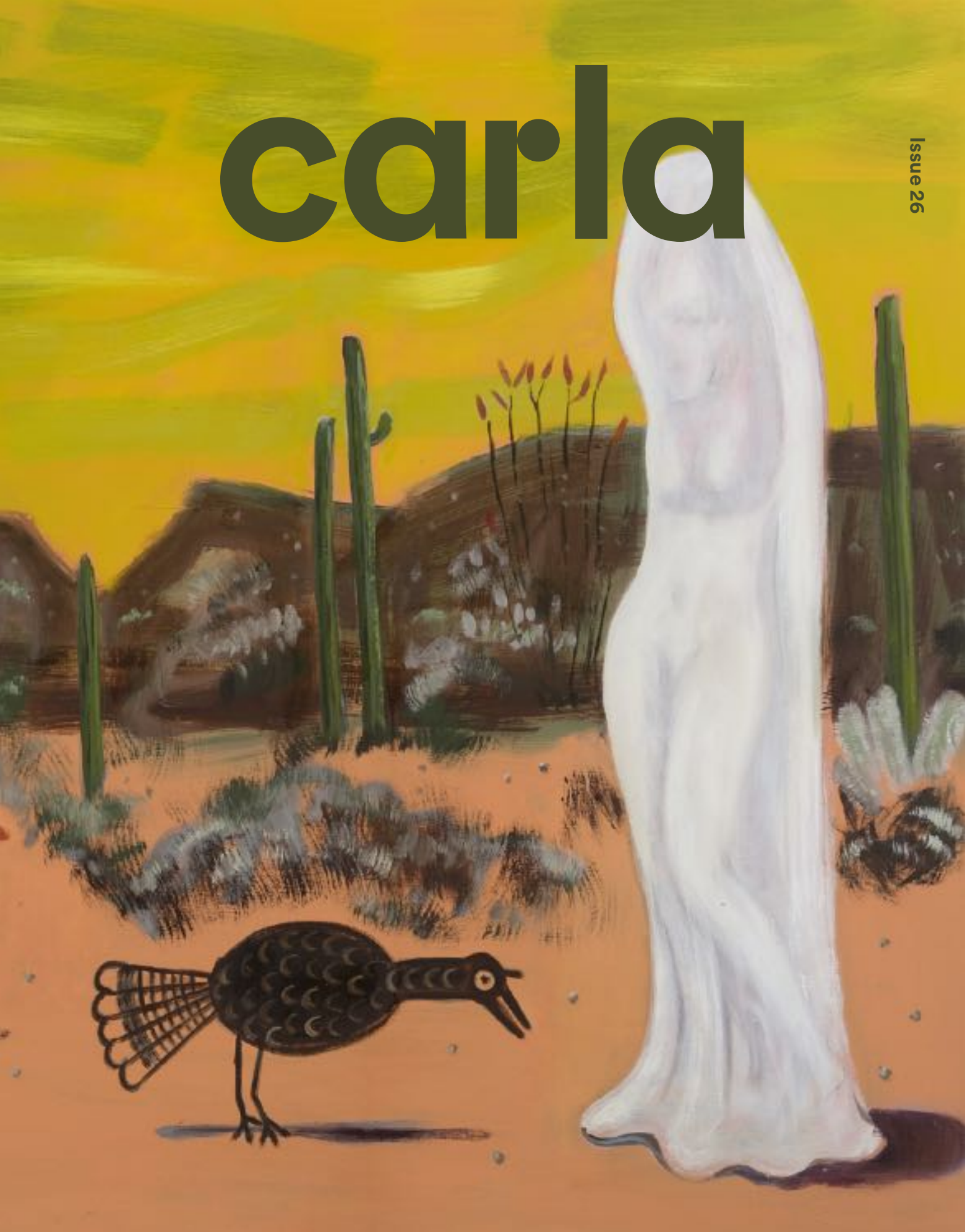


carla

Issue 26



Letter From the Editor



In writing about lineage, adrienne maree brown describes influence and collective thought as “streams that are flowing into this particular river.”¹ She speaks of ideas as multivalent and additive, raising the notion that one stream alone cannot build a discourse, but a confluence of them can have a powerful impact. Also intrinsic to a river is its forward motion, constant flow, and gradual expansion.

In this issue, we delve into the practices of artists who are working to combat dominant histories—individuals who move forward like streams to explore new possibilities and redress limited thinking. Catherine Wagley writes about Raul Guerrero and how his paintings both flatten and reinvent narratives of the American West. Ceci Moss profiles virtual care lab, a pandemic-era online platform that reimagines how community can function on the internet—how might a space that can be isolating, nefarious, and corporately-dominated, be reframed as something generative, experimental, and nonlinear? Neyat Yohannes looks at Nao Bustamante’s redesign of the speculum (a medical tool with a convoluted and patriarchal history) and how Bustamante’s inquiry mirrors a feminist history of artists taking agency over their own bodies. Julie Weitz’s conversation with Tongva artist L. Frank centers around the work that the artist has done to uncover and revive Indigenous crafts, traditions, and languages—initiatives that preserve

vital histories, rekindling them for future generations.

This issue, we also celebrate the completion of “Exquisite L.A.,” a three-year project that’s been its own kind of snaking river. The project was pitched to me years ago by writer Claressinka Anderson and photographer Joe Pugliese, who wanted to create a photographic lineage of artists working in Los Angeles. What transpired was a thoughtful and elegant series of portraits that spanned 12 issues of the magazine and has included 36 Angeleno artists. Though the beauty of Joe’s photographs have consistently blown me away, the tenderness of the artists’ words about one another has been immensely moving (“with each step, she turns existence into verse,” Amia Yokoyama writes of Yves B. Golden in this issue). In its three-year run, the project has followed a nuanced cohort of artists, highlighting the importance of connection, community, and influence. My dearest thanks to Claressinka and Joe—these portraits and words will truly be missed in these pages.

The artists featured in this issue form a particular kind of river—one that celebrates building individual agency through channels of collective support and discourse (L. Frank talks about “holding hands through time”). Lineage and histories of thought flow to support these artist’s work of anatomizing dogmatic and limiting narratives, reinventing structures in the process—pushing always toward something new.

Lindsay Preston Zappas
Founder & Editor-in-Chief

1. adrienne maree brown, *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good* (Chico, California: AK Press, 2019).

8

**Raul Guerrero's
Deflated Mythologies**

Catherine Wagley

16

**How virtual care lab
Builds Community
in Online Spaces**

Ceci Moss

22

**Artists Examining
Themselves**

On Nao Bustamante's
Speculum

Neyat Yohannes

30

Interview with L. Frank

Julie Weitz

37

Exquisite L.A.

Featuring: Yves B. Golden,
Amanda Harris Williams,
and Lauren Halsey

Claressinka Anderson
Photos: Joe Pugliese

44–58

Reviews

Kenneth Tam
at ICA LA

–Joseph Daniel Valencia

The Going Away Present
at Kristina Kite Gallery
–Reuben Merringer

Aria Dean
at REDCAT
–Aaron Horst

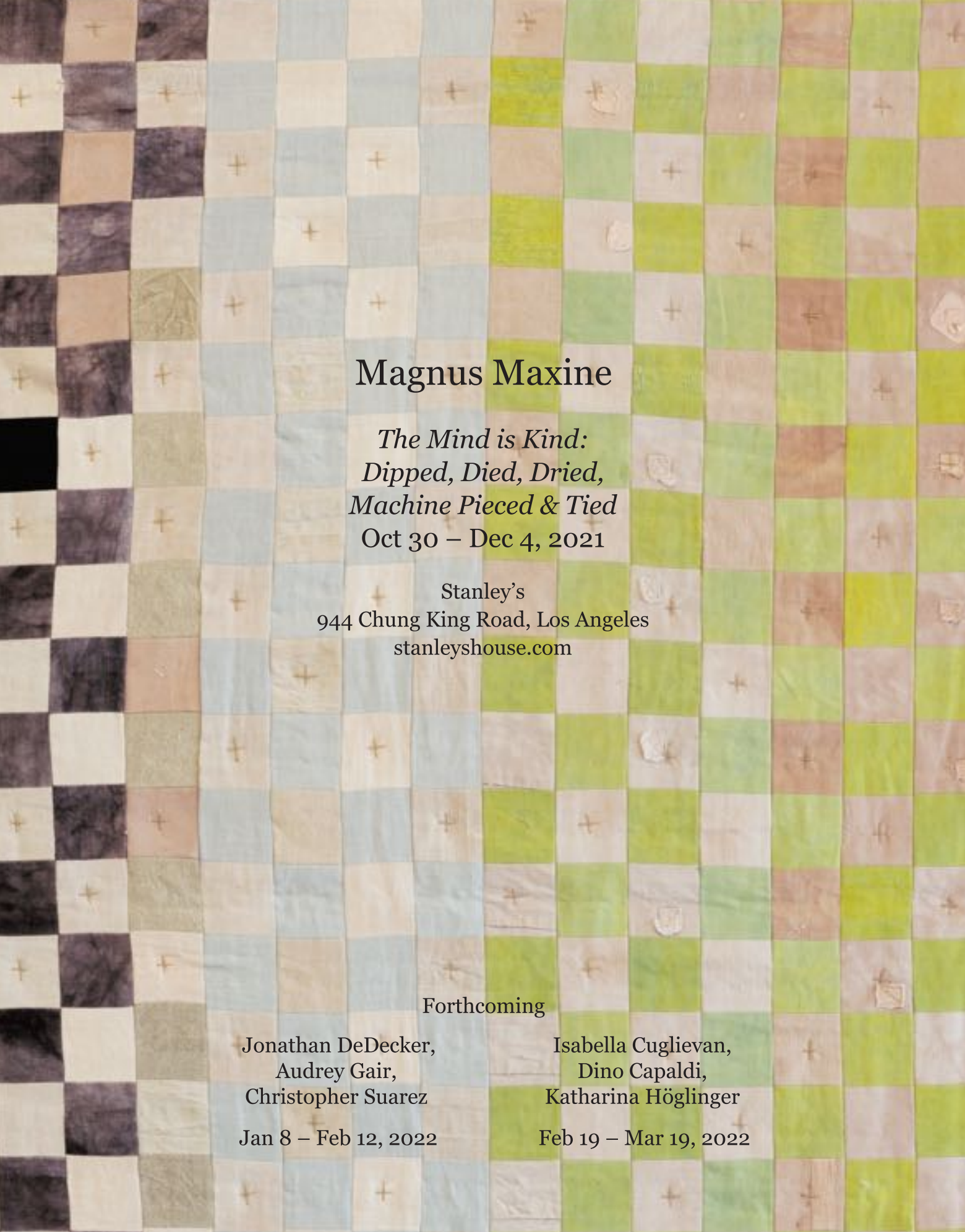
Eliza Douglas
at Overduin & Co.
–Renée Reizman

Lee Bontecou
and Michelle Stuart
at Marc Selwyn Fine Art
–Peter Frank

(L.A. in S.F.)
Julie Weitz
at The Contemporary
Jewish Museum
–Amy Mutza
and Ariel Zaccheo

59–85

Carla en Español



Magnus Maxine

*The Mind is Kind:
Dipped, Died, Dried,
Machine Pieced & Tied*
Oct 30 – Dec 4, 2021

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

Forthcoming

Jonathan DeDecker,
Audrey Gair,
Christopher Suarez

Jan 8 – Feb 12, 2022

Isabella Cuglievan,
Dino Capaldi,
Katharina Höglinger

Feb 19 – Mar 19, 2022

TELLURIDE GALLERY OF FINE ART



Left: Tony Berlant, *One of One*, 2018, photo printed metal, found tin and steel brads, 60 x 45 in.
Right: James Hayward, *Chromachord #104*, 2006, oil on canvas on wood panel, 58 x 48 in.

Old Friends Tony Berlant and James Hayward

December 16 – January 23

info@telluridegallery.com www.telluridegallery.com 970.728.3300
130 E Colorado Ave. Telluride, CO 81435



**Los Angeles Distribution:
Downtown**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Murmurs
1411 Newton St.
Los Angeles, CA 90021

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

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

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

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

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

The Box
805 Traction Ave.
Los Angeles, CA 90013

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Culver City/West Adams
Anat Ebgi
2660 S. La Cienega Blvd.
Los Angeles, CA 90034

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

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

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

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

Roberts Projects
5801 Washington Blvd.
Culver City, CA 90232

Shoshana Wayne Gallery
4835 W. Jefferson Blvd.
Los Angeles, CA 90016

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

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

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

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

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

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

Historic South Central
Sow & Tailor

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

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

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

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

LACE
6522 Hollywood Blvd.
Los Angeles, CA 90028

LAXART
7000 Santa Monica Blvd.
West Hollywood, CA 90038

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mid-Wilshire
Anat Ebgi
6150 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90048

Craft Contemporary
5814 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

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

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

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

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

SPRÜTH MAGERS
5900 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90036

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

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

The Pit
918 Ruberta Ave.
Glendale, CA 91201

Silver Lake/Echo Park
Marta
1545 W. Sunset Blvd.
Los Angeles, CA 90026

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

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

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

Five Car Garage

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

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

Marshall Contemporary
1350 Abbot Kinney Blvd.
Venice, CA 90291

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

Westwood/Beverly Hills
CLEARING

Hammer Museum
10899 Wilshire Blvd.
Los Angeles, CA 90024

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

Simchowitz
8255 Beverly Blvd.
Los Angeles, CA 90048

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

Non-L.A.

