo. No puedo verlo como un sustituto de lo que sucede cuando te comprometes con la gente en un espacio compartido. Somos seres humanos, somos pequeños animales, y no me parece que estemos diseñados para vivir así. No puedo ofrecer una visión

optimista en ese sentido. No es algo que me interese.

MS: Esto resalta más considerando lo preocupada que estás con los espacios que creas para mostrar tus videos en las exposiciones. Pienso en tu reciente exposición en el Whitney Museum (*Mutualities*, que finalizó en enero) y el fantástico sofá azul que tú [y el diseñador de exhibiciones Jared Huggins] hicisteis para que los espectadores se pudieran sentar mientras veían *Sojourner!* Creas unas exhibiciones tan acogedoras y envolventes que parece antiintuitivo experimentar esos espacios en soledad.

CS: Esa ha sido una de las cosas más dolorosas que he vivido con la Covid —incluso con la suerte de haber tenido el Whitney abierto (el pasado otoño), tuvieron que quitar el sofá azul gigante, al que habíamos llamado el monstruo de las galletas—. Supongo que fue por motivos de seguridad. No sé. Para mí era un componente para experimentar mi trabajo —no solo un lugar en el que sentarse—. Estas son la clase de cosas que hacen difícil para mí hablar del descubrimiento de las nuevas tecnologías como algo que tiene un potencial para la liberación porque no estoy segura sobre qué resulta de liberador los espacios que niegan la hospitalidad y el confort como hace la tecnología. No estoy segura de lo que eso significa. Obviamente no estoy culpando a las instituciones. Hacen lo que pueden para hacer accesible el arte, a lo que me refiero es al hecho de que estos son los componentes que yo introduzco en mi trabajo y siento que sin esos componentes el espectador no está realmente experimentando mi obra. También podrían

verlo online en su casa si no pueden sentarse en el museo, ¿sabes a lo que me refiero?

Exquisite L.A. Volumen 3

Inspirándose en la historia del cadáver exquisito, el surrealista juego de salón, *Exquisite L.A.* [*L.A. Exquisito*] comienza con un deseo de conectar —el deseo de obtener un plano colectivo del organismo, un retrato comunal del mundo del arte actual en Los Angeles—. Comenzamos fotografiando el Volumen 3 del proyecto a finales de 2019, y desde entonces nos hemos visto obligados a doblarnos hacia dentro, retrayéndonos físicamente los unos de los otros. Al tiempo que lentamente volvemos a dar la bienvenida a la conexión física, resulta imposible no pensar en este proyecto de una forma más vital: de igual manera que nuestros cuerpos necesitan y se relacionan con los demás —tal y como el arte nunca surge de un vacío—. Inmersos en la experiencia de una pandemia global, debemos articular nuevas formas —dibujar y redibujar.

En forma de retratos fotográficos, y abarcando un año de números consecutivos de *Carla*, cada uno de los artistas incluidos presenta al siguiente, subrayando su conexión o interés en el artista que le sucederá en la serie. Enraizados en el retrato de corte clásico, las fotografías presentadas capturan a los artistas en un espacio neutro, aislados de su obra o estudio. Su mirada individual, pose o gesto se convierte en un marco visual constante del cadáver exquisito que es Los Angeles. Extendido en estos retratos se encuentra un tejido conectivo de palabras —invisible, flotando sobre los

cuerpos de los artistas y unido por un hilo de inspiración.

Debido al giro de *Carla* hacia la publicación digital a lo largo del último año, este proyecto quedó en espera de que se pudiese realizar de forma impresa. Ha pasado un año desde que el último número impreso presentó a Friedrich Kunath, a Tristan Unrau y a Nevine Mahmoud. Regresamos al Volumen 3 con Lila de Magalhaes.

Número 19

Friedrich Kunath→Tristan Unrau
→Nevine Mahmoud→

Número 24

Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Nevine Mahmoud sobre Lila de Magalhaes



Lila es mi hermana. El diablillo sobre mi hombro. Un ángel guardián. El gusano en mi manzana. Mi compañera de crímenes. La sirena para mi barco. Otra especie que resulta

extrañamente familiar. El dicho “como agua y aceite” me viene a la mente, pero más en el sentido de esos juguetes que mezclan aceites de colores en el agua y que resultan en diseños y formas caleidoscópicas que giran unidos vigorosamente. Recuerdos de vacaciones danzantes. Eso somos nosotros. Juntos lo somos todo; la vida y el alma de la fiesta. Lila me hace más suave, me hace más agudo, hace que me pare a tocar y sentir y a bajar el ritmo. La primera vez que comí setas, con Lila, quedó claro que ella era mi reina. El ser natural más hermoso que podría haber imaginado. Pero Lila es muy real. Me ha enseñado a aceptar cosas que antes de conocerla no era siquiera capaz de ver. El cerebro de esa chica es salvaje y sus manos son ágiles y fluidas, como una cuerda tambaleante. El mundo tiene más color para mí porque ella está en él.

Lila de Magalhaes sobre Young Joon Kwak



Una de las primeras veces que experimente la obra de Young esta tenía la forma de video. Con un vestido a rayas rojas y negras, rizos rubios y zapatos de tacón blancos, atacaban un campo suburbano con un martillo hasta hacer a la tierra sangrar. Young no es sutil. Young es increíblemente inteligente tanto en un sentido cerebral como en un plano intuitivo, impulsivo y sensual. No huyen de la oscuridad, del dolor y de lo grotesco, me parece que porque sencillamente esas cosas son una parte real de lo que significa ser un ser vivo en constante cambio. Sus risas se pueden escuchar en kilómetros a la redonda. Colaborar con gente en sus comunidades y dar a otras voces la oportunidad de unirse y ser escuchadas parece una parte integral de sus obras.

Young Joon Kwak sobre Beatriz Cortez



Beatriz Cortez vive y crea sus obras con todo su corazón. Me encanta cómo su obra saca inspiración de una experiencia tan personal de migración

y desplazamiento, al tiempo que me lleva a pensar en diferentes experiencias fuera de nosotros mismos en relación con el tiempo y el espacio. Pero no lo tergiversen: se trata de una evacuación crítica de las dolorosas realidades de nuestros cuerpos y nuestro ser como fue predeterminado por el colonialismo, la biopolítica y el capitalismo. Su obra es tanto pedagógica como capaz de ofrecer un final abierto. Puede que no lo crean al contemplar nuestras obras de primeras, pero creo que nuestras ideas se alinean las unas con las otras en el sentido de repensar lo queer dentro del mundo material para imaginar nuevos futuros —o por lo menos esa es una de las formas en las que su obra me inspira y cosquillea mi imaginación—. Es también una hermana ferozmente cariñosa y comprensiva, con la más cálida de las sonrisas, por quien me siento agradecida.

Sarah Rosalena Brady en Blum & Poe

10 de febrero—
10 de marzo de 2021

El 18 de febrero de 2021, el rover de la NASA, Perseverance, llevó a cabo su esperado aterrizaje sobre el suelo del Crater Jezero en Marte, un área que los científicos creen que estuvo inundada de agua hace unos tres mil millones de años. El rover, del tamaño de un automóvil, está diseñado para pasar, por lo menos, un año sobre Marte (alrededor de 687 días terrestres) dedicándose a la exploración de la geología de su lugar de aterrizaje con la esperanza de descubrir signos de antigua vida microbiológica. Sin embargo, y

de acuerdo con el comunicado de prensa de la NASA, el rover de 2,7 mil millones de dólares no se dedicará exclusivamente a recopilar información sobre la historia geológica de Marte¹. El Perseverance también dispondrá las bases para las misiones subsiguientes, “examinado nuevas tecnologías que benefician al futuro de la robótica y de la exploración humana en Marte”².

La mayor parte de los artículos que he leído sobre la misión transmiten un profundo optimismo que se maravilla ante la bravuconería tecnológica, la perspectiva de hallar vida en Marte, o ambas dos. “1%”, un video publicado por el movimiento Fridays for Future de Greta Thunberg, resume mis cínicos sentimientos ante este tipo de narrativas. Presentado como la sátira de un anuncio para la promoción del turismo, el video se mofa del fanatismo que se ha generado en torno a Marte. Tras explorar las virtudes de mudarse a un “planeta impoluto”, el video termina con el siguiente mensaje: “Y para el 99% que se quedará en la Tierra, más nos vale que solucionemos lo del cambio climático”³. El anuncio se hace eco de las preocupaciones que han mostrado otros activistas sobre su miedo ante el hecho de que el espacio se esté presentando como una mercancía de lujo, alcanzable solo para los ultrarricos.

En su exposición en solitario *Above Below* [Arriba Abajo] en el Blum & Poe, la artista interdisciplinar Sarah Rosalena Brady abre agujeros en la heroica narrativa de la exploración espacial, contextualizando la carrera a Marte en un cuento autoritario —uno que conlleva el riesgo de repetirse en la continuada historia del colonialismo y la devastación ambiental—.

La exposición, que incluye obras que van de textiles a cerámicas hasta objetos de impresión 3D, fue organizada de forma independiente por Mika Yoshitake como parte de la iniciativa Galleries Curate (una colaboración de la era pandémica desarrollada entre un grupo de galerías internacionales)⁴. Me sentí inmediatamente atraída hacia la serie de tapices de doble cara que parecen flotar en varias de las esquinas de la galería como si desafiaran la atracción gravitatoria de la Tierra. Recordando mapas topográficos, las series representan escarpados paisajes en ocre oscuro que se ven interrumpidos por cuencas de azul medianoche, crestas moradas y blanquecinas brumas. Los diseños evocan por igual la aridez y el exceso cósmico, teletransportando al espectador a un paisaje que abarca lo real y lo artificial. Cuanto más me acercaba a los tapices, más mezclada se presentaba la geografía como una interferencia de rojo y azul en la que el terreno colapsaba contra un enjambre de puntos y líneas abstractas.

A menudo, Brady fusiona de forma atrevida las técnicas artísticas indígenas con la IA. Para esta serie, programó telares de Jacquard para que tejiesen imágenes satélite del hielo provenientes del Orbitador de Reconocimiento de Marte, una nave espacial que ha estado estudiando la atmósfera del planeta rojo desde 2006. El telar convirtió los píxeles en hebras, una inversión que interroga de forma sutil la interpretación de la naturaleza como datos y puntos de extracción. Los exuberantes textiles de Brady, que recuerdan a los tejidos de Huichol creados a partir de telares de cintura, transforman estos mapas espaciales en un material fibroso. A lo largo de una conversación de Instagram en



directo con Yoshitake, Brady describió su obra como “máquinas reimaginando paisajes”⁹⁵, pero en vez de reforzar su lógica colonial, sus máquinas diluyen sus fronteras en materiales de la tierra, con un terreno que se niega a ser categorizado y aplanado. Aliándose con la intrincada red de hebras se conjura la corporeidad del terreno, narrativas disruptivas que lo proyectan como un recurso inerte. Marte no es un planeta inmaculado, listo para ser cosechado; posee sus propias historias y procesos que debemos honrar si queremos evitar las violencias del presente, en las que los negros, los indígenas y las comunidades marrones continúan siendo los más vulnerables ante los efectos adversos del cambio climático.