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

Libraries/Collections

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

Free in California

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.

Contemporary Art Review Los Angeles

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

Founder and Editor-in-Chief

Lindsay Preston Zappas

Contributing Editor

Catherine Wagley

Managing Editor

Erin F. O'Leary

Graphic Designer

Satoru Nihei

Copy Editor

Sybil Perez

Social Media Manager

Jonathan Velardi

Intern

Alitza Oros

Translator

Edita.us

Color Separations

Echelon, Los Angeles

Submissions

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

Inquiries

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

Advertising

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

W.A.G.E.

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

Copyright

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

Social Media

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

Cover Image

Raul Guerrero, *A Desert Landscape, Arizona* (detail) (2018). Oil on linen, 56 x 75.5 inches. Image courtesy of the artist and Kayne Griffin, Los Angeles. Photo: Flying Studio, Los Angeles.

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 Los Angeles.

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

Donations

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

Sponsor/ Benefactor (\$100–250)

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

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

Patron (\$500+)

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

A person's hands are visible, holding a large, highly reflective silver sphere. The sphere shows distorted reflections of the surroundings, including what appears to be a window or bright light source. The person's skin is light-toned, and their fingernails are painted a light pink. The background is a soft, out-of-focus light color.

New Art Dealers
Alliance
NADA Miami
December 1–4,
2016
Ice Palace Studios
newartdealers.org



Raul Guerrero, *Hot Dog: The Weinerschnitzel* (2006).
Oil on linen, 70 × 80 × 1.5 inches.
Image courtesy of the artist and
David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Elon Schoenholz.

Raul Guerrero's Deflated Mythologies



One of the most immediately conspicuous paintings in Raul Guerrero's summer show at David Kordansky Gallery was also an anomaly. *Hot Dog: The Weinerschnitzel* (2006) was the only depiction of food in the exhibition, and the painting in a show of 26 works that veered closest to photorealism. It pictures a hot dog, blown up far beyond life-size in a white cardboard box, with looping, thick mustard applied to vaguely resemble eyes and a nose, while pieces of chopped onion—so sharp and defined they look like cascading shards of ice—stood in for the mouth. The fact that the exhibition, titled *Fata Morgana* (an Italian phrase referring to a mirage on the horizon), included such anomalies—paintings that seemed like worlds unto themselves—is part of what made it so delightful. The paintings, though always figurative, moved from looseness to complex precision in a way that made agility seem synonymous with pleasure.

The themes that ran through the work—settler colonialism, revisionist history, cinematic myth-making, and mythopoetics more generally—have been recurrent across Guerrero's work for the half-century he has been an exhibiting painter. And yet, as is so often the case when an artist's work suddenly appears at impressive scale in a space with blue-chip sleekness, it feels as though we are being asked to look at it all differently, to assess the artist's position in the art world's self-made mythologies. The timing of

Fata Morgana—amidst a volley of claims about figuration's relevance or lack thereof, and a slow turn in Los Angeles toward recognizing the abundance of under-acknowledged conceptual figuration in recent history, much of it from artists of color who have been here all along—lends the show an almost meta feel. The work parodies mythologies and reductive narratives in a way that makes art historical angling seem especially beside the point.

As is frequently the trajectory when a lesser-known artist with a long career begins to get their due, Guerrero's Kordansky show comes on the heels of a rush of smaller exhibitions at grassroots spaces: shows at artist-run POTTS and Ortuzar Projects (both 2018) were followed by a small exhibition at the more well-heeled Kayne Griffin (2020) (which is right across the street from Kordansky), and a two-person show at Marc Selwyn Fine Art (2021). I am fascinated by, and write disproportionately often, about artists who are under-acclaimed until, very quickly, they are not. This rapid transition occurs in part because many of these artists, in Los Angeles at least, began working in the 1950s–1970s and took an approach nonconformist enough to stay on the fringes at a moment when experimentation was rampant and rents were still cheap enough to make risk-taking worthwhile. But I am also fascinated by the questions that this phenomenon of delayed recognition raises: What biases and narrow-imagining permitted the downplaying of the work of an artist who was there all along? What were they doing that didn't fit within the mainstream stories being told about art? It is especially gratifying to think about these questions in relation to Guerrero's work, given the painter's steep interest in how reductive narratives infect and limit our imaginations (consider the historical paintings he recreated with a kind of happy-go-lucky aplomb for *Fata Morgana*, such as *Ataque de Una Diligencia* [1995–2021], which highlights the absurd way in which much 19th



century art romanticized historical, racist violence).

Last March, soon after artist William Leavitt officially joined the roster of Marc Selwyn Fine Art, he curated a show that paired his new work with Guerrero's. The two artists first met in the early 1970s after both had graduated from art school (Leavitt from Claremont Graduate, Guerrero from Chouinard), and the press release cited the influence of both surrealism and conceptualism on both artists' early work. The former

freed them from traditional expectations of figuration, while the latter made painting feel like just one of many potential mediums for getting ideas across (and thus less precious). In choosing works by Guerrero to accompany his own paintings—many of which picture Southern California as a kind of theater set (windows floating with no house in sight or a chair alone in the foreground of a cityscape)—Leavitt selected those that reflected Guerrero's "fever dream experience of growing



up in a Eurocentric culture, biologically Mexican yet technically American.”¹¹ For instance, there was the lushly painted *Still Life with Sarape and Crystal Ball* (2012), a riff on a northern Renaissance vanitas painting, with objects laid out across a striped sarape cloth and a comical cubist painting hovering in the background.

Both Guerrero and Leavitt have been and are still interested in fever dreams, contradictions, and breaking the fourth wall. They make paintings

that demonstrate that they are painting about dreams, myths, and our relationship to imagery (not paintings about capital “P” Painting, but very much concerned with representation, of the cultural and historical kind). In this way, when they both began working and showing 50 years ago, they were of a moment with idea-driven figuration, albeit one overshadowed by the more dominant trends toward minimalism and off-canvas-conceptualism. Their kind of figuration was championed

Raul Guerrero, *Buffalo Hunt (After George Catlin)* (2021).
Oil on linen, 46 x 102 x 1.5 inches.
Image courtesy of the artist and
David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Elon Schoenholz.



Raul Guerrero, *Fata Morgana* (installation view) (2021).
 Image courtesy of the artist and
 David Kordansky Gallery, Los Angeles.
 Photo: Jeff McLane.

most consistently by Ceeje Gallery, an L.A. space that persisted from 1959 into the late 1960s and exhibited several artists who took a kind of conceptual approach to figurative painting: Charles Garabedian, Maxwell Hendler, Ben Sakoguchi, Marvin Harden. Leavitt and Guerrero came of age as artists only slightly later than these Ceeje artists, and Guerrero belonged to the gallery's milieu but not its roster. Sakoguchi, like Guerrero, was interested in mythologies around Southern California's history, and made paintings that were lighthearted, precise, and always self-conscious of their identity as pictures (for years, he used the orange crate as a template, always incorporating the crate's logo, then using the rest of the canvas for cultural commentary, such as in his *Chavez Ravine Brand* (2005) which depicted the mass evictions in Chavez Ravine to make way for the construction of Dodger Stadium). Garabedian and Leavitt, both of whom are white, received perhaps the most acclaim the soonest, although even Leavitt did not receive his first solo museum exhibition until his 2011 MOCA show. Guerrero, Sakoguchi, and Harden (who made strikingly minimal prints of farm animals, among other subjects) were all artists of color working in a deeply segregated city, where most galleries had few, if any, non-white artists on their rosters. Their approach to figuration also diverged at a time when the dominant West Coast narratives were moving from Light and Space toward pop, conceptualism, and performance—and the post-AbEx conversation about whether painting was dead began infecting art schools. That conversation—about painting and its death, or about how figuration became irrelevant after the ascent of abstraction (a tired perspective pushed by the likes of Clement Greenberg)—is and should be very boring. Yet its influence persists.

As figuration has never actually disappeared from contemporary art's landscape, it's not quite accurate to say it's having a resurgence; but the debates about figuration, part and parcel with art discourse's constant need to define

and name trends, is certainly having a moment. Thanks to a few recent articles on "zombie figuration," a term coined by Alex Greenberger at *ARTNews* and championed by Dean Kissick at *The Spectator*, we are once again throwing around reductive ideas about originality and progress in relation to figurative painting. In his January essay, Kissick mentioned the "lack of new ideas in art" multiple times, referring to so-called zombie figuration as "a renunciation of art's radical avant-garde potential,"² and peddling the notion once again that art follows a linear progression of innovation. Yet as frustrating as such thinking is, the talk of zombies spurred some compelling backlash. In *Momus* this spring, artist Jason Stopa brought together a panel of three fellow painters to discuss whether there was indeed a crisis in figuration. Didier William found the word crisis "hyperbolic," but acknowledged that the buzz and frustration stemmed in part from the fact that the "very broad sort of art-historical umbrella of 'figuration' is inaccurate and insufficient." He noted the way artists are "using the body..., citing history, mythology, [and] personal narrative."³ Guerrero has likewise incorporated all of these approaches into his work over the years.

At a time when conversations about figuration are once again contentiously vacillating between the reductive and expansive, Guerrero's work feels particularly on point—mostly because of the way it punctures notions of linear progress, both through its styles and subjects. While *Fata Morgana* includes multiple bodies of work, the largest, newest body was completed this year and takes the Great Plains and Black Hills of South Dakota loosely as its subject. The inspiration for this series dates back over three decades, to the early 1990s, when the artist visited South Dakota and ended up in a bar where he thought, as he told *Los Angeles Times* columnist Carolina Miranda, "I'm going to get killed." He was American, of Mexican ancestry, and the men at the bar were white and rugged, like they'd emerged from the kind of movie that



romanticizes Manifest Destiny, something like *How the West Was Won*. “I realized that everything I knew about this place was through media—movies, television,” Guerrero said.⁴

The paintings combine his memory of this moment in South Dakota with iconic Wild West mythologies, though Guerrero remixes the stories we’ve been told. He painted the series dry-on-dry, so that the oil paint nearly resembles chalk, relying largely on the length, width, and squiggles of the lines to convey depth and motion, a formal strategy that makes everyone look more cartoonish. In one painting, a man robs a bank, though the teller windows look like jail cells with men grasping at the metal bars (*The Black Hills c. 1880s: Bank Robber - B*, 2021). Another, among the most raucous in the series, depicts a bar fight; two men are at the center of the action, one wields a gun while the other awkwardly tackles him (*The Black Hills c. 1880s: Bar Room Brawl*, 2021). The eyes of both figures convey a kind of confusion, as if they’re not sure why they’re playing these roles in the story. This trick

with the eyes is a common one across Guerrero’s more recent paintings. In *Buffalo Hunt (After George Catlin)* (2021)—a whimsically pastel reinterpretation of an iconic, racist Western artwork, which is not part of the *Black Hills* series and thus more fluid than chalky—an Indigenous hunter on horseback catapults toward a buffalo. The hunter stays in character, flatly, stereotypically depicted as wild-eyed, with his bow and arrow raised and ready. But the buffalo looks out at us, the viewers, resigned yet full of concern about being the victim in this on-canvas plotline (while the buffalo Guerrero used as his source in the Catlin painting also had sad, big eyes, Guerrero’s depiction really plays up the animal’s personality). No one escapes the clichéd narratives in these paintings, but the figures do appear to desperately want out of the endless cycle of cartoonishly-flattened histories.

Guerrero poked at some other, more local, art-specific myths in *Fata Morgana* as well. For years, he has been painting scenes at famous local bars,

Raul Guerrero, *Chez Jay: Santa Monica* (2006).
Oil on linen, 80 × 108 × 1.25 inches.
Image courtesy of the artist and
David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Elon Schoenholz.

places celebrities and artists have been known to frequent. *Chez Jay: Santa Monica* (2006) takes a swipe at another artist who celebrated Los Angeles watering holes, Edward Kienholz. In 1965, Kienholz famously replicated the West Hollywood bar Barney's Beanery, a notoriously bigoted and homophobic establishment that featured a "Fagots [sic] Stay Out" sign until 1945, the slur prominently misspelled for decades. Outside the installation, Kienholz included a copy of the *Los Angeles Herald Examiner* with the visible headline, "Children Kill Children in Vietnam Riots," but inside, he gave all the patrons clocks for heads, all set to 10:10, to emphasize that such alarming news falls away in a place like Barney's, where time seems to stop. Guerrero's painting, equally full of idiosyncratic detail (the red and white awning, the taxidermy fish on the wall, the whiteboard with the specials), also places clocks on patrons' heads, each set near or around 5:35—one digital clock reads 5:34, while another seems close to 5:24 and yet another 5:50. Perhaps my reading here is overly insider-y, too premised on my latent frustration with Kienholz and all he represented, but this painting feels to me an indictment of the notion that a watering hole can be a sanctuary, where the outside world falls away and somehow patrons reach an unspoken consensus. As he does so well across many of his paintings, Guerrero acknowledges the allure of such simple myths—including those romanticizing Westward expansion, the colonization of the Southwest, and even figuration's role in art history—while at the same time deflating them.