Transposing a Form
[*Transponiendo una forma*]
(2020), una serie de cerámicas exhibidas a lo largo de cinco plataformas de diversas alturas, combina la técnica de enrollado con la impresión 3D. Con colores oxidados y vetas grises, la arcilla de estas obras parece provenir de nuestro propio desierto californiano, cuando en realidad está hecho a partir de tierra sintética marciana (creada para

imitar la superficie del planeta en los estudios científicos). Algunas de las formas, que asemejan alargados cuernos de fonógrafo, se apilan —al estilo de los tótems— unas encima de otras. Una escultura, atípica entre las de la exhibición, se dobla sobre sí misma como si se hubiese derretido por efecto de un calor extremo. Juntas, estas esculturas hacen un gesto a los vasos ceremoniales y a los sistemas epistemológicos indígenas a los que acompañan, como es el caso del animismo, según el cual todos los objetos y fenómenos naturales poseen un alma. Mediante la unión de la tecnología contemporánea con la tradición indígena, Brady reconfigura el cableado de nuestra relación con la tierra y su historia.

Los objetos cerámicos híbridos de Brady, con sus estrías en relieve que recuerdan a los desiertos pixelados representados en sus tapices, nos devuelven a la tierra en vez de separarnos de la misma. A pesar de la integración que hace de tecnologías aeroespaciales y futurismo, las obras inspiran una profunda conexión espiritual con la Tierra y los organismos que la acompañan. Brady trata

las máquinas como espíritus tecnotramposos que reescriben las narrativas de conquista generadas en torno a la geografía y el espacio. Nos presenta arcillas habitadas por almas inquietas y mapas en sintonía con las texturas del polvo y el hielo, apuntando a las perspectivas que han sido eliminadas de las historias que enmarcan la colonización espacial como el Destino manifiesto de nuestra era-milenio.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

Alex Prager en LACMA

**21 de noviembre de 2020–
3 de enero de 2021**

Sí, echo de menos las fiestas, pero no el desesperado Yuletide convocado por Alex Prager en *Farewell, Work Holiday Parties* [*Hasta pronto, fiestas de fin de año*] (2020–21), una reciente instalación en el Museo de Arte del Condado de Los Angeles. Colocada al aire libre bajo un dosel de vigas rojas, la obra de Prager incluía una docena de maniqués realistas en las posturas estereotipadas de una fiesta navideña de oficina meciéndose alrededor de un árbol de plástico. Envuelta en puntales y vigilada por un guardia, la obra apareció hacia el final del año de la peste de 2020 como si en la etiolación del cierre —mientras las familias pasaban las fiestas separadas— cualquier contacto fuera bueno, cualquier arte fuera bueno.

Pero este no era el espectáculo que necesitábamos. Los grotescos [muñecos] de cera de Prager son lo suficientemente malos por sí mismos: anacrónicos, en gran medida blancos, no políticamente correctos e incluso violentos,

Sarah Rosalena Brady, *Above Below* [*Arriba Abajo*]
(vista de la instalación). © Sarah Rosalena Brady.

Imagen por cortesía de la artista y
Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokio.
Foto: Jenalee Harmon.

Travis Diehl

con matices cristianos y melodías del #MeToo. Una empleada consuela con cautela a otra que solloza sobre sus iMessages. Los pelos del pecho de un veterano directivo se retuercen a través de su camisa desabrochada. Un bromista hace fotocopias de su trasero mientras sus compañeros de trabajo desvían sus ojos vidriosos: peces en el refrigerador de agua, la secretaria que se atragantó, los buenos tiempos que se cantan en la fregona. ¿Realmente la gente *actúa* así? ¿Lo hacían, hace tiempo? Citando a un escritor de otro siglo, preferiría no hacerlo.

Toda la escena tendría más sentido si se supiera lo que se pretende ignorar: las esculturas de Prager fueron concebidas originalmente como accesorios para una campaña publicitaria de Miller Lite. En el anuncio, que se emitió por primera vez en noviembre de 2020, la cámara recorre el retablo de Prager, instalado en un infierno realista de paredes blancas de yeso y cubículos acolchados. La idea que subyace a la campaña es que las fiestas de la empresa son un bienvenido daño colateral entre todas las cancelaciones de Covid-19 —porque ¿no eran incómodas y sexistas y, bueno, *espeluznantes*?—. Por supuesto, uno puede seguir disfrutando de la única gracia salvadora de esas fiestas embrujadas —la fría y refrescante Miller Lite— desde la comodidad de su sofá. De hecho, incluso después de que se trasladara al LACMA y se rebautizara como escultura, el escenario parecía haber sido diseñado menos por un artista contemporáneo que por un grupo de locos que trataban de maximizar la fiabilidad de su anuncio. El sitio web de Miller Lite enlaza orgullosamente con la exposición

de LACMA, pero, tal vez avergonzado por sus compañeros de cama, el LACMA no devuelve el favor. Los textos de la pared del museo omiten los orígenes del proyecto en la empresa publicitaria DDB North America, y en su lugar hacen un guiño al “apoyo” de Miller Lite.

En el LACMA, despojada de su contexto comercial, *Farewell* de Prager aspiraba a lo político. Su pesada vibración de tío espeluznante llegó con la pretensión de desprenderse de la mala historia (otra razón por la que ni una botella de cuello largo ni una lata de Miller participan en la corrupción). En cambio, hizo lo contrario, mostrando un mundo en cápsula en el que las borracheras y los tocamientos no deseados son el alivio estacional del trabajo de cuello blanco. Menos parecido a *Five Car Stud* [*Cinco coches de alquiler*] (1969–72) de Kienholz y más parecido a una exposición de museo inadvertidamente racista o, digamos, a una Pilsner doméstica, *Farewell* renunció al impacto, los matices y la dificultad en favor de clichés agradables. Las figuras de Prager compartieron la plaza del LACMA con la principal estación

de selfies de L.A., *Urban Light* [*Luz urbana*] (2008) de Chris Burden; ambas obras parecen destinadas al objetivo. En el diorama de *Farewell*, los destemplados brazos de plástico de un jefe acercan a dos subordinados para hacerse una foto. El público visitante no pudo evitar añadir sus Instas a la mezcla, eructando una vergonzosa cultura profesional hacia el futuro mientras multiplicaba el dólar de publicidad de Molson Coors en el proceso.

Sin embargo, la total transparencia en la promoción de las esculturas de Prager por parte de LACMA no habría hecho de esta una obra de arte perspicaz y sin problemas. Habría señalado que *Farewell* no es una obra de arte en absoluto, sino un anuncio de cerveza, que podríamos haber evitado debidamente. O no: tal vez el hecho de profesar su amor por Miller Lite habría hecho a LACMA más accesible para el “hombre común”. Como mínimo, los museos deberían aspirar a airear lo agrio de sus contenidos patrocinados: los periódicos (y las revistas de arte) que se tambalean en el amanecer digital han encontrado



Alex Prager, *Farewell, Work Holiday Parties*
[Hasta pronto, fiestas de fin de año]
(vista de la instalación) (2020–21).

Imagen por cortesía del artista y del LACMA.

© Alex Prager. Foto: Joshua White,
© Museum Associates/ LACMA.

esa integridad. Al silenciar la verdadera naturaleza de las esculturas de Prager, el LACMA parecería desempeñar el papel de un director general fuera de su alcance, gestionando intereses contrapuestos con una desgana que se parecería mucho a la culpa.

Richard Tuttle en David Kordansky Gallery;

Stanley Whitney en Matthew Marks Gallery

21 de enero–
6 de marzo de 2021;

13 de febrero–
8 de mayo de 2021

92

Un cierto enigma rodea la obra producida por los artistas canónicos en las últimas décadas de su vida. Al referirse a este periodo concreto de la evolución creativa de un artista, los historiadores del arte suelen invocar el término alemán *altersstil*, que en español se traduce como “estilo de la vejez”¹. Esta maduración estilística suele caracterizarse por un cambio de tono, ya sea audaz o sutil. También puede ser más elusiva, y consistir en una nueva confianza gestual, por ejemplo, más que en una revisión completa de la forma y la técnica.

Entre los ejemplos más destacados de un *altersstil* floreciente se encuentran las últimas pinturas de Tiziano, el virtuoso del Renacimiento veneciano, así como las del venerado abstraccionista Willem de Kooning. Los críticos han dicho que cada uno de ellos ha

alcanzado un momento de “trascendencia pictórica”, una cima casi espiritualizada de destreza gestual forjada por una íntima familiaridad con el medio. Al observar esta hazaña en la obra de Tiziano, Goethe comentó que el artista “en su vejez solo representaba en abstracto los materiales que antes había representado en concreto: así, por ejemplo, solo la *idea* del terciopelo, no el material en sí”².

Ahora, siglos después, en David Kordansky y Matthew Marks, las exposiciones individuales, simultáneas, pero no relacionadas, de obras recientes de Richard Tuttle y Stanley Whitney dan vida a la noción de un *altersstil* o estilo de la vejez expresivamente cohesionado. Aunque los objetos íntimamente elaborados de Tuttle difieren, tanto material como conceptualmente, de las pinturas cuadriculadas a gran escala de Whitney, ambos artistas tienen más de setenta años y han logrado un reconocimiento canónico a lo largo de sus décadas de carrera. Ambas exposiciones incluyen solo obras realizadas en 2020 y, dada la angustiosa inquietud del año, las dos presentaciones sirven no solo como intrigantes ejemplos del renacimiento creativo que puede acompañar al envejecimiento, sino también como indicadores únicos de las formas en que cada artista ha respondido a las crisis poco convencionales (Covid-19, etc.) del momento. Por ello, ambas exposiciones se centran en la capacidad de la abstracción para cambiar de significado y de sentido según las condiciones del contexto, un rasgo escurridizo que la convierte en una extraña compañera de cama para los tiempos inciertos.

En *Nine Stepping Stones* [*Nueve peldaños*], la exposición

de Richard Tuttle en la galería David Kordansky, un conjunto de 28 ensamblajes escultóricos, que el artista ha designado metafóricamente con el título de “cabezas”, reviste las paredes de las dos salas de la galería. Cada obra tiene una escala consistente y descansa aproximadamente a la altura de la cabeza del espectador, sugiriendo una relación mimética entre la topología del objeto y la región superior del cuerpo. Construida a partir de dos planos de madera contrachapada de formas idiosincrásicas, cada escultura poligonal irregular inicia una procesión inconexa de formas angulares, sinuosas y, sin embargo, mínimas. Motas de pintura en aerosol añaden un tenor expresionista a estas abstracciones enmarañadas, que Tuttle creó mientras se recuperaba de la Covid-19. Si bien las excentricidades poéticas de esta nueva obra están en consonancia con la obra más amplia de Tuttle, el contexto íntimo y autobiográfico de la exposición es algo inusual para el artista. Aquí, con la enfermedad y el aislamiento infiltrados en su léxico, la panoplia de cabezas de Tuttle adquiere un mayor simbolismo, sugiriendo una preocupación visceral por un objeto que une la experiencia física del cuerpo con las maquinaciones cerebrales de la mente.

Una forma bifurcada, parecida a un ala, con curvas afiladas y astilladas y ángulos salientes, se superpone a una base de madera contrachapada más grande y de forma más amorfa en *Unlikely Head* [*Cabeza improbable*]. Varias formaciones escalonadas de madera contrachapada se cruzan y unen estas capas superiores e inferiores, uniéndolas como pequeñas escaleras que se elevan entre pisos. Sujeta humildemente con



clavos y pegamento, *Unlikely Head* sugiere una paleta de artista deconstruida, un rostro cubista o una máscara ceremonial geométrica y barroca teñida con colores que van desde el pastel verde menta al rojo sangriento. Con sus encantadoras imperfecciones (fragmentos de madera contrachapada separados se mezclan con superficies ásperas y moteadas), la obra establece una conexión entre la utilidad de la materia artística y la utilidad del cuerpo, ambas susceptibles de desgastarse. Esta “cabeza” recuerda nuestro propio y extraño estado de ser: colectiva y singularmente aislado, vulnerable y deshilachado en las costuras.