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

1. Marc Selwyn Fine Art, "William Leavitt & Raul Guerrero: *Time and Place*, Curated by William Leavitt," Press Release, January 2021.
2. Dean Kissick, "The rise of bad figurative painting," *The Spectator*, January 30, 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting>.
3. Jason Stopa, "'I Don't Go to Crisis Just Yet': Four Painters Discuss the Rise of Figurative Painting," *Momus*, April 30, 2021, <https://momus.ca/i-dont-go-to-crisis-just-yet-four-painters-on-the-rise-of-figurative-painting/>.
4. Carolina A. Miranda, "Newsletter: Painter Raul Guerrero skewers American history in wry solo show at David Kordansky Gallery," *Los Angeles Times*, August 14, 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/newsletter/2021-08-14/painter-raul-guerrero-skewers-western-expansion-essential-arts-essential-arts>.

How virtual care lab Builds Community in Online Spaces

16



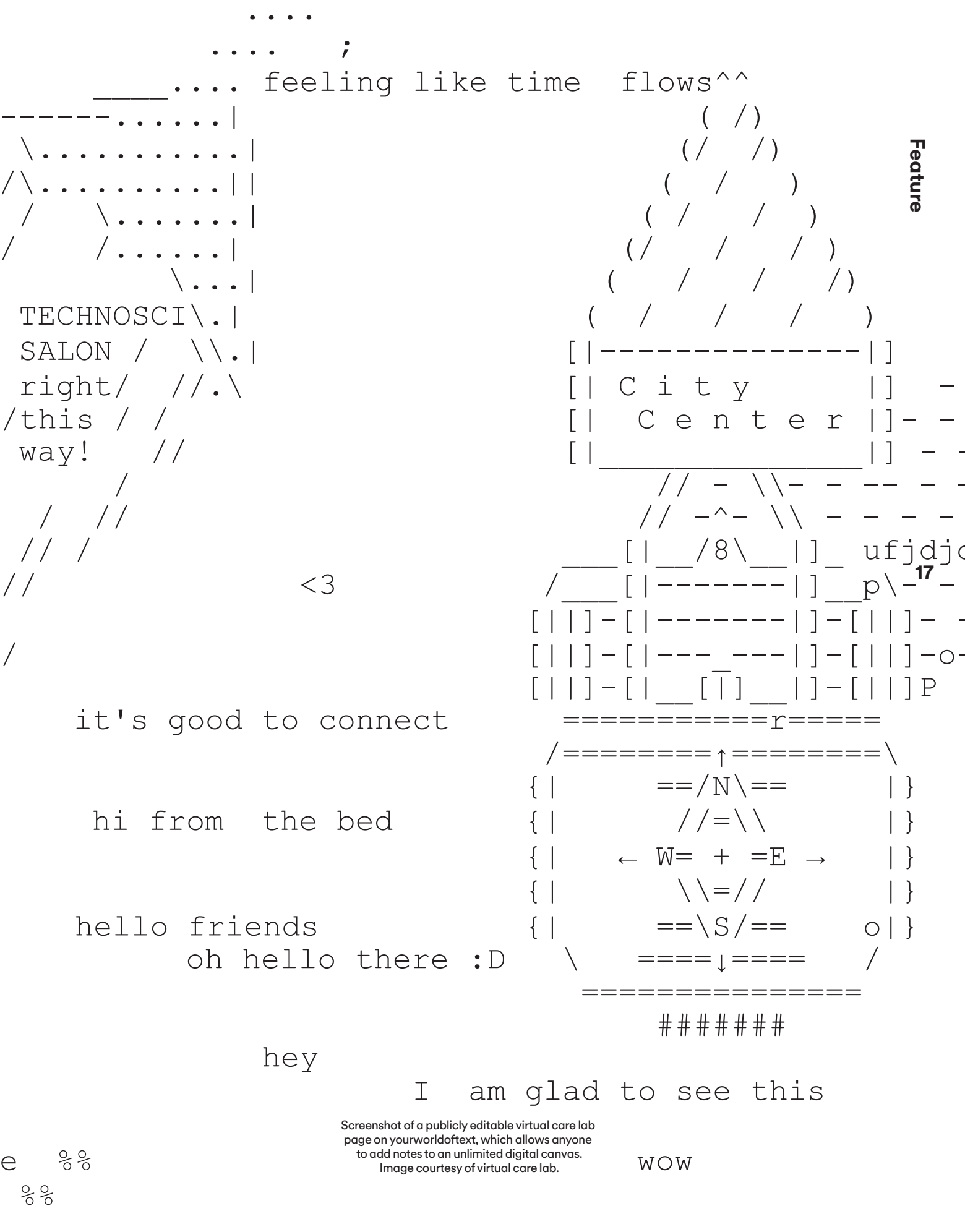
Covid-19 magnified overlapping crises: climate change, racial inequality, the lack of a social safety net in the United States, to name a few. From mutual aid initiatives to demonstrations, the past year has revealed the importance of cultivating authentic and compassionate community. This work can and should predate a crisis. The lesson was driven home for me years ago in response to the 2016 Ghost Ship fire. Mere hours after the flames engulfed the Oakland warehouse, a shared Google spreadsheet was set up to help crowdsource information about attendees' whereabouts, phone numbers, family contacts, etc. Without the document, it would have taken weeks or months to identify those who were lost. While I mourned, I realized something fundamental—all we have is each other. This sense of love and responsibility has developed for me over time and through art—in other underground music venues, at art shows, and on dance floors. I've built a personal philosophy in which the practice of creating and experiencing art serves first and foremost to strengthen a sense of kinship. In our current moment, as many artists and arts organizers reconsider what continues to draw them to their work, I've been reflecting on recently emerged projects that directly

focus on community. The online project space virtual care lab (VCL) took the crisis as an opportunity to forge community while we were all isolated and separated.

Seeking greater depth in virtual connections during a time when all activities were shifting online, artists Sara Suárez and Alice Yuan Zhang dreamt up and launched VCL within the first few weeks of lockdown. To build the platform, the artists collaborated with NAVEL, an organization located in a downtown Los Angeles loft that operates like a research-oriented hub for creative development, and whose community-focused spirit helped inform VCL's early ethos. The platform quickly developed a lively community that together cultivated an online public space that was focused on, as they described it, "genuine presence, purposeful online/offline connection and collaboration, and digital well-being." By embracing a communal spirit and maintaining a nimble framework, VCL's unique structure has allowed urgent and timely projects to emerge organically.

Through an open Discord channel, a communication platform originally built for gamers, anyone is welcome to join and get involved. Newcomers are prompted to introduce themselves to the group and are invited to regular gatherings such as Lab Hour on Sundays (for ideation and community check-ins) and virtual Field Trips on Saturdays (a group exploration of online presence on the web). A "Conversations" area allows for looser discussion on subjects like gardening, the diaspora, and technology. The Discord channel organizes ongoing exchanges between members, but events or performances can take place anywhere on the web. The platform has grown to include an international group of artists, activists, designers, and technologists who discovered VCL while sheltered in place.

VCL has quickly fostered a dedicated community oriented around consensus and process, values that are explained in a participant-generated document titled "Terms That Serve Us."



Feature

[|-----|]
[| C i t y |] -
[| C e n t e r |] - -
[|_____||] - -
// - \\ - - - -
// -^ - \\ - - - -
[|_/8_|]_ ufjdjc
/____[|-----|]__p\ -
[| |] - [|-----|] - [| |] -
[| |] - [|----|] - [| |] - o-
[| |] - [|_____|] - [| |] P

====r====
/=====↑=====\
{| ==/N\\== |}
{| // = \\ |}
{| ← W= + =E → |}
{| \\ = // |}
{| ==\\S/== o|}
\\ ====↓==== /
=====

#####

Screenshot of a publicly editable virtual care lab
page on yourworldoftext, which allows anyone
to add notes to an unlimited digital canvas.
Image courtesy of virtual care lab.

WOW

Subverting the corporate “terms of service” agreements that force a user to comply with confusing and obscure legalese in order to access a digital platform, “Terms That Serve Us” comes from an entirely different vision for participation online, one that encourages empathy and experimentation.¹ VCL contributors collectively fleshed out an open and fundamentally more human-centered framework for online interactions by naming and defining a series of terms. Some of the words in the list include “embodiment,” “care,” and “presence.” Each entry seeks to define a new understanding of each term. For instance, under the header “community,” they note how trite the word has become, and how digital platforms and marketing firms alike claim to create community when, in reality, they “amass users to generate data for profit.” Instead, VCL imagines community as a process of “creating kinship” that “exceeds a single platform.” Another entry, “study,” points to Fred Moten’s theory of an undercommons that exists outside of strict academic gatekeeping, another forum in which the group can resist institutional boundaries. For VCL, laughter, listening, and meditation can be a form of “study.” They ask: “What forms of media, practice, listening, or imagination count as ‘research’? How do everyday moments constitute study, [when] shared with each other?”

The “Terms That Serve Us” not only establish a shared understanding of what VCL is and does—they also serve as a guide for other organizers to use in their own facilitation. Reading through the list—and the position it takes toward fluid, compassionate, and generative interaction—I was struck by what a simple, yet grand, paradigm shift it represents in contrast to how most art spaces typically convene and present work in a one-way fashion, where interaction with the public lacks any continued exchange or conversation. More horizontal in nature and built around process over presentation, VCL is a malleable structure with community, trust, and support as its end goal. The

“Terms” are a form of movement building that—in their words—reflect “an essential trust in, and respect for, other beings.”

Many of the art institutions currently in existence do not center these values from the ground up, and as a result, are struggling. This is evidenced by even a cursory look at the controversies engulfing the art world: the opiate-producing Sackler family’s philanthropic dominance in the arts; Warren B. Kandors’ departure from the Whitney Museum’s board due to protest over his company’s production of tear gas and riot gear; or the frustration and despair expressed in the near-daily posts on the Change the Museum Instagram account. As museums, galleries, and arts spaces scramble to “rethink,” “pivot,” and “listen,” perhaps the real way forward is to start from scratch—to nurture alternate means of gathering, to encourage lateral, grassroots arts organizing, and to plant seeds.

Artists initially heard about VCL through word of mouth and were ultimately attracted to its culture of access and invitation. When I asked what drew her to VCL, Utah-based artist Kristen Mitchell said that VCL was described to her as a “room of requirement”—i.e. the kind of space that incites active participation—and, as such, she found it “irresistible both to contribute to and reside in.” As a member of the ongoing improv music and performance ensemble Living Marks, Mitchell plugged into VCL’s community and was able to collaborate with other like-minded composers and dancers. Within the organization, Mitchell initiated multidisciplinary participatory improvisational sessions with other participants and with the general public, which were then archived on the Discord channel. When I asked how VCL impacted her artistic practice, Mitchell explained that these sessions encouraged her to let go of the common expectation of “muscling through” a performance in pursuit of an end result. Instead, Mitchell learned to “explore ideas without agendas using

invitation, intention, and action. This freed the project up to breathe on its own.”

VCL’s open framework also allows participants to rapidly initiate and launch projects in response to current events. In the fall of 2020, one VCL contributor, an immigration lawyer named Daniela Hernández Chong Cuy, put the group in touch with a client named José Miguel Galán Najarro, who was facing deportation and was being held at the Adelanto ICE Processing Center. Due to Covid-19, Adelanto halted family visitations in March 2020. It also suspended video calls. Detainees like Galán Najarro were left in almost total isolation while periodic Covid-19 outbreaks tore through the for-profit private prison. Attorney meetings, paid and monitored phone calls, and postal mail were his only connection to the outside world. A prolific poet and rapper, Galán Najarro shared his writing and drawings with Hernández Chong Cuy, who collaborated with other VCL participants to build the online portal josemiguel.virtualcarelab.com in order to share his work with the wider community. On the site, he expresses how the process of making his art, and knowing it would be received beyond the horrific conditions of Adelanto, helped him carry on.

The community being formed through VCL echoes current conversations and debates regarding the need to redesign online public space toward a public good. For example, this past year saw the launch of New_ Public, an organization founded through the University of Texas at Austin’s Center for Media Engagement that is dedicated to research, organizing, and advocacy for more collectively oriented online public spaces. New_ Public brings together experts from many disciplines—journalists, activists, and technologists are among its team members—to act as “digital urban planners” in order to imagine an alternative to the current state of privately-owned, profit-driven platforms that dictate how we exist online.

These discussions run parallel to those surrounding the arrival of Web 3.0, where AI, machine learning, blockchain, and ubiquitous computing will further entangle, customize, and optimize a user’s experience of the internet. (In many ways, this is already happening.) Take this understanding of the internet’s trajectory, alongside the pandemic’s push toward a near-constant digital social life, and one recognizes that arts institutions that see themselves as important sites for public gathering must fully recognize and attend to these crucial conversations and innovate accordingly. Seismic technological shifts are fundamentally changing our experience and understanding of public space. Arts organizations—creative entities that in theory are well poised to imagine creative solutions—should be forerunners in that discussion. While many arts organizations quickly pivoted to online programming in 2020, the run-of-the-mill Zoom artist talks, badly shot curatorial walk-throughs on Instagram Live, or other instances of less inventive, hastily taken up forms of digital engagement don’t work to create any communal discourse, especially not in a way that meets the critical demands of what it means to be public in 2021.

With so much shifting in online spaces, I asked Zhang what the leading principle guiding our building of an equitable Web 3.0 should be:

Cultivating trust is a central thesis for our practice. What does it take for us to trust (or at least intend to communicate with and understand) each other without setting any explicit boundaries based on identity, discipline, geography, body, or legible politics? Intentionally, this is also the looming question regarding our broader digitally mediated realities today.

Under Covid-19, trust has deteriorated exponentially. Part of the rebuilding will involve amending and fortifying that trust—trust in each other, in our institutions, in our tools. Reflecting

hello

hat

garde



mul

h water

Hell

One

r

20

ting



ea



cata

leaf

angel

worm

penmanship

pup

en

ch

rmelon

min

believe

mea

pies

wrong

fungi

flora

on virtual care lab's position within the context of all the pain and hardship the pandemic has wrought, as well as the evolution of public life vis-à-vis technology, Zhang's words provide a concrete sense of hope for what an artistic community could be in this moment. To prioritize trust in this way is a radical proposition.

Ceci Moss is a curator, writer, educator, and founding director of Gas. Her writing has appeared in *Rhizome*, *Art in America*, *ArtAsiaPacific*, *Artforum*, *The Wire*, *CURA*, and various art catalogs. Her first book, *Expanded Internet Art: Twenty-First Century Artistic Practice and the Informational Milieu*, was published by Bloomsbury. She is a lecturer in Curatorial Practice at California College of the Arts.

1. VCL contributors developed this document during a digital residency with Toronto's Bentway Conservancy.

juicy

21



Screenshots from collaborative gatherings and projects hosted by virtual care lab (2021). Images courtesy of virtual care lab.

Artists Examining Themselves

On Nao Bustamante's Speculum

22



“Charlotte, you’ve never looked at yourself with a hand mirror?” The ladies are at one of their nondescript daytime diner spots and Miranda is teasing Charlotte about her clinically depressed vagina, which Charlotte has apparently never really seen.

“Oh my god! Honey, I insist you go home right now and take a look. Or better yet, take my compact and make a quick trip to the ladies’ room,” says Samantha. Embodying a sentient *Ladies’ Home Journal*, as usual, Charlotte proclaims that she doesn’t want to look because she thinks it’s ugly.

For its glaring inability to age with grace—reruns give way to questionable epithets on race and queerness—*Sex and the City* reveled in making its captive audience confront prudishness by having them sit through casual conversations about depressed vaginas and lazy ovaries. Whatever 1970s feminist trailblazing had been undone by the aspirational power-suit movement of the 1980s had evolved into a modernized vision of feminism that catered to a sometimes scandalized, often titillated bevy of premium cable subscribers.

Still, in 2021, while a progressive, sex-positive, gender-fluid feminist ethos abounds, it’s clear that we still haven’t reconciled with the fraught history of a repressive culture and the gynecological injustices that led the many Charlottes of the world to become disenfranchised from their vaginas (injustices ranging from the

common alienating pap smear to more historical maltreatments, like the 19th-century forced experimentation on enslaved women’s reproductive systems). Los Angeles-based artist Nao Bustamante has admitted to even skipping her annual visit with the gynecologist at times to avoid the discomfort of the experience.¹ But after a revelatory pelvic exam in 2011, Bustamante decided to act, positioning herself at the helm of what she hopes will be the most significant redesign of the vaginal speculum since 1943.

This project, *BLOOM*, rooted in both research and object-making, is the latest installment of Bustamante’s enduring interrogation of the patriarchy and its deleterious effects. Over time, women and femmes have been made to dissociate from their bodies in order to function in a violently patriarchal culture. Autonomy begins to feel increasingly impossible in a world where abortions are almost as difficult to obtain as justice from a rapist and male gynecologists conducting research can have free rein to exploit vulnerable women’s bodies without consent. *BLOOM* excavates this violent history and proves that gynecological reinvention as a mode of art-making remains as relevant to today’s lived reality as it was for body-conscious feminists of the 1960s and ’70s.

Bustamante’s speculum design draws from the delicate mechanics of an opening flower, which incidentally brings to mind the blooms of Georgia O’Keeffe (who, for the record, didn’t exactly like her paintings being reduced to genitalia).² In a recent exhibition at Artpace San Antonio (also titled *BLOOM*), Bustamante showed her drawings of the redesigned speculum alongside mixed-media works, droll videos that inject unexpected humor into otherwise gruesome lessons about the history of women’s healthcare, and ceramic sculptures of new speculum models made by participants in a public workshop led by the artist earlier this year.

Bustamante’s speculum design, which was conveyed through a series of

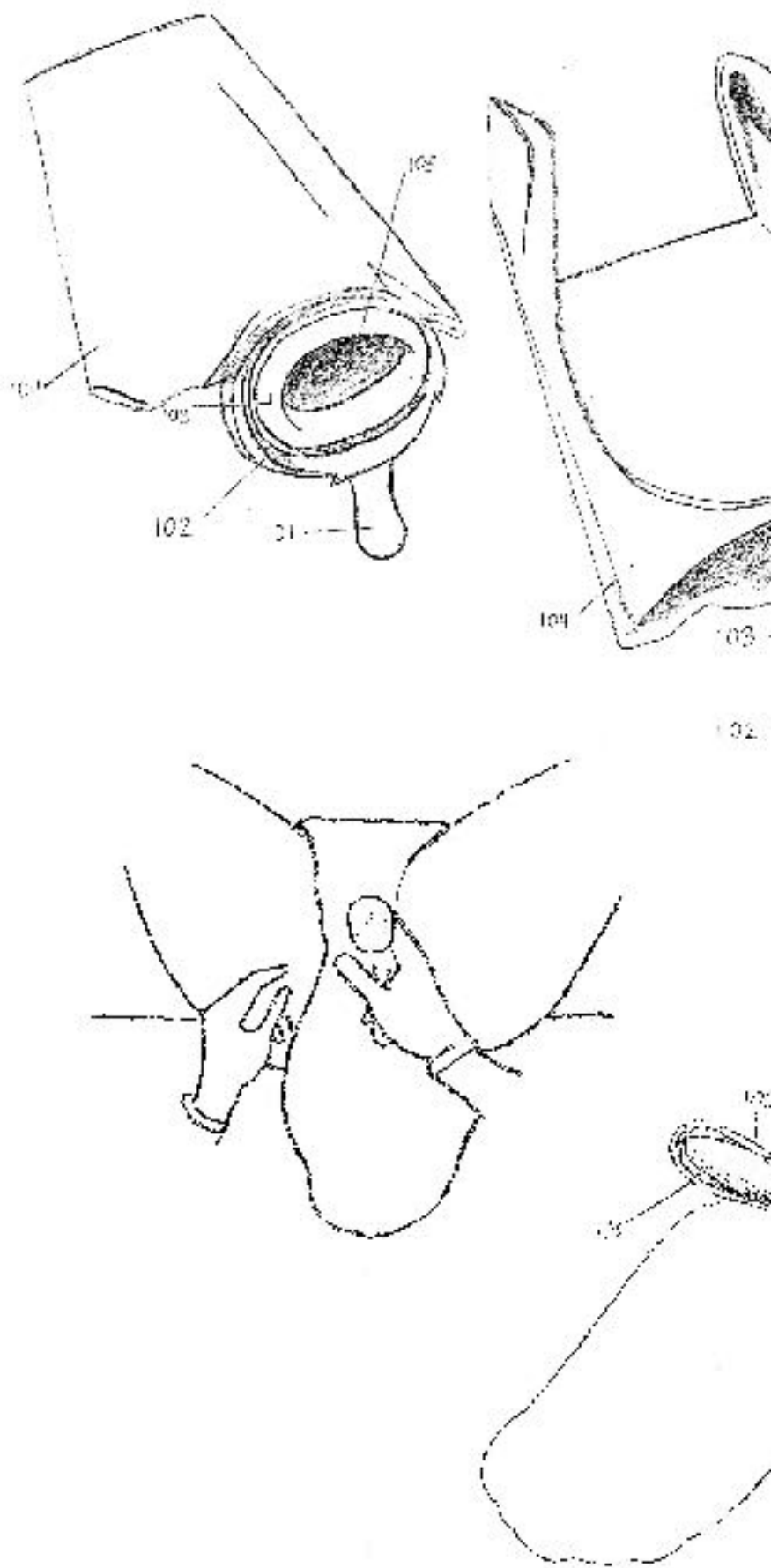


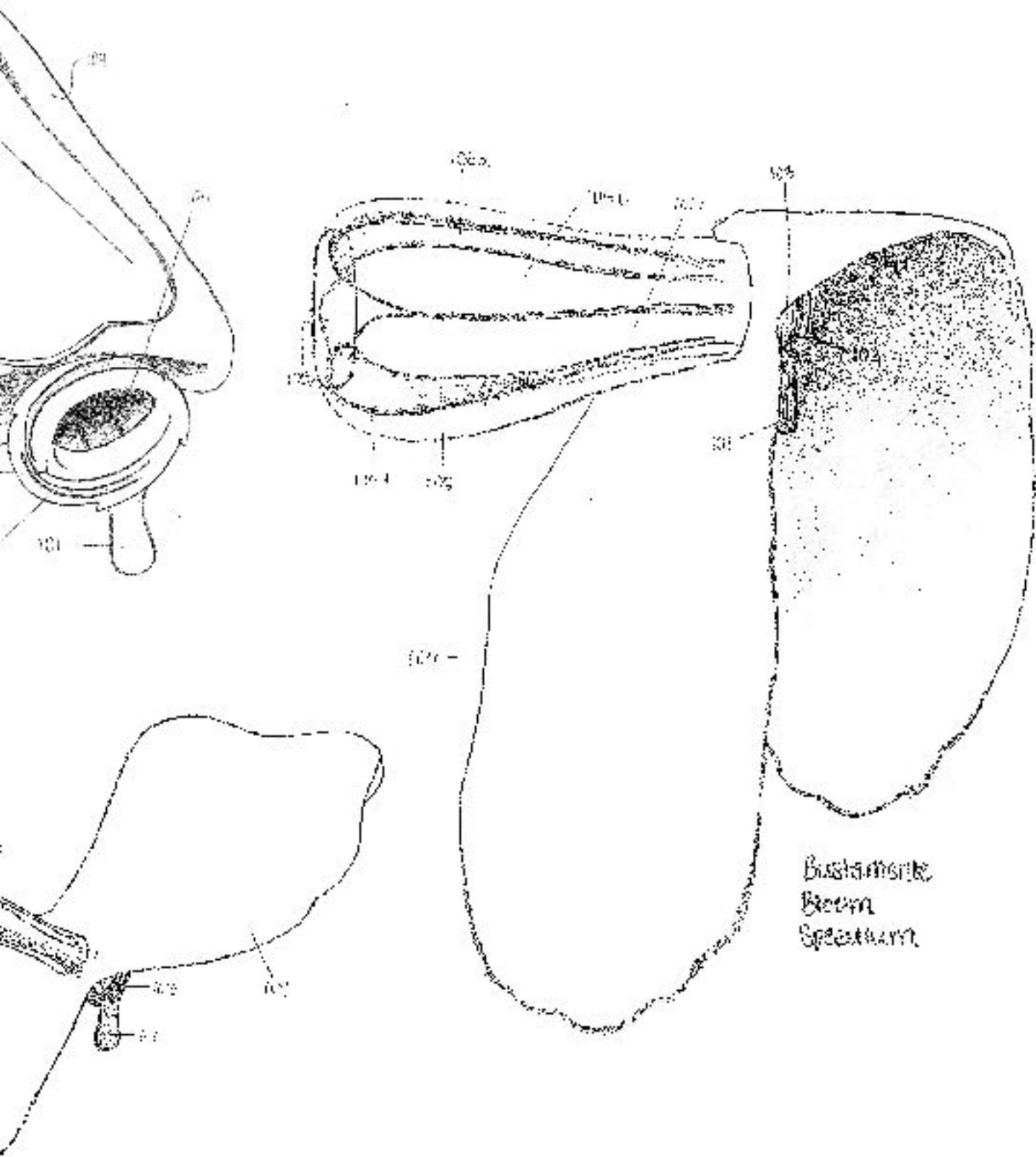
Nao Bustamante, *untitled vitrine (speculums)* (detail) (2021).
Found objects. Image courtesy of
the artist and Artpace San Antonio.
Photo: Beth Devillier.

drawings in the exhibition, consists of “several flexible, curved petals in a thin condom-like sheath,” that allow the examiner to “adjust the opening in graduated and reasonable degrees.”³ It also includes modesty panels that begin folded in, but “bloom” open to activate lubrication for the speculum, while also draping over the patient’s exposed body when pulled apart. The delicacy of the redesign, which looks at first glance a bit like an ultra-sophisticated tampon, is a welcome change from the clanky metal travesty that we’ve come to despise.