Mientras tanto, la exposición de Stanley Whitney en la galería Matthew Marks, *How Black is That Blue* [*Cómo de negro es ese azul*], se muestra como una fuerza perceptiva e hipnótica. La muestra se deleita igualmente en la flexibilidad de la no representación, pero lo hace a una escala más monumental. La exposición incluye nueve pinturas (oscilando en tamaño entre moderado

e inmenso) y dos obras sobre papel, todas ellas con campos de color rítmicos y geométricos compuestos por bloques rectangulares de colores vibrantes. Las cuadrículas pigmentadas de Whitney, que varían en tono desde el aterciopelado hasta el intensamente irradiante, poseen una naturaleza sinfónica que deja al descubierto la cadencia gestual de la mano del artista. Rehuyendo los géneros estándar, estas cuadrículas desafían la minimización y al mismo tiempo adoptan el motivo más identificable del minimalismo. Aunque no suponen necesariamente un alejamiento drástico de la obra anterior del artista (sus cuadrículas improvisadas han sido una estructura compositiva característica durante décadas), estas abstracciones señalan una confianza en el gesto —una destreza muy practicada análoga al dominio fluido de un idioma—. Al igual que en el caso de Tuttle, esta familiaridad material nacida de la experiencia crea un velo engañoso de facilidad y simplicidad —una cualidad que también se observa en la obra tardía de Tiziano,

descrita por el historiador David Rosand como “la capacidad de su arte para ocultar el arte”³.

Dicho esto, aunque la monumental obra de Whitney *Twenty twenty* [*Dos mil veinte*] ciertamente personifica estas cualidades, también se presenta como una anomalía estilística relativamente fuerte: la pintura orientada horizontalmente es, según la galería, uno de los tres únicos lienzos no cuadrados que el artista ha creado en más de 25 años. En este cuadro, los nodos rectangulares de color forman una cuadrícula casi imperceptiblemente inclinada, como si su eje estuviera a punto de resbalar y caer inminentemente. Bandas lineales de negro, ladrillo y azul intentan apuntalar su forma. A lo largo de toda la obra, las manchas y las gotas errantes infringen el espacio intersticial entre los colores, amplificando las percepciones rítmicas del tacto y la colisión. (Estos encuentros recuerdan el panorama de nuestros movimientos vigilantes de la época de Covid, donde el contacto gestual espontáneo se convierte en un acontecimiento de alto riesgo). Mientras que la vitalidad cromática general de *Twenty twenty* contradice la confusa tristeza del año, la atención de Whitney al espacio y la forma trasciende las ilustraciones didácticas, aludiendo en cambio a algo más complejo desde el punto de vista filosófico. Recordando el uso evocador de Tuttle de las formas antropomórficas, Whitney impregna igualmente sus pinceladas bidimensionales de significado epistemológico. Sus cuadrados, líneas y bordes sugieren esquinas, pasillos y salas; aquí, el artista ofrece una reflexión filosófica sobre la poética del espacio y lo que significa existir en él.

La obra reciente de Tuttle y Whitney, boyante e

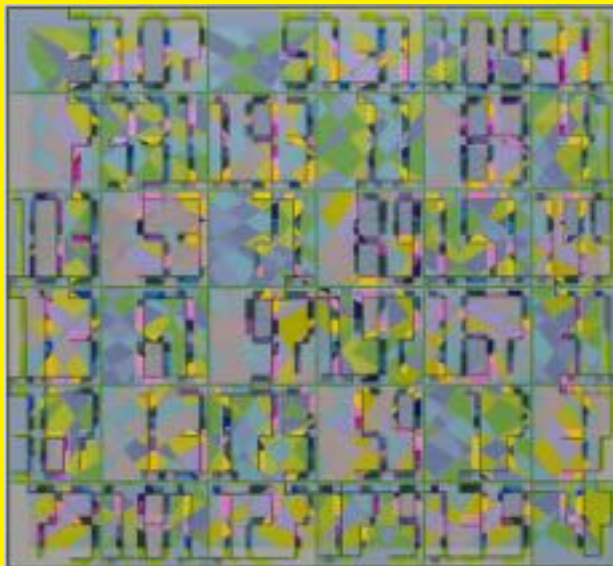
inquebrantable, encarna lo que la crítica literaria Barbara Herrnstein Smith ha denominado “lo sublime senil”⁴ —un dominio trascendente y aligerado del gesto, el material y la forma en la última etapa de la vida—. Mientras que algunos críticos han asociado el *altersstil* con la naturaleza solitaria de la vejez y el peligro de la mortalidad, estos paisajes mentales —el aislamiento y su consiguiente despertar de ansiedades mortales— son familiares para los artistas. En la primera frase de “The Creative Process” [“El proceso creativo”], el ensayo de James Baldwin de 1962, señala que “la diferencia principal del artista es que debe cultivar activamente ese estado que la mayoría de los hombres, necesariamente, debe evitar; el estado de estar solo”⁵. Los artistas dominan este “vasto bosque”⁶ de aislamiento, cuya intensidad se ha visto agravada por la pandemia, y para Tuttle, por la propia infección. Esto quizás explique por qué, aquí, la abstracción funciona como una lucha íntima y filosófica con una verdad epistemológica esquivada.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

Xylor Jane en Parrasch Heijnen

5 de febrero–
26 de marzo de 2021

Para Xylor Jane, los números son tanto marcos conceptuales como dispositivos formales. La universalidad objetiva de los números y las matemáticas (dos más dos siempre son cuatro) guía la estructura de muchas de sus abstracciones de composición rigurosa en *Back Rub* / *Foot Rub* [Masaje en la espalda / Masaje de pies], su reciente



exposición en Parrasch Heijnen. Pero como las bases conceptuales y los principios organizativos de las pinturas no siempre son accesibles al espectador, las obras adquieren un poder de otro mundo, un poder hechizante. El trabajo que supone el acto físico y meditativo de pintar de Jane es evidente. Una sensación de curación mágica —lo que la poetisa y escritora Eileen Myles ha llamado “medicina”¹— está incrustada en los enigmáticos patrones.

Jane comienza cada cuadro con un sistema que pone en marcha y luego deja que siga su curso (a través de interminables horas de meditada aplicación de pintura). Aunque el resultado de cada obra puede camuflar su origen, siempre se aprecia algún tipo de orden. *Dissent* (26 Nesting Prime Palindromes) [Disidencia (26 Palíndromos primos anidados)] (todas obras de 2020) es un panel de madera pintado de negro y dividido en 26 filas. Cada fila presenta una cadena de números, que comienza con un único “2”, y que crece hasta convertirse en una pirámide invertida a medida que se van añadiendo filas de

números de forma simétrica. Cada fila actúa como un palíndromo, es decir, se lee igual hacia delante y hacia atrás. Reflejado en un eje central, el “2” sigue siendo el punto central constante en cada fila. Los números no están pintados, sino formados a partir del espacio negativo y delineados por pequeños puntos blancos en relieve —una técnica puntillista que Jane emplea a menudo— que se aproximan al aspecto de los números digitales. La precisión de esta técnica mecánica separa la pintura de la mano del artista, pero también pone de manifiesto el minucioso trabajo que conlleva esta obra (Jane lleva unas lupas especiales similares a las de un joyero mientras pinta). Según el comunicado de prensa, mientras pintaba esta obra, Jane vio un parecido entre la forma blanca y negra que surge de los números apilados y el collar que vestía la difunta jueza Ruth Bader Ginsburg: de una cadena de números aparentemente aleatoria aparece un retrato familiar y cargado.

Otros cuadros tienen conexiones igualmente personales, aunque no sean evidentes

Matt Stromberg

Xylor Jane, *6th Order Magic Square for Apocalypse* [Sexto orden cuadrado mágico para Apocalipsis] (2020).
Grafito, tinta y óleo sobre panel,
43,75 x 47,5 pulgadas. Imagen por cortesía
del artista y de Parrasch Heijnen.

para el espectador que contempla las seductoras formas finales. *Walking to Your House (Counting by Threes)* [*Caminando a su casa (Contando de tres en tres)*] es un lienzo casi cuadrado cubierto de puntos rosados. Los números verdes, azules y amarillos, parecidos a una matriz de puntos, están dispuestos en ordenadas columnas. Por sí solos, su referente es un misterio, pero, dado el título, se leen como el registro de una acción, el acto mundano pero significativo de viajar a la casa cercana de un amigo o amante. La obra adquiere un aire de añoranza en nuestra época de aislamiento.

Moon Dragon [Dragón lunar] es una delicada cuadrícula de puntos negros, blancos y grises sobre un fondo marrón anaranjado, en la que los tonos de la escala de grises están vinculados a diferentes letras. La obra toma su título de los nombres de los gatos de la artista (Jane utilizó códigos numéricos para deletrear encubiertamente nombres como Apple y Crouton). En este caso, también la conexión personal queda oculta bajo un orden matemático que permite que la pintura —desligada de su inspiración— cobre vida propia, asemejándose a una burda impresión digital o a un ejercicio de diseño modernista temprano. La obra de Jane comparte una afinidad visual con otros artistas que utilizan la serialidad para producir fascinantes obras gráficas, como Channa Horwitz, aunque, con sus brillantes colores primarios y secundarios y sus estructuras conectadas a partituras musicales, las obras de Horwitz tienen una clara lógica interna que los lienzos de Jane eluden por completo. Mientras que las obras de Horwitz ofrecen una claridad armoniosa, las

de Jane se inclinan hacia una complejidad escabrosa, y los diferentes resultados ilustran la amplitud del potencial dentro de estructuras aparentemente rígidas.

En *6th Order Magic Square for Apocalypse* [*Sexto orden cuadrado mágico para Apocalipsis*], Jane traza una cuadrícula numérica sobre un fondo pastel de formas angulares y prismáticas. Cuando se suman, los números de cada fila, columna y diagonal del cuadrado mágico de Jane son iguales, similares a un sudoku. Resulta encantador pensar que una solución mágica a la aniquilación podría encontrarse en una combinación especial de números, colores y formas, como una pócima alquímica. Este tipo de conjuro se percibe en los colores adustos de *Third Spell for POTUS* [*Tercer hechizo para POTUS*], que presenta un fondo oscuro de rectángulos del que emerge el número “46”, como si lanzara un hechizo para la acción política progresista dirigida al actual presidente.

En sus pinturas estructuradas en serie, Xylor Jane produce objetos físicos que abarcan lo personal y lo universal, lo lógico y lo mágico. Lejos de estar alejadas de la vida real, las obras son muy de este mundo, con referencias personales traducidas a través de un trabajo minucioso y meditado. Como espectadores, es fácil perderse en sus puntos atomizados, sus inexplicables cadenas de números y sus inusuales yuxtaposiciones de colores. A pesar de la lógica fundamental de las obras, sigue siendo difícil intentar unir los hilos mágicos. En un mundo que a menudo parece precipitarse hacia el colapso, el orden artesanal de Jane proporciona una sensación de lógica tranquila. No se trata

de un orden represivo, que coarte la energía creativa, sino de una estructura abierta que sugiere posibilidades ilimitadas, planos para un mundo nuevo y expansivo.