The *BLOOM* speculum is a far more thoughtful tool than the bent pewter gravy spoon J. Marion Sims (the so-called “Father of Modern Gynecology”) used to experiment on enslaved Black women sans anesthesia in the 1800s⁴—he believed women of color couldn’t feel pain. Bustamante’s inquiry started with her inability to shake thinking about the medical industry’s lack of care when it comes to women’s discomfort, but it veered into a more fantastical realm, blending imagination with material and space. In doing this work, she joins a legacy of women artists who have pushed the boundaries of feminist aesthetics to attack a medical system (and general culture) that dares to make their body parts taboo, or worse, claim authority over them.

Throughout the last few decades, many artists have centered their work around women’s bodies. Immediately familiar vulvic works are Judy Chicago’s *The Dinner Party* (1974–79) or Carolee Schneemann’s *Interior Scroll* (1975), in which she endeavored to “physicalize the invisible, marginalized, and deeply suppressed history of the vulva....”⁵ Another pair of feminist artists who examined themselves from a more specifically gynecological perspective are Hannah Wilke and Louise Fishman. (While it would be reductive to say that the latter is a Charlotte and the former a Samantha, Wilke was on the bold end of the self-examination spectrum, while Fishman took a more subtle approach.) Wilke is considered the first feminist artist to use vulvar





Nao Bustamante, *Bloom*, concept drawing (detail) (2021). Graphite on paper, dimensions variable. Image courtesy of the artist.
Photo: Jessica Taylor Bellamy.



Nao Bustamante, *Vagnasium* (2021).
Video installation and mixed media.
Image courtesy of the artist
and Artpace San Antonio.
Photo: Beth Devillier.

imagery in her artwork, paving the way for Chicago's yonic plates.⁶ She leaned into mediums like drawing, assemblage, photography, and performance to express her sexuality, but it was her sculptural work that was most culturally provocative. Starting in the early 1960s, Wilke made sculptures blatantly evocative of the vulva—she used folded clay, latex, erasers, chewed bubble gum, and laundry lint to conjure the delicate folds of women's genitalia. Pieces like *Agreeable Object* (1972)—made of latex and snaps—and *Sweet Sixteen* (1977)—consisting of 16 pink ceramic pieces—confronted her audience with something private, made public.

Fishman was not quite as confrontational in her paintings, but she did contribute to a raised consciousness around female rage with the abstractions in her *Angry Women* series (1973), and to a general legitimization of female emotion as a valid topic for art-making. However, it was during a lesser documented transition into sculptural work that Fishman explored the more physical manifestations of womanhood. These untitled, wall-hanging constructions from 1971 weren't obvious references to the body like Wilke's sculptures, but she arranged the canvas strips, strings, and frayed threads into assemblages that alluded to skin, hair, and other tactile bodily imagery in such a way that it would require the direct experience of womanhood in order to understand these abstract interpretations of vulvas, birthing canals, and menstruation.

In 1973, art critic Sarah Whitworth, likely the only writer to have ever published a response to Fishman's wall hangings,⁷ described this series as a tamer entry point for women to get in touch with their bodies than what Wilke was offering. She wrote in *Amazon Quarterly*, an arts and culture journal by and for lesbians, "If the mirror of physical self-examination was too forbidding, Louise was offering a bridge. At least these works could be cupped in one's hands without fear of social redress."⁸ Whitworth describes how the work elicited a direct physical response

in her despite its abstract nature, and found its clandestine provocation a welcome contrast to the in-your-face feminist art of the 1970s.

On the flipside were feminists like Carol Downer, who just one year later, purchased a plastic speculum and performed a self-examination using a hand mirror. She was so empowered by the experience of taking back her body that she urged other women to join her in literal self-examination of their own cervixes. She even went so far as to suggest they use the speculums to self-diagnose their yeast infections and treat them by inserting yogurt into their vaginas. While this notion was certainly liberating, she was later arrested for practicing medicine without a license.⁹ Even if the yogurt prescription was a bad call, feminist scholars gave Downer credit for bringing attention to the flawed idea that only gynecologists (many of whom are men) could wield speculums, in turn, claiming exclusive right over women's bodies. But it wasn't always this way.

Babies were traditionally delivered by midwives, who more often than not were Black women and working-class immigrants. Medicine was among the domestic duties of women, but the early 20th century saw them being driven out of the field of healthcare, and the responsibility of caring for pregnant women was taken over by men. The experiential training of healing practices was replaced with eight years of expensive medical school and, as a result, a new class of professionals with little or no on-the-ground experience in childbirth took over. Elder, rural, and working-class midwives who didn't have access to exorbitantly priced professional schooling were ousted from their birthing practices due to new educational regulations.¹⁰

It was men who decided women should give birth on their backs, with their feet in stirrups (rather than ergonomically on all fours, as was commonly practiced by midwives) and it was men who decided that a cold metal duckbill would be used during gynecological exams. The fate of women's

bodies has long been in the hands of the patriarchy—the presentation of *BLOOM* in San Antonio coincided with the recent Texas abortion ruling.¹¹ Bustamante's *BLOOM* speculum contributes to a long line of feminist artwork taking on a different form of citizen agency, but it also grapples with the potential for other projects like it during a moment when the circumstances surrounding women's healthcare are becoming more precarious. Before the year's end, *BLOOM* will move from a speculative art project to a 3-D printed prototype, and Bustamante has pending partnerships with patent drawers and material scientists to develop an actual working prototype as soon as 2022.

BLOOM picks up where Bustamante's previous body of work left off, expanding on her inclinations toward safeguarding women, yet excitingly pulling her inquiries into real world applications. The fact that feminist artists are still mining autonomy over their vaginas nearly 50 years after *Roe v. Wade* points to the overwhelming terror that the medical and political establishments still inflict on women's bodies today. Within this context, Bustamante's research, artworks, and eventual prototype show that women's healthcare has not caught up to our modern civilization, and an inquiry into women's autonomy over their bodies is more timely than ever.

Neyat Yohannes is a writer based in Los Angeles. Her work has appeared in *Criterion's 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. "Nao Bustamante: BLOOM," *Glasstire*, accessed July 12, 2021, <https://glasstire.com/events/2021/07/06/nao-bustamante-bloom/>.
2. Amanda Mannen, "Georgia O'Keeffe Hated People Thinking Her Flower Paintings Are 'Vaginas'" *Cracked*, November 21, 2020, https://www.cracked.com/article_29021_georgia-okeeffe-hated-people-thinking-her-flower-paintings-are-vaginas.html.
3. "BLOOM," Artpace San Antonio, 2021, https://www.artpace.org/works/iair/iair_summer_2021/bloom.
4. Rose Eveleth, "Why No One Can Design a Better Speculum," *The Atlantic*, June 14, 2018, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/11/why-no-one-can-design-a-better-speculum/382534/>.
5. Quinn Moreland, "Forty Years of Carolee Schneemann's 'Interior Scroll,'" *Hyperallergic*, August 29, 2015, <https://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>.
6. Joseph Bobowicz, "Eschewing the Male Gaze: How Hannah Wilke's controversial vaginal imagery paved the way for women artists," *Hero*, September 26, 2018, <https://hero-magazine.com/article/133734/how-hannah-wilkes-controversial-vaginal-imagery-paved-the-way-for-women-artists>.
7. Margo Hobbs Thompson, "Agreeable Objects and Angry Paintings: 'Female Imagery' in Art by Hannah Wilke and Louise Fishman, 1970-1973," *Genders* 1998-2013, February 10, 2017, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2006/04/01/agreeable-objects-and-angry-paintings-female-imagery-art-hannah-wilke-and-louise-fishman>.
8. Sarah Whitworth, "Angry Louise Fishman (Serious)," *Amazon Quarterly*, October 1973, pp. 57-59.
9. Eveleth.
10. Angela Garbes, *Like A Mother: A Feminist Journey through the Science and Culture of Pregnancy* (New York: Harper Wave, 2018).
11. On September 1, 2021, Texas officially became the most restrictive state in the United States in terms of access to abortion services by enacting a law known as Senate Bill 8, which bans abortion care after just six weeks of pregnancy. That is well before the average woman even knows she's pregnant and, what's more, the law deputizes private citizens by allowing them to sue abortion providers or anyone caught assisting a woman in obtaining an abortion. Michel Martin, "Texas OB/GYN: My Existence Is In Violation of the New Abortion Law," NPR, August 29, 2021, <https://www.npr.org/2021/08/29/1032259863/texas-ob-gyn-my-existence-is-in-violation-of-the-new-abortion-law>.



29



Nao Bustamante, *BLOOM* (installation view) (2021).
Image courtesy of the artist and Artpace San
Antonio. Photo: Beth Devillier.

Interview with L. Frank

30



In August, I visited artist L. Frank (Manriquez) in her home studio on Pomo and Coast Miwok land over which the settler-colonial city of Santa Rosa was built. As I entered, she began singing to me, a song that she later explained was written during the mission times by three children dreaming of escape. I was fortunate to have been introduced to L. Frank through an activist friend who has supported resource mobilization in forming the emergent Tongva Tah-rah'-hat Paxaavxa Conservancy. In conversation, L. Frank, a Tongva/Ajachemen/Rarámuri artist, activist, and scholar, is sardonic, entrancing, and outspoken. Often, she interrupts herself to share anecdotal stories and sing gentle melodies. A few times during the interview, she pointed to the chalkboards surrounding us. They displayed the Tongva songs L. Frank intermittently sang to me. One of her original Tongva songs is featured in *City of Ghosts* (2021), the Netflix animated series for which she played the role of a singing crow.

For L. Frank, who has dedicated her life to the revitalization and visibility of Indigenous art practices and languages originating from the Los Angeles Basin, art is a mirror that reflects a living culture through which a community can recognize itself. Her unwavering commitment to this ethos has led her to a practice that renews the traditional art practices of the Tongva—stone carving, canoe construction, and song. In the early 1990s, resisting the settler-colonial narrative that Indigenous languages and cultures are relics of the past, L. Frank cofounded Advocates for Indigenous California Language

Survival (AICLS), a nonprofit organization dedicated to spreading the knowledge of Native California languages and fostering new speakers. I first encountered L. Frank's work through her photographic project, *First Families: Photographic History of California Indians* (2007), for which she traveled across the state to collect personal stories and photographs from California Indigenous communities. She has worked in the backrooms of institutional archives like the Hearst Museum of Anthropology at the University of California, Berkeley, and has spent decades cultivating close relationships with the few remaining artworks that were made by her ancestors. What museums and anthropologists consider an artifact of an erased culture, L. Frank perceives as a sentient object that tells the story of her people and carries the possibilities for their future. As she explains it, visiting the storage rooms of museum collections is like reconvening with old family members.

Seated near two enormous canoes, we spoke for over two hours about what it means to resuscitate a culture nearly erased by genocide. At the beginning of our conversation, she explained the process of canoe building, showing me a finished one, and softly sanding the side of another while we spoke.

L. Frank: This is the second Tongva canoe made in 250 years or more. We built the first one in the early 1990s.

Julie Weitz: How did you know the design of it?

LF: Well, the Chumash had built one or two at that point. But we knew about it because there was anthropological information. We had to get out to the island somehow! So that information was kind of easy to find—what it looked like—but there are only suppositions on how to build it. Nobody knows how to build it. So, having [now] built three, I now am one of the experts on how to build it, which is really weird.



L. Frank in her studio (2021).
Photo: Julie Weitz.



L. Frank, *A small stone cup* (2021). Steatite.
Image courtesy of the artist.

JW: How did you find the initial community support to build the first canoe?

LF: Oh, I just started it. I did it on my own. Everything I do, I just start. Then people go, “Oh, okay, cool.” You know, they come along, or they don’t.

JW: You’ve described the canoe as a vessel that contains the culture, holding the people together. I know you’ve participated in epic canoe journeys with other Indigenous groups. What are those journeys like?

LF: Pretty spectacular! It’s like a moving village. There can be up to 120 canoes, mostly from the Pacific Northwest. We start out and we drive up to Washington. It mostly takes place in Washington, sometimes in Canada. We drive up to where our canoe family is, and there’s a major destination that all canoes will end up at. Everybody starts getting closer and camping together. Every day, there’s a journey that you take out. You talk about it the night before. There’s singing and dancing and protocol, and sometimes the tribes feed us. There, your life is run by the winds and tides, which is very different. You live in a community unlike modern communities. So, that teaches you a hell of a lot.

This canoe knows way more than we do about the water. We don’t know, and my people had never practiced together. But we still go and join everybody. It’s one of the hardest things, and yet, the most satisfying things I’ve ever done. Because you have to come up with song—that’s why we have song. Because when you’re on other peoples’ lands, you have to sing [or] dance and tell story. My people in L.A. are pretty rubbed out. Our dictionary is maybe like that [*gestures small*]. You don’t have a lot of vocabulary.

JW: What about the elders?

LF: [*Laughs*] I’m one of the elders.

JW: How did the language get passed down?

LF: It didn’t. They killed us all. There are only little bits. There’s an artist in L.A. named Weshoyot Alvitre. She participated in the #tongvaland project organized by Cara Romero (Chemehuevi). Her grandfather was one of the people we made the first canoe with, and he did a prayer, and it was the first time I’d ever heard my language. I’d read it before, but it was the first time I ever heard it. I realized I understood what he was saying. People know fragments, but we have no fluent speakers. Actually, my canoe family has three songs in Tongva, and I think it’s three more than the Tongva have. My nephew wrote this one. It’s simply about moving the paddle in the water. [*Sings*.]

wii’e’aa komar paanga
(pull the paddle in the water)
yayaton’aa mopwaar paanga
(move your right hand in the water)
wii’e’aa komaar paanga
(pull the paddle in the water)
yayaton’aa mokaano’ paanga
(move your left hand in the water)
eyoomaaman’e yayatonax mii paanga
(our hands move in the water)

JW: That’s beautiful.

LF: It’s what I spent the last 40 years doing—actually all my life—trying to have a tribe I can hang with. So, I created a language program that’s gone around the world to help us get our languages back. And we’ve made these canoes, and I made the stone pieces, and we’ve made the dances.

JW: How did you start making the stone artworks?

LF: Well, I’ve gone to Europe three or four times just to look at things that we’ve made, to see our culture. I’ve gone to where our culture is—in the museum.² I made the first [Tongva] stone bowl in two hundred years because I went to the [Riverside Metropolitan] Museum and I saw stone bowls and I said, “Well, who’s making these?” And they said, “Nobody.” I just couldn’t let that happen. That’s how I made the first stone bowl,

and other things. [*Shows me a small whale sculpture carved out of stone.*]

JW: When you saw the Tongva stonework in the museum in France, what was your visceral reaction to it?

LF: Well, I was totally immersed in everything I was finding. It was pretty darn emotional. From the very first day I got there, they had no idea why I was there. They didn't speak English and I didn't speak French. I said that I was there to photograph things and they said that they've already been photographed. But the people who photographed these things, their developer was too hot. So you couldn't tell what anything was. It was overexposed—the negatives were just black and you couldn't see anything.

From the start, it was traumatic going into the building, because all the museum staff had never seen an Indian in their midst. So, they followed me up to where I was supposed to go. I walked past a room full of skulls, which freaked me out, so I started running. After that, they would watch me run past that door every day. Everything was traumatic, really. But the director let me in to photograph things and when I went into the collections room, everything on the shelves started crying at me and I started crying. I told the French people, "You just don't understand!" And, of course, they didn't. But I spent a lot of time with these things.

JW: There's a sentience in the objects themselves?

LF: Absolutely. When you're making the stone, it's as if that stone has been made before and it's got memory. When I made that first stone bowl, I didn't know what I was doing. But I dreamt it and there it was. It's perfect. Because of something else, not me. The stone is very informative, and it's very satisfying. You know, just doing something that your people have done, and you recreate or redo it, then that knowledge seems to just fly right into your head. It's already there.

JW: In an earlier conversation, you mentioned that you went to Immaculate Heart College because Sister Corita Kent taught there.

LF: Sister Corita really caught my eye the more I paid attention, because she was talking differently. She was doing things so non-Catholic, so artistic, so free. That's why I decided that I had to go—'cause I had never really thought about even going to college. I just went to a JCC [junior community college] to use their equipment. But at Immaculate Heart, it was beyond that. Once I got there, it was like a renaissance for me.

JW: What time period was this?

LF: 1970, I think.

JW: You mentioned that Faith Wilding taught there?

LF: Yes, she introduced me to all kinds of things. She introduced me to feminist art, which I knew absolutely nothing about. In the very first two minutes in her class, she put [a] slideshow on and she was showing us her work, and up on the screen, she was wearing a leotard [with] a very large phallus tied to the front of her. Another woman was wearing a leotard and she had a very large vagina strapped to her. I was so surprised by that because that was not my culture, not my world, and then she said, "The title of my play is *Cock and Cunt*," and I said, "Oh, no, it's time for me to be somewhere else." But it's a good thing I stayed because I had never seen feminist art. It had never crossed my path, really.

JW: In another interview, you joked about the idea of a "Hollywood Indian."

LF: Well, it was not a joke; I am a Hollywood Indian. We were in the first movies—my great-grandfather was in over 200 films. All of us were, because at the beginning of Hollywood, it started in our Homeland. Most of the movies were cowboys and Indians, [and] all of



Top: L. Frank, *Sunrise Departure* (2018).
Bottom: L. Frank, *Arrival Protocols* (2016).
Digital prints. Images courtesy of the artist.

us Indians worked on the ranches, so we became the cowboys and the Indians. We just slid right in there. My grandmother, she once told somebody that, “I never had to work. I was an extra in the movies.” All of her sisters, they were all extras in all the movies.

JW: Would they be compensated adequately?

LF: I don’t think so... They populate the films, but their names do not exist, as we don’t exist—again, erased.

JW: Tell me about your tattoos.

LF: The Tongva—we had 11 types of doctors and one was a tattoo doctor. We started tattooing the little girls when they were about five. We, Tongva, had tattoos on our faces and our arms and our chest. But some of the people up north can’t get tattoos until they’ve accomplished certain things. Like the Māori, you don’t get these [*points to her chin*] unless you can speak your language. So, there are really heavy things tied to tattoos. That’s why me trying to decide to get mine was hard because we’re so wiped out, there was nobody to tell me. And, so, I listened to my closest neighbors who were tattooed, and remembered more of it. And then Wendy Rose—she’s a California Native, and some Pueblo—did her dissertation on tattooing in aboriginal California.

JW: How have the tattoos changed you?

LF: I tell people when we take them to get their tattoos, “Your life will change.”... Before I got the tattoos, I was worried about their correctness. So, I focused on my intention. My intention was strictly to hold hands across time. And I could not believe the connection that I felt. The minute I got the tattoos, my whole life changed. There’s not one person who gets their tattoos who doesn’t say that. For each of us, it’s different as to how, but if you weren’t responsible before—and mostly it’s the responsible ones doing

the cultural things who get them—you are nothing but responsible now.

JW: In what way?

LF: Every way. In every way that you can to help your people to make sure the next seven generations work. In every way. That’s why when people say to me, “You need to rest, L. Frank. You should stop,” how can I? I look at the elders who came before me, they didn’t stop. They just got canes.

Julie Weitz is a queer Ashkenazi video and performance artist living on Tongva/Gabrieleño land (Los Angeles) whose interdisciplinary practice also includes writing, teaching, and activism. Her first solo museum exhibition, *GOLEM: A Call to Action*, is on view at The Contemporary Jewish Museum on Ramaytush Ohlone land (San Francisco, CA) through early 2022.

L. Frank is a Tongva, Ajachmem, and Rarámuri artist, writer, tribal scholar, cartoonist, and Indigenous language activist. She lives and works in Santa Rosa, California.

1. Pimu, also known as Catalina Island.

2. L. Frank is referring to the Musée de l’Homme in Paris, France, which originally housed a Native American collection, the majority of which has since been transferred to the Musée du quai Branly, a museum in Paris that focuses on Indigenous objects.

Exquisite L.A.

Volume 3



Drawing on the history of exquisite corpse, the surrealist parlor 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. In this issue, we pick up the thread with Yves B. Golden, who was chosen by Amia Yokoyama in our previous issue.

Issue 19:
Friedrich Kunath→Tristan Unrau→Nevine Mahmoud→

Issue 24:
Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Issue 25:
Kang Seung Lee→Leslie Dick→Amia Yokoyama→

Issue 26:
Yves B. Golden→Amanda Harris Williams→Lauren Halsey

Claressinka Anderson
Photos by Joe Pugliese

Amia Yokoyama on Yves B. Golden

Yves came into my life on a day when the sky broke open and poured out sun and snow and steam. As if on the wisps of one of her poems, we fell into each other's arms, bathing in sulfuric waters. This was no accident. She is someone whose life and work stay densely intertwined. She works in the ways of word magic, sound magic, material magic; mediums of radiation that calcify art into our collective body on a cellular level. With each step, she turns existence into verse, and when the dust settles, we are left with her art echoing into seeds we must plant again and again in the fertile soil of her incantations. She is an artist who works with intersections, knitting clouds from multiple forms of creation for us to hop across, taking us from sound to sculpture to poetry to activism to installation to performance to care. She manifests life force in collaboration with others, weaves networks of support, and reminds us to hold each other.



Yves B. Golden on Amanda Harris Williams

Amanda Harris Williams' passion for generative critique, freedom dreaming, beauty, and knowledge has made her an optimistic, resounding voice within the internet's transnational information networks and an inspiration to many curious, expanding minds all over. Discourse on colorism, ethics, and abolition require the conviction and clarity Amanda always brings to her forums. Her words and art demand we stay vigilant, aware, and informed for the good of the collective.

The bounty of seeds Amanda has and continues to sow push timely conversations forward and urge us to contribute. Her praxis permeates her daily actions in digital and local communities alike because she believes that love and diligence are integral parts of the lambent future unfurling before us.

She is my sister, and you would be lucky to have a sister like mine. Her gesticulations of love center equity and growth. Her imagination is matched only by her unflappable wit. She is charisma embodied and her warmth reminds me that any of us could be, in an instant, held if needed.



Amanda Harris Williams on Lauren Halsey

Lauren is a true master of praxis. She insists on monuments, excels in detail—her work is grand enough to be understood at a distance, and inviting enough to beg us to come closer and spend needful time. Moreover, the work she does through her community center makes it clear that this is not just a pageant—it is real, it is embedded, embodied, and practiced love, not mere ornamentation.





Top: Kenneth Tam, *Silent Spikes* (installation view) (2021). Image courtesy of the artist and the Institute of Contemporary Art, Los Angeles. Photo: Jeff McLane/ICA LA.

Bottom: Kenneth Tam, *Silent Spikes* (video still) (2021). Two-channel HD video (color, sound), 20:29 minutes. Image courtesy of the artist and Commonwealth & Council, Los Angeles.

Kenneth Tam at ICA LA

June 19–September 5, 2021



There is something alluring about the group of Asian-American men featured in *Silent Spikes* (2021), a two-channel video installation by Kenneth Tam recently on view at the Institute of Contemporary Art, Los Angeles (ICA LA). In the film, the men seem kind and open-minded as they attempt to embody the mannerisms of a Western bull rider in an empty black box theater. Tam juxtaposes these scenes with a series of historical narratives from the American West in an attempt to locate where historical racism and gender performance intersect. The resulting work raises poignant questions about American culture and masculinity, and how the historical past lingers in our contemporary present.

The cowboy is a central figure in the film, serving both as a performable character and as a rich site of critical inquiry. While the figure has long been recognized as a quintessential symbol of the American frontier, Tam intervenes to explore what it means to create a new, nonwhite iteration of the cowboy archetype. Much like in his previous videos, the men in the film are a group of strangers placed in various scenarios—in a rehearsal style scene, they don cowboy costumes, and without props or horses, pantomime a horseman's presumed movements. In a way, the film reads like a social experiment examining how Tam's

Asian-American cast each performs this archetype. Will they adopt the hypermasculine persona historically expressed by white American men, or will their embodiment of the figure take on a different angle? As they perform onstage in what reads as a sort of drag, many of the men move with a remarkable softness, enacting simple gestures—such as the slow lifting of an arm high above their head or the synchronized rotation of their chest and hips—that open complex dialogues surrounding the performance of self.

The actors' movements demonstrate a sensuality that is also addressed during interviews with them spliced into the film. Some share their thoughts on male sensuality and how social codes define when and how it is expressed. One actor describes sensuality as the building and releasing of tension, while another marks it as an intimate expression of the mind and body—both are beautiful metaphors that play themselves out across the video as they practice their cowboy movements, present final performances, and engage with one another on set. In a scene where two cowboys share the stage, Tam grapples with the boundaries of male-on-male intimacy as the actors push one another on a saddle armature designed to represent a moving horse, and in related scenes complement one another based on their experience working together. "I think you are a very nice guy, just by how you treat people and how you speak to them," says one man to his cowboy peer. "I also think you are a very good-looking guy, with great height. Sometimes [I am] a little envious of the

height." These intimate moments are both earnest and sensual, providing a tender counterpoint to the more distanced and masculine cowboy portrayed across American media.