Consulte la página 100 para ver las notas a pie de página.

(L.A. en N.Y.) **Thomas Fougeirol / Tony Marsh en albertz benda**

**7 de enero–
13 de febrero de 2021**

Las restricciones inducidas por la pandemia del año pasado han forzado una prolongada hibernación intelectual y creativa para muchos creadores. Para otros, sin embargo, la cadena de meses indiferenciados ha sido más liberadora que debilitadora, y les ha permitido expandirse más allá de las fronteras arraigadas del trabajo y el pensamiento. El escultor de cerámica Tony Marsh pertenece a esta última categoría, y sus nuevas vasijas de mesa presentadas en albertz benda (instaladas en una exposición de dos personas con las pinturas de arte procesual de Thomas Fougeirol) demuestran vívidamente lo que, para él, el cierre parece haber desbloqueado. En su incipiente serie *Spill and Catch [Derrama y atrapa]* (todas las obras son de 2020), Marsh relaja su control sobre el orden y la simetría, suspendiendo sus superficies esmaltadas en una soldadura líquida y permitiéndose un color exuberante poco habitual.

Marsh no es ajeno al azar y la improvisación, pero estas nuevas obras divergen y, al incluir piezas representativas de otras dos series establecidas

y en curso, la exposición dejó claro cómo divergen. Sus *Crucibles [Crisoles]* (todos de 2020) se ciñen a un único modelo básico: pesados cilindros de lados rectos con trozos de arcilla globular encastrados, esmaltados y regasificados, horneados y recocinados, hasta conseguir un acabado incrustado. Cada obra de esta investigación de una década fusiona los significados metafórico y literal de su título; cada recipiente agujereado y con cráteres ha soportado repetidamente la prueba del calor extremo. La superficie dorada y naranja fundida de un *Crisol* parece seguir exudando calor. Los otros sugieren que el magma se ha enfriado hasta alcanzar el negro carbón. Marsh utiliza formas similares de lados rectos para sus *Moonjars [Jarrones luna]* (dos de 2018 y uno de 2020), pero las protuberancias adoptan la forma de pequeñas repisas más regularmente espaciadas que recubren la pared exterior de dos de las vasijas, y el interior de la tercera. Cada pequeña plataforma sostiene un mineral o una especie de mineral —piedra, cristal, vidrio esmerilado, un trozo de arcilla escarpado o facetado—. Lejos de la simple poesía de sus homónimos coreanos tradicionales —esferas de porcelana blanca que encarnan la pureza y la luminosidad—, estos *Moonjars* manifiestan una compulsión hacia la acumulación y la colección. Cada uno de ellos ofrece pruebas materiales para una especie de archivo imaginado, un gabinete de mesa de curiosidades geológicas, una colección de maravillas.

Las pinturas de Fougeirol sobre paneles de madera (todas de 2019) resuenan con las escarpadas topografías de la Tierra y la Luna invocadas por las vasijas de Marsh, aunque

con un efecto menos memorable. Sus métodos también combinan lo deliberado y lo indeterminado. Mezcla restos en el óleo para complicar sus superficies pintadas y raspadas, y también da la bienvenida a la gravedad como fuerza de interrupción, manipulándola para producir franjas que se comban y ondulan. Cada panel tiene unas medidas constantes de 40 por 30 pulgadas y, dado su formato medio estandarizado, se leen como portaobjetos o muestras de fenómenos artificiales —tanto registros como representaciones—. La materialidad y el proceso impulsan a ambos artistas, proporcionando una lógica poco precisa para el emparejamiento, aunque la obra de Marsh, expuesta con mayor profundidad y variedad, exige una atención más sostenida.

Las nuevas esculturas de Marsh se relacionan menos

directamente con el mundo natural que las de sus series de larga duración *Crucible* y *Moonjar*. Las piezas de *Spill and Catch* tienen capas brillantes que parecen más un producto del estudio —evocan lo ornamental más que lo elemental—. En este caso, Marsh rompe su costumbre de trabajar con formas estables y erguidas, y en su lugar da forma a recipientes que se encorvan, se abomban y hacen alarde de su torpeza. Las paredes de las esculturas de *Spill and Catch* están presionadas, perforadas, abolladas, con lengüetas y verrugosas. Desgarradas en algunos lugares hasta el punto de perforarse, sus labios están hinchados y ladeados. Los esmaltes de color caquí, cereza, verde azulado, violeta, zafiro, blanco, negro, lavanda y verde bosque caen en cascada por los lados de la mayoría de ellos en forma de franjas empapadas,



Tony Marsh, *Moon Jar [Jarrón luna]* (2018).
Arcilla de cocción múltiple y esmalte,
22 x 24 x 24 pulgadas. Imagen cortesía del
artista y de albertz benda.

jaspeadas pero no mezcladas. La paleta y la efervescencia pictórica transmiten alegría; estas obras no tienen pieles sino trajes festivos. No es que las obras anteriores de Marsh carecieran de sensualidad, pero su seductora materialidad se producía dentro de unos parámetros más controlados. Estas obras se sienten inusualmente desinhibidas, como besos húmedos y descuidados a la imperfección y a la propia posibilidad.

Algunas de las obras de *Spill and Catch* parecen transitorias, híbridos de restricción y permiso. Una de ellas, un cilindro alto y delgado en tonos suaves de ámbar y ceniza, hace brotar en su exterior pequeños salientes redondos de color aguamarina. Es una escultura fascinante, que sugiere a la vez una vaina de líquenes, una cascada lejana y una congregación de organismos con la boca abierta. Las piezas más desordenadas y brillantes de la nueva serie son menos visceralmente emocionales, pero su combinación de lo lujoso y lo hogareño tiene mucho encanto. Su optimismo es un complemento útil o tal vez incluso un acto de resistencia frente a la tristeza de 2020. El año requería tanta reducción y contracción, tanta interioridad forzada. La respuesta de Marsh: obras performativas y desafiantes que se desbordan. En una época de privaciones, ha llevado a cabo experimentos de excesos descarados. Los resultados preliminares dan testimonio de una tenacidad alentadora no solo para sobrevivir, sino para prosperar.

(L.A. en N.Y.) Becky Kolsrud en JTT

30 de enero–
13 de marzo de 2021

A casi todas las figuras planas, predominantemente femeninas, de *Elegies [Elegías]*, la reciente exposición de pintura de Becky Kolsrud en el JTT, les falta algo vital: pies, cabezas, rostros, torsos. En *Inscape (Three Graces) [Paisaje interior (Tres gracias)]* (2021) un trío de formas andróginas con pocos contornos, salvo los generales, se sitúan tranquilamente sobre tres capas aplanadas de cielo, vegetación y suelo a cuadros azules y negros. Las figuras no tienen rasgos faciales, salvo un ojo ciclópeo desproporcionadamente grande cada una. Los ojos no son del todo suyos, sino que forman parte de una tríada gráfica de ojos, fosas nasales y bocas generalizadas que se ciernen sobre el resto de la escena. Los rasgos igualmente generalizados de *Inscape (Face/Figures) [Paisaje interior (Caras/figuras)]* (2021) levitan sobre tres formas humanas azules que emergen del agua. Dos de los tres cuerpos giran la cabeza para mirar al espectador mientras se dirigen hacia el horizonte iridiscente. Temporalmente, es difícil localizar dónde están o de dónde vienen; los tres parecen a la vez clásicos (en su simplicidad formal) y extraterrestres (en su piel azul iridiscente). Este cuadro, en particular, recuerda a las portadas de libros de ciencia ficción de los años 70 y 80, en las que los mundos se iluminan con el suave resplandor de visiones postapocalípticas. ¿Son viajeros en el tiempo procedentes de un pasado

antiguo o provienen de un futuro cercano? ¿Sus distorsiones fisiológicas se deben a algún acto violento o han evolucionado hacia alguna especie imprevista?

La marca de tiempo de estas escenas es también maravillosamente extraña, presagiando un futuro inquietantemente silencioso y desprovisto del *Homo sapiens* que conocemos, aunque las imágenes recuerden la estructura episódica y los prólogos en forma de retablo de la tragedia griega. Escenificados dentro de un mundo ajeno a los humanos, los entes aquí son clásicamente esculturales. A veces, su solemnidad humorística recuerda a los cuadros de la difunta Joan Brown, en los que la artista lleva causalmente un pez gigante o nos mira con un telón de fondo de dioses y jeroglíficos egipcios. También hay indicios del surrealismo quijotesco y cotidiano de Brown, tanto en el aplanamiento de las formas como en la fusión de los personajes con otra materia. En particular, las “díades” de Kolsrud —criaturas mitad humanas y mitad cipreses— están atrapadas en este mundo y salpican el espectáculo como si fueran miembros de un coro griego. En el mayor de los tres cuadros de las díadas, titulado *The Chorus [El coro]* (2021), unas rocas grises se elevan en un vasto paisaje marino, emergiendo como montículos de aguas representadas como gruesos semicírculos azules. En lo alto de cada masa redondeada, los híbridos arbóreos-humanos se asoman en silenciosa observación. En el centro de la pintura, una persona en decúbito supino se encuentra a la deriva dentro de una embarcación con forma de ataúd, quizás el último vestigio de una era verdaderamente humana.

Las cosas también se quedan varadas en otros lugares. *Inscape (Relic) [Paisaje interior (Reliquia)]* (2021) representa un pie incorpóreo que lleva una especie de bota transparente de tacón alto. El pie calzado es el único ocupante de esta obra, que se mantiene inmóvil sobre la tierra firme en los parches de hierba verde. Una línea de horizonte baja subraya la inmensidad que rodea al pobre apéndice perdido. Cerca de allí, la instalación pictórica *Three Graces [Tres gracias]* (2021) escenifica otra forma de aislamiento. La obra reúne un gran lienzo que representa tres formas parecidas a las de un maniquí y varias docenas de esculturas de pies de tamaño natural que también llevan tacones transparentes. Fabricados con Hydrocal, pintura y plástico, esta amalgama de pies pone de manifiesto la realidad segmentada de los naufragos y los seres varados en el universo de Kolsrud. En obras anteriores, Kolsrud encerraba a los personajes detrás de vallas de alambre; aquí, los arroja a la orilla dentro de una inmensidad casi cósmica, dejándoles que discernan la realidad de nuevo en el aislamiento.

El color es clave para lograr la atmósfera desestabilizada y atemporal de Kolsrud. Los azules voluptuosos oscilan entre el color de una oscura noche sin estrellas, un benévolo día soleado y los gradientes de tonos más claros de un gran cielo de poniente. Un lustroso rosa diurno enciende el cielo en *Inscape (Dryad) [Paisaje interior (Dríade)]* (2021), el cuadro que presenta la mayor figura de árbol con patas. En dos cuadros que flanquean a esta gran dríade, el mismo tono rosa ilumina dos cráneos, haciéndolos parecer resplandecientes por la radiación o iluminados por el sol de este



iridiscente no-lugar. En otro sitio, cúmulos en forma de píldoras revolotean en *Inscape (Clouds) [Paisaje interior (Nubes)]* (2021) flotando alrededor de un rectángulo azul, en parte marino y en parte celestial. El rosa vuelve a formar un borde limpio alrededor del azul. Observar la extraña horizontalidad de la composición, con su borde brillante y sus masas infladas rodeando un paisaje flotante, es casi como mirar el salvapantallas de un viejo monitor de ordenador. De repente, el mismo color rosa que podría haberse asociado con la señalización de neón de los años ochenta evoca ecologías fosforescentes no humanas o el brillo de un tono arrancado del ámbito digital —otro detalle que hace que los estados temporales de las escenas sean difíciles de precisar.