Cut between these moments are 19th century narratives that provide robust context. One voiceover, coupled with footage of a long railroad tunnel, tells the story of the 1867 labor strike in which Chinese Transcontinental Railroad workers demanded better pay and labor conditions that would put them on par with their white counterparts. The fictional script, which was written by Tam and is read by a Cantonese narrator, was inspired by *The Silent Spikes* (2006), a book by historian Huang Annian from which Tam's film borrows its name. In the film, a Chinese laborer discusses his frustrations with the strike's failure, signaling the ongoing racism and exploitation he and his peers experienced. As lawyer and scholar Bryn Williams has noted, Chinese male immigrants in the 19th century also experienced discrimination and emasculation for their clothing, long braided hair, and other forms of cultural expression, which were deemed too feminine for Western norms.¹ In *Silent Spikes*, Tam links this historical period with the present day, eloquently drawing cross-temporal connections between Asian men in America since the 19th century. He provokes us to consider the ways in which historical events inform American cultural beliefs and behaviors, and how interventions on masculinity, as expressed

through the figure of the American cowboy, powerfully challenge both male social codes and hegemonic structures of power.

1. Bryn Williams, "Chinese Masculinities and Material Culture," *Historical Archaeology* volume 42, no. 3 (2008): 53–67.

***The Going Away Present* at Kristina Kite Gallery**

July 24–August 21, 2021



After 25 years as an art critic and educator in Los Angeles, Bruce Hainley is moving to a new position at Rice University. As a send-off, gallerist Kristina Kite and writer-curator Sarah Lehrer-Graiwer organized a massive show of 49 artists "and 18 writers" (more on that later) who have been students, colleagues, and collaborators, or more generally have vibed with Hainley. Some have been active for decades, while others graduated as recently as last year from ArtCenter College of Design's MFA program, where Hainley was a professor and program chair. Genres abounded across the exhibition: canvas paintings, collages, sculptures, videos, takeaways, a limited-edition perfume, performances. Cerebral love, sparkling and pornographic—tinted by the garishly retinal—emerged in at-times disruptive moments amongst the sweeter notes in a slew of textures, colors, and treatments (some precious, some violent, some both), all of which counterbalanced the heaviness of heart that accompanied the adieu.

Though it encapsulated manifold sensibilities, the show had the loose feel of a retrospective, but one of thought: in particular, the influence and resonance that Hainley's writing and teaching have had on the minds and work of a diverse array of artists. Much of the show had a "for Bruce" intentionality, often evidenced in the titles—*Bruce*; *B. Hainley Football Sweater*; *Untitled (for Bruce)*—that cast the work as love notes, some from his own students. Juliana Halpert's photograph *Bruce note* (2020) takes on this role almost reflexively by memorializing a note from Hainley to the artist back when she was his student. In the photo, Hainley's note peeks out from her cluttered workspace, linking her making with his mentorship. The love expressed by these pieces finds striking (if sometimes jarring) dialogue with more salacious manifestations of intimacy, like the erections found in William E. Jones' *Gutter Collage 3 (Cemetery - erections - Orazio Gentileschi - John F. Kennedy)* (2018), or the two women sharing an intimate encounter and a strap-on in Monica Majoli's warmly luscious oil painting *Untitled (Pentagon)* (1992).

Throughout the show, adoration was also inflected by a smirking penchant for disruption, which by Hainley's own account needn't be explosive or confrontational. In fact, it could be the opposite. In a 2006 essay in *frieze* on Lee Lozano—who willfully began boycotting women in 1971 to the chagrin of many second-wave feminists—Hainley rebuts those who dismissed her work from this time as disturbing, asking: "But why shouldn't art disturb,

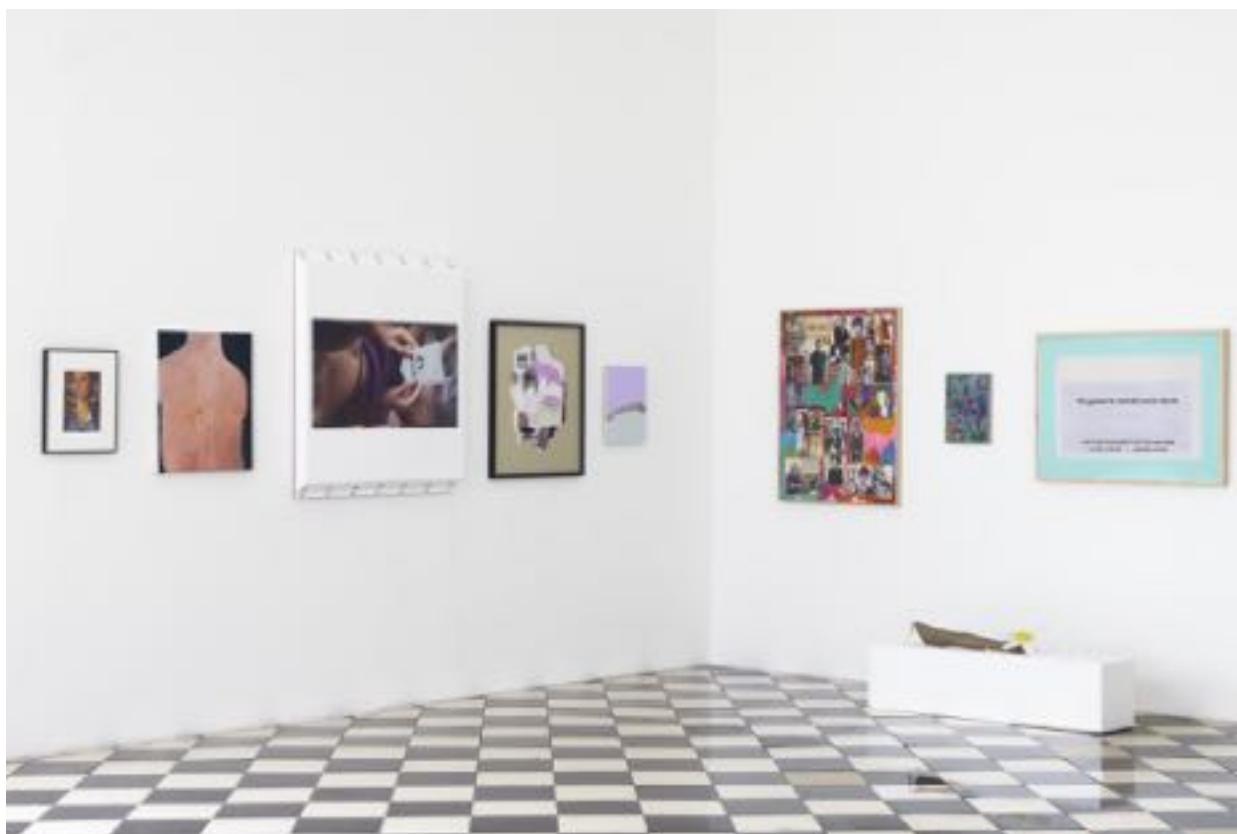
especially if its project is a nuclear experiment with art and life?"¹

Some of the disturbances delivered in *The Going Away Present* acted as unexpected couriers. What appears to be a brief glimpse of a color-inverted image of a rectum in Shahryar Nashat's *Rob It in Flesh (Steven)* (2020), a silent HD video looping within a retrofitted monitor, is almost indiscernible, requiring multiple views to piece together its form. Nearby, John Tremblay's small canvas titled *State Line* (2020) had a deceptively quiet composition—a jagged aluminum line dividing two desaturated pastel color fields—belying the violent twisting, beating, and grinding of metal that went into its making. The "state" indicated by its title might be geographic or psychophysical, its jagged horizontal line both cartographic and cardiographic. The disturbance of both of these works lies in not knowing what to think; both share moments of visceral impact lying in wait.

Other works perform disruptive feats through recontextualization and appropriation—the same type of "nuclear experiment" on art that Hainley inferred in the work of Lozano. Larry Johnson's photograph, *Untitled (Moved to Tears)* (2010), takes as its source material a 1981 gallery invitation from Sherrie Levine and Louise Lawler to their collaborative project *A Picture Is No Substitute for Anything* (1981–82) in which the invite was the entirety of the exhibition. The text on the invitation, "*His gesture moved us to tears*," was meant to take the piss out of the brute, gestural neo-expressionist painting style celebrated



47



Top: Juliana Halpert, *Bruce note* (2020).
Digital C-print, 22.5 × 25 inches. Image courtesy of
the artist and Kristina Kite Gallery, Los Angeles.
Photo: Morgan Waltz.

Bottom: *The Going Away Present* (installation view)
(2021). Image courtesy of the artists
and Kristina Kite Gallery, Los Angeles.
Photo: Brica Wilcox.

at that time. Johnson cut out and then arranged the words individually on graph paper in their original location before re-photographing them—his appropriative gesture laid bare. This work found resonance in Darren Bader's *Looking Back*, an undated photograph of what appears to be an unframed Léger painting, taken at an oblique angle. Léger's figure—assuming it is a true Léger—gazes back, askew, with little surrounding context, excised from authorship. The subject is the looking itself, like critics who have made a life looking at art from their own oblique angles.

The exhibition also included a book by Hainley designed by Laura Owens, which in addition to archival materials, images, stickers, and other ephemera, features his archived correspondence with Elaine Sturtevant, accumulated while researching his essential tour de force, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face* (2013). The book disturbs expectations of what a book-about-an-artist looks like, employing parallel texts and fictive, Brechtian excursions. Sturtevant's annotations provide a fascinating testament to the ways in which Hainley inspires enthusiasm in established artists as much as in his students, creating an unseen ripple effect of influence.

Although this ripple effect was embodied by many of the artworks in the exhibition, a zine by the 18 writers included in the show's roster became something more like a phantom over it. Though it has been printed, a concern for Hainley's privacy has stymied its release. It is tempting to call the cancellation

a bluff, or perhaps even an homage. In *Under the Sign of [sic]*, Hainley pens a thrilling analysis of Sturtevant's 1967 reproduction of *Relâche*, the 1924 Picabia/Satie ballet whose premiere was, ironically, canceled due to illness (*relâche* is French for "canceled").² Though it was advertised, the doors to Sturtevant's theater remained locked on opening night. Duchamp arrived via taxi, which he kept waiting just so he could confirm what he and others already suspected: that the piece was the cancellation itself. In sparkling, hypersensitive prose, Hainley unpacked Sturtevant's gesture: an artwork so vaporous that it could barely be said to have happened, except that it *did*. So, it would be fitting to disrupt anticipation for a zine about Bruce Hainley by a pantheon of writers by simply canceling it. The void left by any cancellation or departure is never empty—certainly not in this case.

1. Bruce Hainley, "On 'E,'" *frieze*, October 1, 2006, <https://www.frieze.com/article/e>.

2. Bruce Hainley, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face* (Los Angeles: Semiotext(e), 2013).

Aria Dean at REDCAT

June 5–October 24, 2021



Aria Dean might be watching me. On a recent trek to view Dean's *Suite!*, following some brief disorientation in the REDCAT parking garage, I made my way into the curtain-ringed room housing Dean's installation. The carpet in the gallery featured a deformed black

and white grid pattern pitched somewhere between op art and an illustration of warps in the space-time fabric. In the space, a looping video plays on a large, curving screen supported by simple wooden posts wherein the same deformed, checkered grid looms as the film's recurrent setting.

Dean plays with this kind of nested, surveilled reality throughout *Suite!* I entered the room with the film playing somewhere in the middle and encountered a scene in which a digitally rendered, leafy biped wanders tentatively into the gridded wireframe through a background of columns, slabs, and pipes. The creature has branches for limbs and is wrapped in a vine-y overgrowth, like some sentient tree from a Disney film. The environment through which this creature steps overlays the room I am now in with the garage in which I was momentarily lost. I briefly track the creature's movements in this layered space against what I remember of my own.

Suite! progresses with a ruminative narrative in which the creatures, clad in swathes of kudzu vine, jerkily cavort in choreographed movement. *Suite!*'s score similarly meanders, layering electronic hums and whirring with strums of acoustic guitar coming in and out of sync with the kudzu chorus line. Dean blends several references—to the grid, the expanse of space-time, invasive growth, dance—throughout the piece, but they never quite cohere into a central or pronounced effect. Dean's voice comes in and out of the film to read elliptical, philosophical texts (both

original texts by the artist and quotes from others). “On all sides there is enormous room for more things, in all directions the universe is without limit or end,” Dean recites. Later, the voiceover reads, “we’re talking infinite worlds, new worlds, no center point,” while two creatures make out on a set of digital stairs, gesturing exaggeratedly.