Las nuevas pinturas de Kolsrud, de carácter pastoral, himnico, melancólico y orientado hacia el futuro, consiguen dar la sensación de ser antiguas y urgentes en sus imaginaciones especulativas. Mientras veía esta exposición, sentí la soledad colectiva y personal de este

último año, pero también el conocimiento de que, como seres humanos, llegaremos a nuestro final. Me sentí un poco como si hubiera entrado sin saberlo en un rueda de figuras que han venido a recogernos, llegadas de un futuro no tan lejano, no para advertirnos, sino para asegurarnos que nuestro tiempo se ha acabado. *Es hora de irse. Coged solo lo necesario.* Hay una sorprendente calma en los humanoides de Kolsrud, como si hubieran encontrado la tranquilidad en este estado y lugar alterados. Se han quitado de encima el peso de la historia, aferrándose solo a sus fragmentos —algunas pantallas de ordenador envejecidas, un poco de Atenas—, pero en última instancia han encontrado una inesperada ligereza en sus evolucionadas formas de vida. Las figuras azules sin rasgos de *Inscape (Face/Figures)* ya se han transformado más allá de nuestra simple condición carnal; nos devuelven la mirada desde un tiempo cercano, un futuro posthumano, quizás invitándonos a unirnos a ellos.

Becky Kolsrud, *Inscape (Clouds) [Paisaje interior (Nubes)]* (2021). Óleo sobre lienzo, 76 × 90 pulgadas.
Imagen por cortesía del artista y JTT, Nueva York.
Foto: Charles Benton.

Carta de la editora

1. Krista Tippet, entrevista con Christine Runyan, "What's Happening in Our Nervous Systems? [¿Qué está pasando en nuestro sistema nervioso?]", *On Being* (pódcast), 27 de abril de 2021, <https://onbeing.org/programs/christine-runyan-whats-happening-in-our-nervous-systems/>.

Archivos ocultos

1. "Sister Mary Corita Studio", The Los Angeles Conservancy, actualizado por última vez el 5 de enero de 2021, <https://www.laconservancy.org/issues/sister-mary-corita-studio>.
2. Jessica Gelt, "This church was vital for L.A.'s Chicano movement. Now it's getting the landmark status it deserves", *Los Angeles Times*, 28 de enero de 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-01-28/church-epiphany-national-register-historic-places>.
3. "Save Corita's Studio", Save Corita's Studio | Corita.org, n.d., <https://www.corita.org/action#update>.
4. Liz Ohanesian, "Why a Local Art Org Is Trying to Save a Nondescript Hollywood Dry Cleaner from Demolition", *Los Angeles Magazine*, 20 de agosto de 2020, <https://www.lamag.com/culturefiles/corita-kent-art-studio-franklin-ave/>.
5. Hadley Meares, "The designer who gave Google its flair", *Curbed LA* (Curbed LA, 30 de mayo de 2019), <https://la.curbed.com/2019/5/30/18644518/helen-liu-fong-google-architecture>.
6. Laura Domínguez, "The Woman's Building: L.A.'s 'Feminist Mecca'", *KCET*, 19 de enero de 2021, <https://www.kcet.org/shows/lost-la/the-womans-building-l-a-s-feminist-mecca>.

Zombis en la tierra de los caramelos

1. Walter Benjamin, *Illuminations* (United Kingdom: Houghton Mifflin Harcourt, 1968).
2. B.W. Higman, "The Sugar Revolution", *The Economic History Review*, New Series, 53, no. 2 (2000): 213-36. Consultado el 29 de marzo de 2021. <http://www.jstor.org/stable/2598696>.
3. Orlando Patterson, *Slavery and Social Death*. United Kingdom: Harvard University Press, 1982.
4. Jeffrey Jerome Cohen, "Undead (A Zombie Oriented Ontology)", *Journal of the Fantastic in the Arts* 23, no. 3 (86) (2012): 397-412. Consultado el 4 de marzo de 2021. <http://www.jstor.org/stable/24353082>.
5. Hans-W. Ackermann and Jeanine Gauthier, "The Ways and Nature of the Zombi", *The Journal of American Folklore* 104, no. 414 (1991): 466-94. Consultado el 4 de marzo de 2021. doi: 10.2307/541551.

6. Aizenberg, Edna, "I Walked with a Zombie": The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity", *World Literature Today* 73, no. 3 (1999): 461-66. Consultado el 5 de marzo de 2021. doi: 10.2307/40154871.

Sobre la realización de fotografías en un estado de vigilancia

1. Nathan Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (New York: Verso Books, 2019).
2. Especialmente desde las muertes sospechosas, y directamente asesinatos, de seis activistas relacionados con Ferguson, la concienciación sobre la privacidad de los manifestantes ha ido en aumento. La fotografía de Edward Crawford, ganadora de un Pulitzer, que lanzó a Crawford a la palestra como símbolo de la resistencia, se cita a menudo en el debate entre privacidad y fotoperiodismo: un año más tarde, Crawford fue detenido y dos años más tarde su muerte fue declarada suicidio.
3. Kelly McBride, "Should Images Of Protestors Be Blurred To Protect Them From Retribution?", *NPR*, 18 de junio de 2020, <https://www.npr.org/sections/publiceditor/2020/06/18/879223467/should-images-of-protesters-be-blurred-to-protect-them-from-retribution>.
4. Lorenzo Franceschi-Bicchierai, "A Tattoo and an Etsy Shirt Led Cops to Arrest Woman Accused of Burning Cop Cars", *Vice*, 17 de junio de 2020, https://www.vice.com/en_us/article/bv8j8w/a-tattoo-and-an-etsy-shirt-led-cops-to-arrest-woman-accused-of-burning-cop-cars/.
5. Tras el 11-S se cometieron violaciones masivas de la privacidad contra ciudadanos privados en virtud de la Ley Patriótica de 2001 (rebautizada en 2015 como Ley de Libertad de los Estados Unidos), cuya expansión está actualmente en curso bajo un disfraz similar de seguridad pública (por ejemplo, el rastreo de contactos) y cuyas implicaciones totales no se conocerán hasta dentro de unos años.
6. Ryan Mac, Caroline Haskins y Logan McDonald, "Clearview's Facial Recognition App Has Been Used By The Justice Department, ICE, Macy's, Walmart, And The NBA", *Buzzfeed News*, <https://www.buzzfeednews.com/article/ryanmac/clearview-ai-fbi-ice-global-law-enforcement>.
7. Johana Bhuiyan, "Clearview AI uses your online photos to instantly ID you. That's a problem, lawsuit says", *Los Angeles Times*, 9 de marzo de 2021, <https://www.latimes.com/business/technology/story/2021-03-09/clearview-ai-lawsuit-privacy-violations>.
8. Rebecca Heilweil, "Masks can fool facial recognition systems, but the algorithms are learning fast", *Vox*, 28 de julio de 2020, <https://www.vox.com/recode/2020/7/28/21340674/face-masks-facial-recognition-surveillance-nist>.
9. Kenneth Dickerman y Yuvraj Khanna, "This photographer is addressing the dilemma

of how to represent protestors in an age of social media and facial recognition technology", *The Washington Post*, 3 de agosto de 2020, <https://www.washingtonpost.com/photography/2020/08/03/this-photographer-is-addressing-dilemma-how-represent-protestors-an-age-social-media-facial-recognition-technology/>.

10. Keegan Holden, entrevistado por el autor, 12 de enero de 2021.
11. Devin Coldewey, "Signal now has built-in face blurring for photos", *TechCrunch*, 4 de junio 2020, <https://techcrunch.com/2020/06/04/signal-now-has-built-in-face-blurring-for-photos/>.
12. Krishna Patel, JQ, y Sharon Zhou (stanfordmlgroup/blm), BLM Privacy Bot [código original], Github, 2020, <https://github.com/stanfordmlgroup/blm>.
13. Antwaun Sargent, "The Queer Black Artists Building Worlds of Desire", *Aperture*, 8 de diciembre de 2020, <https://aperture.org/editorial/the-queer-black-artists-building-worlds-of-desire/>.
14. Authority Collective, "Do No Harm: Photographing Police Brutality Protests", 31 de mayo de 2020, https://drive.google.com/file/d/1hFvB_cGM_TfVVNuXV-Jg6mO4DIPLvNoC/view.
15. Las políticas de los pases de prensa de las fuerzas de seguridad funcionan para vigilar, limitar y controlar quién tiene acceso y protección al cubrir estos eventos —el periodista multimedia Lexis-Olivier Ray escribió en Twitter que la policía de Los Angeles solo emitió nueve pases de prensa en 2020 debido a un "problema de software"—. Lexis-Olivier Ray (@ShotOn35mm), 9 de marzo de 2019, <https://twitter.com/ShotOn35mm/status/1369453461864128515>.
16. David Berreby, "Can We Make Our Robots Less Biased Than We Are?", *The New York Times*, 22 de noviembre de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/11/22/science/artificial-intelligence-robots-racism-police.html>.
17. Alex Najibi, "Racial Discrimination in Face Recognition Technology", <https://sitn.hms.harvard.edu/flash/2020/racial-discrimination-in-face-recognition-technology/>.
18. Brent Lewis, "Blurring Faces Is Anti-Journalistic and Anti-Human", *Wired*, 30 de junio de 2020, <https://www.wired.com/story/opinion-blurring-faces-is-anti-journalistic-and-anti-human/>.
19. Esto es cierto tanto en términos de perspectivas coloniales como de la propia química del medio: de forma similar a los sesgos raciales de la IA y las tecnologías de reconocimiento facial, uno de los primeros borrones de la fotografía existió en la emulsión química de la película en color, que estaba calibrada, por defecto, para la piel blanca y no podía captar con ningún matiz o precisión los tonos de piel más oscuros. Solo después de que los fabricantes de chocolate de los años sesenta y setenta se quejaran de que "no conseguían los tonos

marrones adecuados en los chocolates” en sus fotografías, Kodak empezó a abordar el problema. Sarah Lewis, “The Racial Bias Built Into Photography”, *The New York Times*, 25 de abril de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/25/lens/sarah-lewis-racial-bias-photography.html>.

20. Brent Lewis.

21. Daniel R. Bersak, “Ethics in Photo-journalism: Past, Present, and Future” (tesis de maestría, Massachusetts Institute of Technology, 2006), https://web.mit.edu/dr/b/Public/Bersak_CMS_Thesis_FINAL.pdf.

22. Christina Aushana y Tara Pixley, “Protest Photography Can Be a Powerful Tool For and Against Black Lives Matter”, *Nieman Reports*, 13 de julio de 2020, <https://niemanreports.org/articles/protest-photography-and-black-lives-matter/>.

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

Corregir el registro para preservarlo

1. Arlette Farge, *The Allure of the Archives*, trad. Thomas Scott-Railton (1989; repub. New Haven & London: Yale University Press, 2013).

2. Ibid.

3. *The Scalability Project*, 2020-2021, <https://scalabilityproject.org/>.

4. Anna L. Tsing, “On Nonscalability: The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales”, *Common Knowledge* 18, no. 3 (2012): 506.

5. adrienne maree brown, *The Scalability Project*, 2020-2021, <https://scalabilityproject.org/interviews/conversation-is-not-a-masters-tool/>.

6. Ibid.

7. Barbara Zucker, “Making A.I.R.”, *Heresies* #7, vol. 2, no. 3 (1979).

8. VNS Matrix, “The Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century [El manifiesto ciberfeminista para el siglo XXI]”, <https://vnsmatrix.net/projects/the-cyberfeminist-manifesto-for-the-21st-century>.

9. Radhika Gajjala, “Third World Critiques of Cyberfeminism”, *Development in Practice*, 9, No. 5 (noviembre de 1999).

Sarah Rosalena Brady en Blum & Poe

1. Paul Voosen, “After dramatic landing, Mars rover will probe ancient lake for clues to planet’s wet past”, *Science Magazine*, 28 de febrero de 2021, <https://www.sciencemag.org/news/2021/02/after-dramatic-landing-mars-rover-will-probe-ancient-lake-clues-planet-s-wet-past>.

2. NASA, “Mars 2020/Perseverance Fact Sheet”, 28 de febrero de 2021, https://mars.nasa.gov/files/mars2020/Mars2020_Fact_Sheet.pdf.

3. Candide McDonald, “Fridays for Future: 1% - Mars the Ultimate Freedom”, YouTube, 28 de febrero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=GvUgHIEsIOA>.

4. Galleries Curate, “About”, 28 de febrero de 2021, <https://galleriescurate.com/about/>.

5. Blum & Poe, “Instagram Live: Sarah Rosalena Brady & Mika Yoshitake”, Instagram, 28 de febrero de 2021, <https://www.instagram.com/p/CLnUXRhA7bd/>.

Richard Tuttle en David Kordansky Gallery; Stanley Whitney en Matthew Marks Gallery

1. Julius S. Held, “Commentary”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 2 (verano de 1987), p. 127. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/776890?refreqid=excelsior%3Aaace751e402edeaf9a5113b84ca13f22&seq=1>.

2. Ibid.

3. David Rosand, “Style and the Aging Artist”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 2 (Summer 1987), p. 92. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/776885?origin=crossref&seq=1>.

4. David Rosand, “Art View: The Challenge of Titian’s ‘Senile Sublime’”, *The New York Times*, 8 de octubre de 1990, <https://www.nytimes.com/1990/10/28/arts/art-view-the-challenge-of-titian-s-senile-sublime.html>.

5. James Baldwin, “The Creative Process”, *Creative America*, Ridge Press, 1962: <https://opensourceofdemocracy.files.wordpress.com/2017/01/baldwin-creative-process.pdf>.

6. Ibid.

Xylor Jane en Parrasch Heijnen

1. Eileen Myles, “Eleven Favorites”, *The Paris Review*, otoño del 2015, 181. <https://www.theparisreview.org/art-photography/6411/eleven-favorites-eileen-myles>.

Artículos destacados

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

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

Erin F. O'Leary escribe y hace fotografías en Los Ángeles.

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

Entrevista

Madeleine Seidel es una comisaria de arte y escritora afincada en Brooklyn. Ha trabajado anteriormente en el Whitney Museum of American Art y en Atlanta Contemporary. Sus escritos sobre cine, actuación y el arte del sur de Estados Unidos se han publicado en *SSENSE*, *frieze* y *The Brooklyn Rail*, entre otros.

Cauleen Smith nació en Riverside, California, en 1967 y creció en Sacramento. Se licenció en la San Francisco State University y obtuvo un máster en la University of California, Los Angeles. Sus películas, objetos e instalaciones se han presentado en exposiciones colectivas e individuales en todo el país, incluyendo el Studio Museum de Harlem y el New Museum de New York. Ha recibido numerosos premios, subvenciones, residencias y becas, como el prestigioso premio inaugural Ellsworth Kelly de la Fundación para el Arte Contemporáneo y el premio Herb Alpert de las Artes. Recientemente, Smith se ha trasladado de Chicago a Los Angeles, donde imparte clases en CalArts.

Exquisite L.A.

Claressinka Anderson es una poeta y escritora afincada en Los Angeles. Ha trabajado como marchante de arte, asesora y comisaria. Algunos de sus escritos pueden encontrarse en *Autre Magazine*, *Artillery Magazine* y *Chiron Review*. A través de sus continuas colaboraciones con artistas, su trabajo aborda los espacios intersticiales del arte y la literatura contemporáneos.

Joe Pugliese, natural de California, se especializa en retratos y fotografía para una mezcla de clientes editoriales y publicitarios. Recientemente ha realizado proyectos para las revistas *Wired*, *Vanity Fair*, *Men's Journal* y *Billboard*, así como campañas publicitarias para Netflix, Sony y AMC.

Contribuyentes de reseña

Los escritos de Allison Noelle Conner han aparecido en *Bitch*, *Hyperallergic* y *Triangle House Review*. Vive en Los Angeles.

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

Jessica Simmons es una artista y escritora afincada en Los Angeles. Su obra y sus escritos navegan por el espacio háptico y oblicuo que existe entre el lenguaje de la abstracción y la abstracción del lenguaje.

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

Leah Ollman ha escrito artículos y críticas para *Los Angeles Times* desde 1987 y ha sido editora responsable de *Art in America* desde 1997. Sus ensayos han aparecido en libros y catálogos de exposiciones sobre Alison Rossiter, Michael Light, Michal Chelbin, William Kentridge y muchos otros. Actualmente está trabajando en un libro que explora la intersección entre la poesía y la fotografía.

Anthony Hawley es un artista multidisciplinar y escritor afincado en New York. Recientemente ha presentado exposiciones individuales y películas en la serie Works & Process del Museo Guggenheim y en Residency Unlimited (Brooklyn). Sus escritos sobre cine y arte aparecen regularmente en *The Brooklyn Rail*, *Artforum*, *Hyperallergic* y *frieze*. Es autor de dos libros de poesía y de *dear donald...*, un libro de artista de próxima aparición.

Rindon Johnson

The Valley of the Moon

May 8 - June 12



François Ghebaly

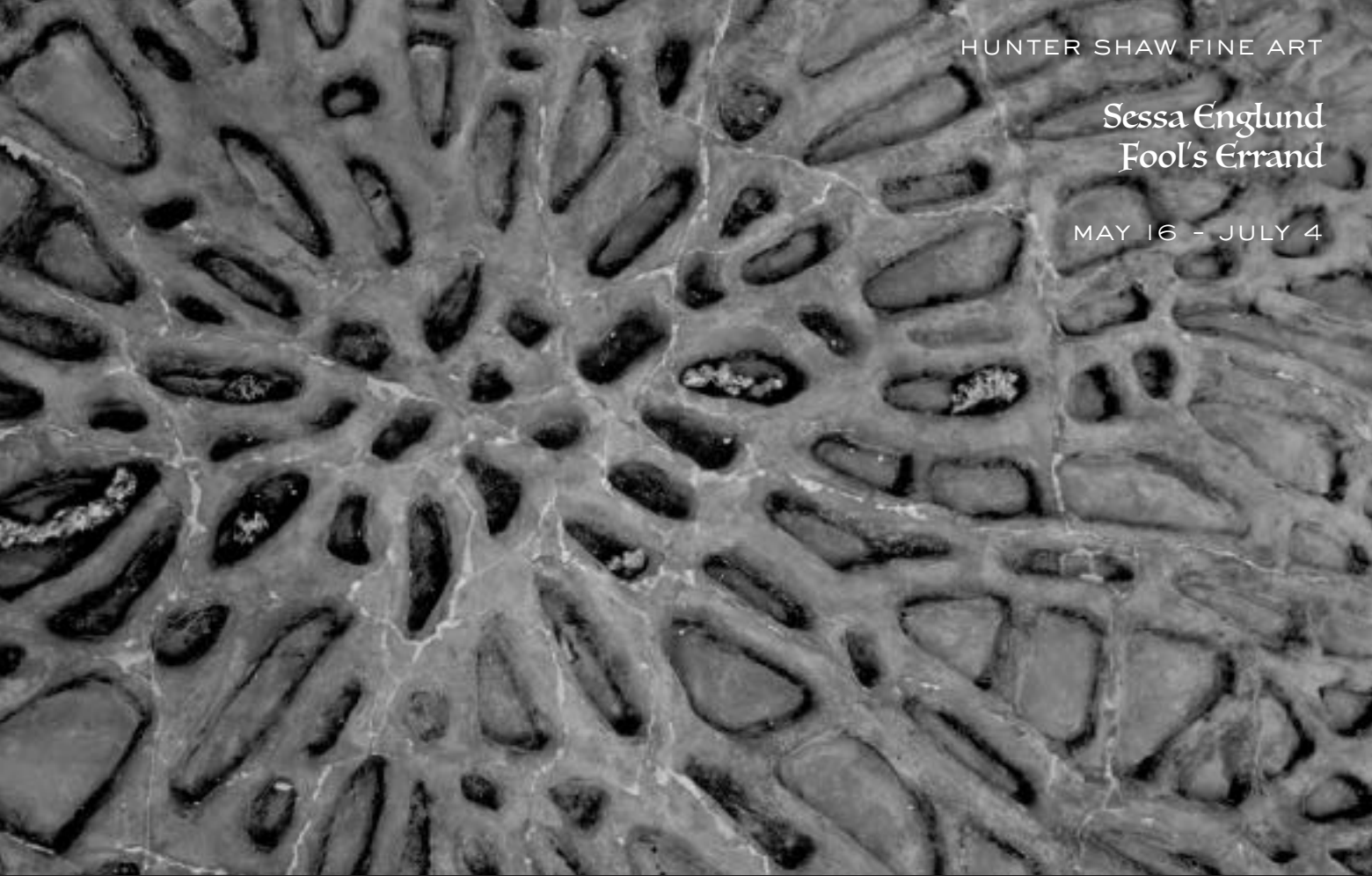
2245 E Washington Blvd., LA, CA, 90021

ghebaly.com

HUNTER SHAW FINE ART

Sessa Englund
Fool's Errand

MAY 16 - JULY 4



May

Group Exhibition
Curated by
Morgan Blair →

July

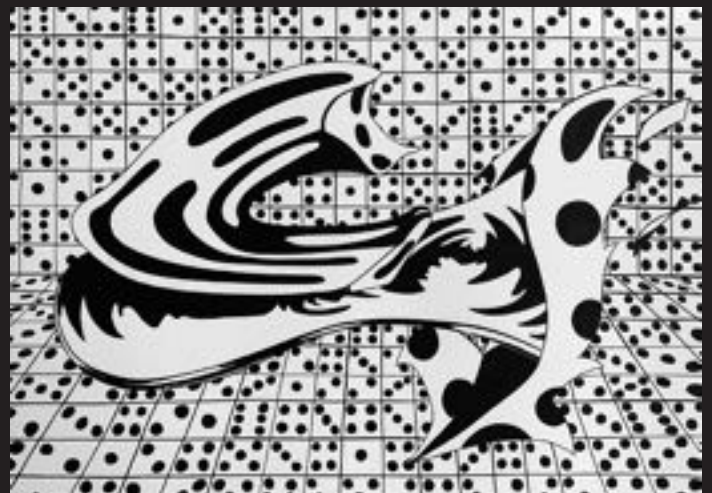
Zuriel Waters

June

Lois Ann Barnett &
Mia Christopher

August

Nick Lowe



Jess Underwood

LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

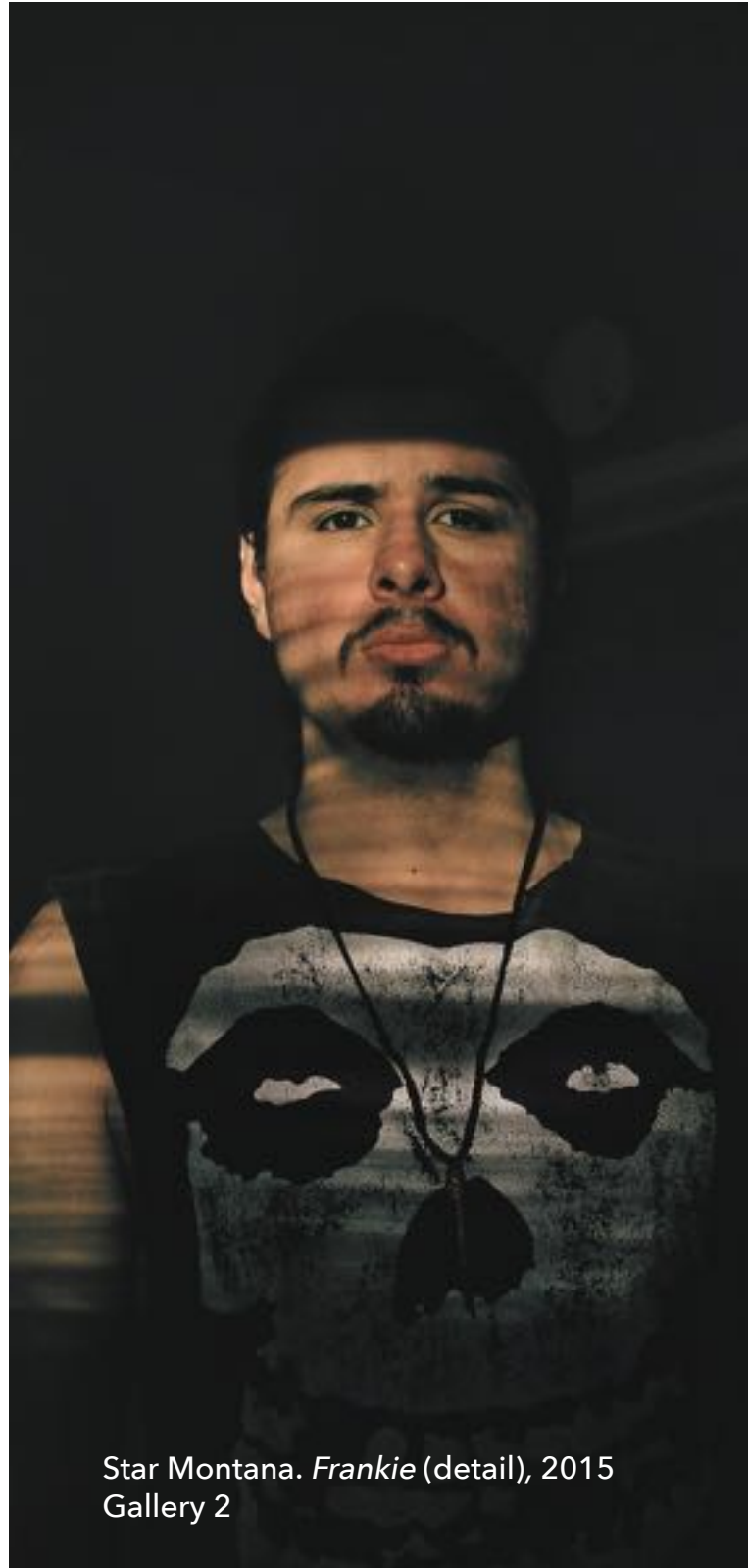
1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

ShulamitNazarian
LosAngeles

Fay Ray
Star Montana
May 15 - June 26



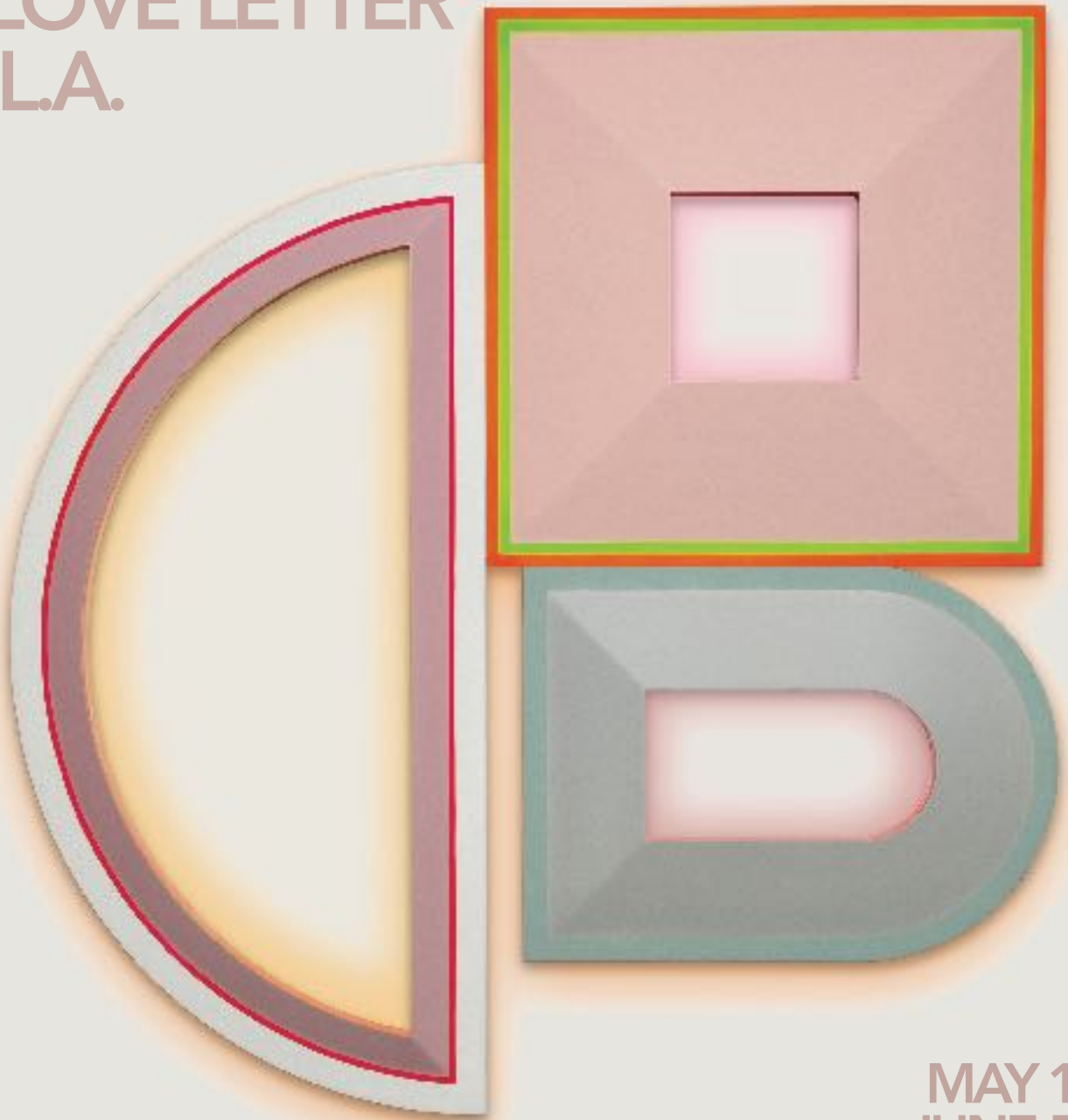
Fay Ray. *Sunset*, 2021
Gallery 1



Star Montana. *Frankie* (detail), 2015
Gallery 2

BEVERLY FISHMAN

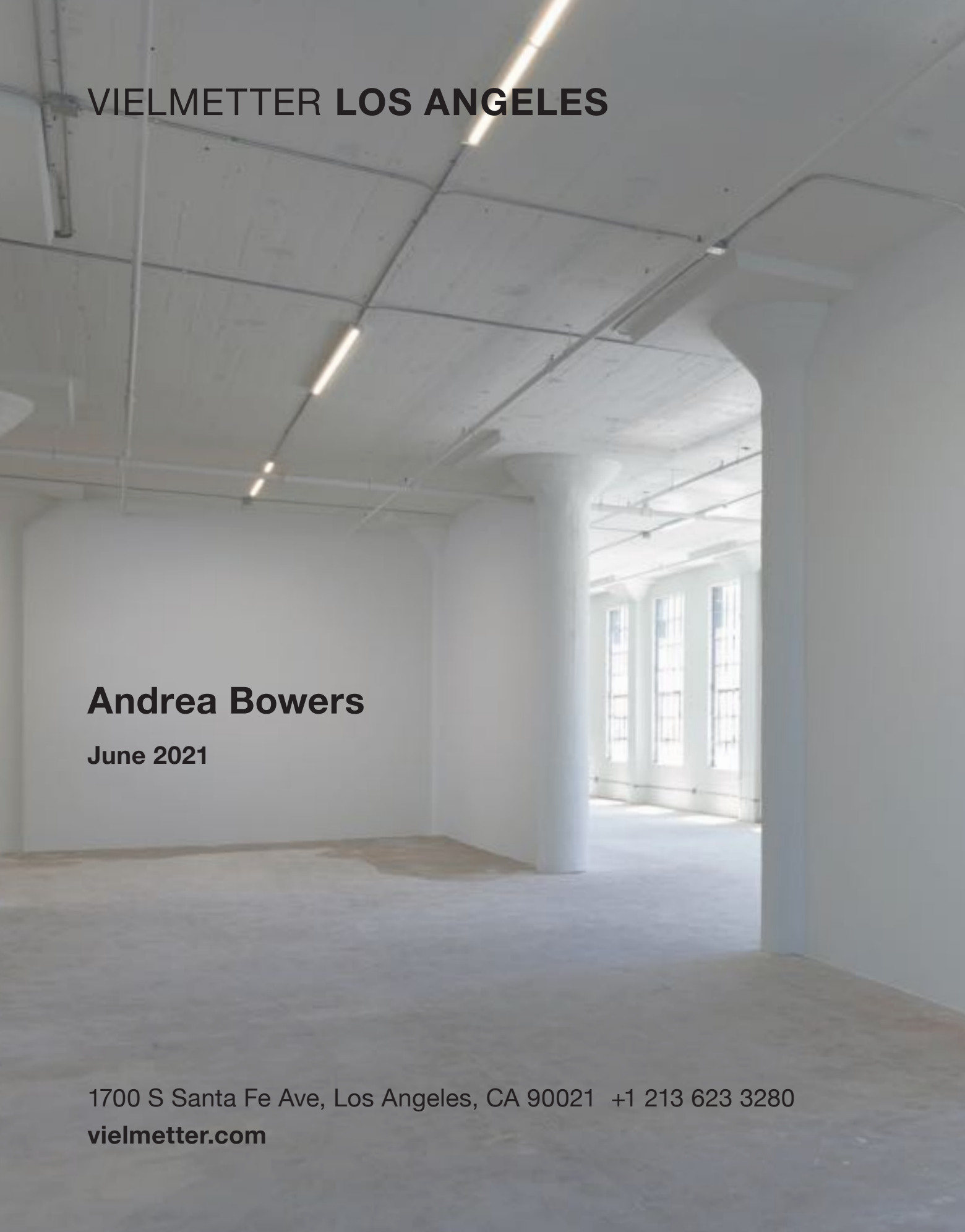
LOVE LETTER
TO L.A.



MAY 1
JUNE 5
2021

GAVLAK

1700 S Santa Fe Ave, Suite 440, Los Angeles, CA 90021 +1 323 467-5700 gavlakgallery.com



VIELMETTER LOS ANGELES

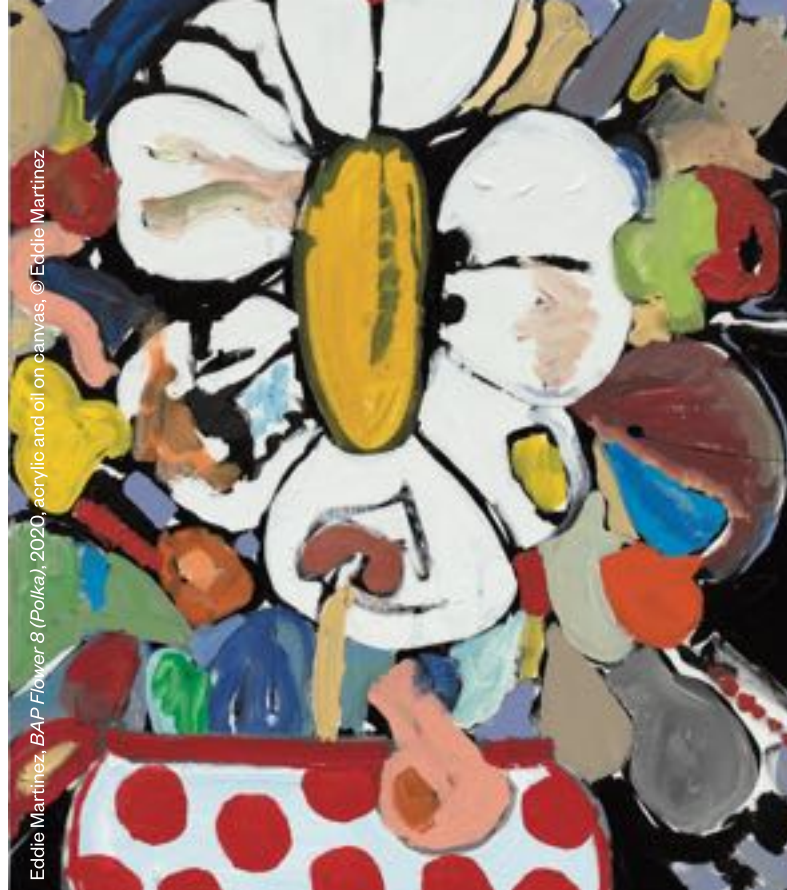
Andrea Bowers

June 2021

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

Eddie Martinez *Green Thumb*

May 15 – June 26, 2021



Eddie Martinez, *BAP Flower 8 (Polka)*, 2020, acrylic and oil on canvas, © Eddie Martinez



Tomoo Gokita, *Ritual*, 2021, acrylic on canvas, © Tomoo Gokita

Tomoo Gokita *FRESH*

May 15 – June 26, 2021

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034



LACMA IS OPEN

LACMA meets—and exceeds—the most current health and safety guidelines for museums provided by the Los Angeles County Department of Public Health and the City of Los Angeles.

LACMA is committed to providing a safe environment for all visitors and staff.
Advance reservations are required.

ON VIEW

ALL NEW

Bill Viola: Slowly Turning Narrative
Cauleen Smith: Give It Or Leave It
NOT I: Throwing Voices
(1500 BCE–2020 CE)
Yoshitomo Nara
Vera Lutter: Museum in the Camera
View From Here: Recent Acquisitions

STILL ON VIEW

Barbara Kruger: Untitled (Shafted)
Chris Burden: Metropolis II
Do Ho Suh: 348 West 22nd Street
Mark Bradford: 150 Portrait Tone
Richard Serra: Band
Robert Irwin: Metropolis II

COMING SUMMER 2021

Acting Out: Cabinet Cards and the
Making of Modern Photography
Legacies of Exchange: Chinese
Contemporary Art from the Yuz
Collection
Reinstallation of the Modern Art
Collection

ALWAYS FREE FOR MEMBERS AND
L.A. COUNTY YOUTH 17 AND UNDER

Visitors in *Vera Lutter: Museum in the Camera*, Los Angeles County Museum of Art,
art © Vera Lutter, photo © Museum Associates/LACMA

LACMA

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART
5905 WILSHIRE BOULEVARD, NEAR FAIRFAX
LACMA.ORG | 323 857-6010

Stephaine Shih

New World Mall

July 23 - September 3, 2021



Stanley's
944 Chung King Road
Los Angeles, Ca
stanleyshouse.com

Architecting California

5 artists

Dan Hamilton

Evelyn Reyes

Maria Kim

Michael LeVell

Sylvia Fragoso

5 nonprofits

Creative Growth

Creativity Explored

Art ECF

Tierra del Sol

NIAD

Tierra del Sol Gallery

July 10 – September 4, 2021



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

Sylvia Fragoso, Untitled (S2306),
13 × 13 × 8", Glazed Ceramic, 2017

parrasch heijnen

Maysha Mohamedi
May - June

Rosy Keyser
June - July

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

MADDY INEZ LEESER
DAMP EARTH
MAY 22 - JUNE 19



Real Pain

1819 3RD AVE, 90019 • 310-982-4004 • INFO@REALPAIN.COM

PARADISE FRAMING

Our first-of-its-kind rental program uses museum quality Halbe Conservo-Distance frames to frame your works on paper up to 24"x32".

We use the same archival materials and methods in every rental as we use in all of our custom frames. Contact us to find out how we can help lower exhibition framing costs by 30% or more.

PARADISEFRAMINGLA.COM

+1 (310) 773-4644

3626 W Slauson Ave • LA CA 90043



HALBE®
Der Rahmen.

OTHERWISE / REVIVAL

April 9 - June 26, 2021



Lezley Saar. That's where the light comes in. 2020.
Courtesy of the artist and Walter Maciel Gallery.

BRIDGE PROJECTS

6820 Santa Monica Boulevard

www.bridgeprojects.com

JOIN FRIEZE

Become a member
of the community
that champions art

JOIN TODAY FOR

Unlimited access to [frieze.com](https://www.frieze.com), including the archive
Free admission to digital talks
Priority booking to Frieze Fairs and early access to Frieze Viewing Rooms
Exclusive member discounts in the Frieze shop
Curated e-newsletters with global art highlights

Sign up on [frieze.com](https://www.frieze.com)

Millard Sheets,
Phil Dike, et al.

Chouinard
Art Institute,
Benches
(1921 – 1972)

May 22 – June 27
w/ Chouinard Fdn.



Minjae Kim

I Was
Evening All
Afternoon



July 10 –
August 29

Marta

1545 W Sunset Blvd.
Los Angeles 90026

www.marta.la
information@marta.la

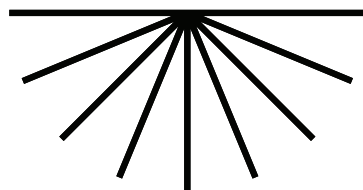
+1 323 775 6811
[@marta.losangeles](https://www.instagram.com/marta.losangeles)

BOZOMAG

bozomag.com

THE FULCRUM

727 N. BROADWAY #205
LOS ANGELES, CA 90012



FULL
SERVICE

an artist-run space and arts fabrication shop

LOS ANGELES

fullservicearts.com

fullservice.creative@gmail.com

SOLID

Fine Art Packing Transport & Installation

323 515 0838 * office@solidartservices.com

Alice Lodge

To All The Girls I've Loved

The Lodge

3rd June - 3rd July -2021

OCHI

JOHANNA BREIDING
TANYA BRODSKY
RAKEEM CUNNINGHAM
YASMINE NASSER DIAZ
DEVIN FARRAND
MATTHEW F FISHER
RIVES GRANADE
YOUNG JOO LEE
LILIAN MARTINEZ
CLAUDIA PARDUCCI
BEN SANDERS
HANA WARD

WWW.OCHIGALLERY.COM

MARSHALL CONTEMPORARY

1350 Abbot Kinney, Venice Beach

John Brinton Hogan
Visual Aphasia

May 15 - June 13

On View July 10 – September 11, 2021

Multiples works by Nathan Gulick, Colleen Hargaden, Seth Lower, Megan Mueller, Samuel Scharf, Noah Spindler, Katie Thoma and Kayta Usvitsky

Horses, Candlelight, Slaves and Genocide

Curated by Kio Griffith and Nick Brown



Sincere Instances, Nathan Gulick, exhibited in *Multiples*



Etranger, Umar Rashid, exhibited in *Horses, Candlelight, Slaves and Genocide*



JACK SHURE
SOUL SANITIZER



ON VIEW JUNE 5 - JUNE 26

OPENING RECEPTION: SATURDAY, JUNE 5 FROM 3-8PM
(MASKS AND SOCIAL DISTANCING REQUIRED)

JULIO ANAYA CABANDING
SOLO EXHIBITION + DESERT INSTALLATION



ON VIEW JULY 10 - SEPTEMBER 19

MOAH CEDAR IN LANCASTER, CALIFORNIA
CURATED BY THINKSPACE PROJECTS



/ThinkspaceProjects



/ThinkspaceArt

thinkspace
established 2005

www.ThinkspaceProjects.com



/thinkspace_art

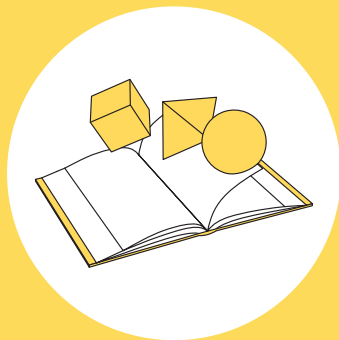


/thinkspace-gallery

NEW LOCATION: 4217 W. Jefferson Blvd., Los Angeles, CA 90016 • Tuesday - Saturday noon to 6pm • #310.558.3375

Artists! Exhibitors! Publishers!

Make your



ReadyMade* with us.

* Learn more at anartcompany.com



Carla's Gently-Gendered Acronym Tee

Tees by EVERYBODY.WORLD

Design by Benjamin Critton

Text by 5 Every Day

\$35

Your purchase supports local art criticism.



contemporaryartreview.la/jobs

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

Employers, use the offer code **ISSUE24**
to get **50% off** your next job listing!

carla

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

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



Made in L.A.

20 20

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

a version

HAMMER MUSEUM THE HUNTINGTON

Presented by:

BANK OF AMERICA 

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



HAUSER & WIRTH

Phyllida Barlow glimpse

26 June – 12 September 2021
Los Angeles

www.hauserwirth.com

UNTITLED: POSTSCORRAL (DETAIL), 2014, TIMBER, PAINT, CEMENT, SCRIM, PLYWOOD, WIRENETTING, PVA, SAND, 346 x 745 x 1647 CM / 136 1/4 x 293 1/4 x 648 3/8 IN
© PHYLLIDA BARLOW, COURTESY THE ARTIST AND HAUSER & WIRTH, PHOTO: ALEX DELFANNE