The kudzu vine is a rapidly growing invasive plant. Particularly prevalent in the American Southeast, it attaches itself to adjacent structures and flora, growing with minimal effort, often damaging or killing the trees supporting it by blocking out sunlight. *Suite!* moves thematically around these notions of replication and reproduction (the unchecked growth of kudzu, the continual unfolding of a grid), with a tone of futility and resignation—rather than, say, awe—in the face of the vast universe. Dean’s use of kudzu can read, perhaps, as a rejoinder to the mindless, capitalist notion of growth for growth’s sake, or the need to fill a void rather than leaving it be. Likewise, the film surveils Dean’s creatures in movements of both performance and performed privacy, always choreographed, often synchronized.

The voiceover’s reference to a universe “without limit or end” comes as several kudzu dancers on screen preen or worry (it’s hard to tell which). Dean has spoken in interviews about time being an intrinsic component to our experience of minimalist sculpture in particular,¹ and *Suite!*, with its scant set of columns and stairs, employs this and other notions of time. There is the time of vegetal growth—the real-time

growth of kudzu is said, with a note of folklore, to be observable and even audible²—the time of choreographed dance, and the kind of non-time of infinity, alluded to in the persistent, dejectedly musing voiceover. *Suite!* maintains this curious, cumulatively somber effect throughout: Dean’s creatures are loosely fleshed out with the emotional resonance of erotic longing and self-regard, but leavening agents—joy, drama, transcendence, humor—appear in only two scenes throughout the film.

In one, Dean cheekily re-presents her sculpture *Ironic Ionic Replica* (2020) as a kind of totem around which the kudzu avatars dance.

The sculpture, which was also installed in the 2020 iteration of *Made in L.A.* at the Huntington, is itself a replica of Robert Venturi’s *Ironic Column* (1977), which resides on the campus of Oberlin College (Dean’s alma mater). Venturi’s column holds up nothing, but vaguely seems to; Dean’s is simply a column, recast in its installation at the Huntington as a monolithic and flimsy totem, topped with air. *Suite!*’s copy of a copy of a decorative fake is a peculiar, perhaps funny aesthetic mastication, a kind of manic layering of Dean’s oeuvre and memory, like the cycling and re-cycling cast, characters, and props of the movie *Synecdoche, New York* (2008). The figures in the scene gyrate awkwardly and a bit cultishly around the digital sculpture, bathed in the purple-violet hue of a grow light.

In a late scene of the film, the kudzu troupe meets a violent, corporeal, and slow-panoramic end. The fire

that eventually consumes Dean’s writhing, faceless characters feels both graceful and impossible in its neat cleansing of both a nuisance plant and the inhabiting beings on which it climbs. Dean reads poetically over the scene:

The winter of our lives,
when the weather is
no longer quite so mild
and extremity not only
looms but draws us in...
A great wind of insurrection
in the world, a cold
harsh arctic wind, a
murderous... wind that
cleanses inescapably,
like the imperceptible
tide of death.

Kudzu is defined by a certain liquidity: dependent on a container to appear, and in turn threatening to the survival of this container. It is not a great leap from here to the realities of climate change, to which the above quote seems to allude. Kudzu borrows its sentience in *Suite!*, losing its primary attachment to roots in exchange for an epiphytic, digital ride on mobile subjects.

The sentience gained by the vines in Dean’s installation moves quickly past a discussion of invasive plants into more complex musings around powerlessness in the face of constant growth, and what defines “invasive” in the first place. The dancers in the film are zombies, existing only as hosts to a vine that lacks its own internal structure, slowly smothers its host, and can die only violently, by fire. There’s a pronounced futility in counterposing “infinite worlds” against the tertiary, even regional scale,



Top: Aria Dean, *Suite!* (installation view) (2021).
Image courtesy of the artist and REDCAT.
Photo: Brica Wilcox.

Bottom: Aria Dean, *Suite!* (video stills) (2021).
Single-channel video with color and sound, carpet,
fabric, and wood. Animation by Actual Objects
and score by Aria Dean and Evan Zierk.
Images courtesy of the artist, Château Shatto,
Los Angeles, and Greene Naftali, New York.

of problematic plant life, and in this sense, *Suite!* circles an emotional drain, malnourished by its considerable, but often opaque intellect.

1. Travis Diehl and Aria Dean, "Aria Dean on Designing an Anti-Monument," *frieze*, April 6, 2021, <https://www.frieze.com/article/aria-dean-designing-anti-monument>.

2. Robert M. Press, "Creeping kudzu spreads so fast you can see it grow," *The Christian Science Monitor*, November 9, 1982, <https://www.csmonitor.com/1982/1109/110903.html>.

Eliza Douglas at Overduin & Co. June 27–August 14, 2021



Walking into *Orgy of the Sick*, Eliza Douglas' recent exhibition of paintings, was like wading into a dirty bedroom and kicking up last week's laundry, the colors and shapes swirling into a meaningful mass without forming a cohesive image. Douglas' new series of paintings depict T-shirts emblazoned with icons and characters from pop culture—Disney, Sailor Moon, NASCAR—in a rumpled and discarded state, and like your favorite clothes, each painting feels instantly nostalgic and endearing. Walking through the show, I was transported to the graphics of my youth: my *101 Dalmatians* bed sheets, my felted unicorn poster, my *Sailor Moon* manga. All of these things have since been crumpled and thrown away, lost and baled in a landfill.

Orgy of the Sick's appeal comes mostly from the nostalgic aura emanating from these symbols. The hyperrealistic paintings feature depictions of graphic T-shirts that are wrinkled in ways that sharply

cut off, distort, or obscure significant portions of their design. There's a thrill to recognizing logos or characters within these warped visual cues—that you can recognize Mickey Mouse from a few black curves on his iconic head or identify Sailor Moon from one enormous eye is a testament to the power of consumer culture.

Yet, even if the *Sailor Moon* paintings at first appeal to viewers via the nostalgia of Serena's iconic pigtail buns, there's an uneasiness that comes from seeing beloved characters in such grotesque configurations. In one of the untitled paintings (all works 2021), twisted fabric creates a whirlpool that deforms the heads of Mickey Mouse, Minnie, and Goofy, transforming them into one-eyed, noseless creatures. These new monsters are perhaps "the sick" referred to in the show's title—preying on the consumer's psyche to turn a profit, just as capitalism exploits our desire to be part of a community by forming affiliations with beloved characters and brands. By painting an allegory for the relationship between corporation and fandom, a cyclical orgy that fuels an excessive production of consumer goods, Douglas presented an indictment of mass culture, rather than a celebration of it.

The most fascinating works in the show, however, are not those that feature recognizable fan characters, but ones that depict images of dragons and wolves. These, along with a Virgin Mary tee, tap into a popular alt-aesthetic of the '90s and early aughts: fantastical landscapes with illustrated creatures and dark

symbols. Skeleton warriors wield swords while they ride atop dragons; enormous wolves bare bloody fangs over an indecipherable carcass. The dragon shirts in particular bring up memories from middle school, evoking a niche type of juvenile renegade who thrived on WWE and Slipknot. More poignant than the archetype these shirts evoke is the fact that there's not a media conglomerate attached to their artwork. They're off-brands inspired by the general metal graphics of the era, and their origins are diffuse—there's no one company that has built an empire off the '90s dragon shirt. (The Mountain Corporation, which produces the Three Wolf Moon shirt, is the only distributor that comes to mind.) Douglas' inclusion of these types of shirts puts them in the same category as Disney, but it muddles her critique, conflating capitalistic excess with a condemnation of bad taste.

Losing track of the message may be unintentional, but a certain type of obfuscation is baked into *Orgy of the Sick*. Douglas purposely arranges her compositions to cut off any didactic text that could add specific meaning to the graphic tees. In a large painting of a wrinkled Virgin Mary T-shirt, beams of light brushed in long, globby strokes surround the Madonna, emanating from a fold that obscures her normally sorrowful face. Depicting the ebbs and flows of the wrinkled shirt, Douglas purposefully garbles whatever slogan accompanied this commodification of faith. With just enough revealed to make the shirt's design recognizable—the viewer's personal association with

the media becomes more important than any specific brand or messaging that appears on the clothing.

In *Orgy*, many of the paintings were hung from the ceiling with silver chains, allowing them to be viewed from both sides and exposing Douglas' large, scrawled signature on the back of each canvas, like the tag on the back of a T-shirt. The signature becomes a type of transference as Douglas asserts her own voice within this trifecta of cultural symbol, consumer, and producer. *Orgy of the Sick* then straddles between the lambasting of consumer culture, a glorification of fan art, and the insistence on personal autonomy within capitalist structures. By distorting and layering the tees in her crowded paintings, Douglas highlights the excess that is produced by corporations via the exploitation of consumer emotion—a wasteful ecosystem in which capitalism tempts consumers to memorialize feelings with physical objects. The desire is fleeting, but the production is permanent. Yet, as she folds herself into the complexities of consumer cycles, Douglas claims ownership over brand images, distorting and softening the power of corporate dominance, even if for just a moment.

Lee Bontecou and Michelle Stuart at Marc Selwyn Fine Art

July 24–
September 18, 2021



In written histories, Lee Bontecou and Michelle Stuart are frequently framed as bold feminists within the context of the 1960s and '70s New York art world, though neither artist thought of their work as feminist. Still, looking at specific bodies of work by these two artists side by side—as recent concurrent exhibitions at Marc Selwyn Fine Art allowed—it is apparent that the works partake of different facets of the same consciousness: one that supports a mythic aspiration alongside a forward-looking engagement with ecology and the body.

Though close in age, the sensibility of each artist can be connected back to dominant styles at the time of their emergence into the art scene. Bontecou, now 90, began to gain recognition in the wake of abstract expressionism, inheriting the genre's regard for the artist's individual sensibility in struggle or crisis. The singular assemblages upon which she made her reputation, and the biomorphic sculptures she fashioned subsequently, convey both a dread of aggression and an anxiety about ecological stability. Although only a couple of years younger, Stuart's work might more be informed by the discourse around minimalism which

maintained an emphasis on process and a regard for the artist's role as an investigator of universal situations (ecological, social, psychological, etc.). If Bontecou's artistic mission has been dedicated to a personal vision, Stuart's has been loyal to a project broadly embracing the earth itself. Though they take very different visual strategies, both are odes to the sensuality of natural formations.

The work from each artist in this fortunate coupling was made largely in the 1980s, after each had established—and modified—a recognizable personal style. The pairing highlighted their disparate practices while also revealing surprising connections. Bontecou's *A Constellation of Drawings, 1982–1987* presented nine graphite drawings on graph paper—a way of working the artist has employed since her days as a student. Unlike much of Bontecou's earlier, more abstract works on paper, the quasi-animal forms populating these notebook-like sketches do not proffer themselves, at least directly, as studies for three-dimensional works. Rather, they work out more general formal ideas and rhapsodize on such ideations until the image is overtaken by its own variations, everything looming like a hallucination. There is a dangerous but irresistible beauty here—a fearsome sensuality that embodies the allure that nature has for humankind. Certain of these untitled studies depict birdlike forms with broad wingspans—soaring, menacing raptors as suggestive of dinosaurs as of their avian descendants. Other works seem to catch one-celled



Eliza Douglas, *Orgy of the Sick*
(installation view) (2021).
Image courtesy of the artist
and Overduin & Co.

protozoans in the act of growing into spheroid plant life. The inflection throughout is of ominous metamorphosis, an almost atavistic fear of nature's force; in a plague year, these decades-old notations seem oracular.

While Bontecou's *Constellation of Drawings* was consigned to the side drawing gallery, Stuart's exhibition, *An Archaeology of Place*, was given the bulk of the gallery space. The presentation serves to anchor her in the moment minimalism got its hands dirty. (Stuart is a pioneering land artist, but most of her projects have recorded, rather than intervened in the earth.) Without challenging the austerity of the grid, large, multi-square, encaustic-covered panels such as *Moonlight (Manhattan)* (1990) and *Pueblo Bonito, Chaco Canyon, New Mexico* (1989) possess a tactile immediacy, and, with plant materials collected on Stuart's walks embedded in the translucent, relatively pliant wax, a connection to the earth. (A 1988–89 series called *Brookings* serves a more direct documentary purpose, preserving decayed leaves with handwritten notations in the amber-like encaustic.) Though organized in regimented grids, these are not lifeless designs, but records of encounters and of an ongoing holistic relationship.

Although stylistically different, both Bontecou's and Stuart's work are assertions of social and personal, and thus political, intention. They rely on natural phenomena—largely invented in Bontecou's case, largely notated in Stuart's—to propose a dynamic, even unstable, but ongoing relationship with nature. While at the time of

these works' making neither artist aligned her art with the term "ecofeminist," within our current climate of global pandemic, political unrest, and economic uncertainty, this 30-something-year-old work reads as a cautionary rumination on the ties between humans and the natural world.

**(L.A. in S.F.)
Julie Weitz at
The Contemporary
Jewish Museum
March 28–
December 5, 2021**



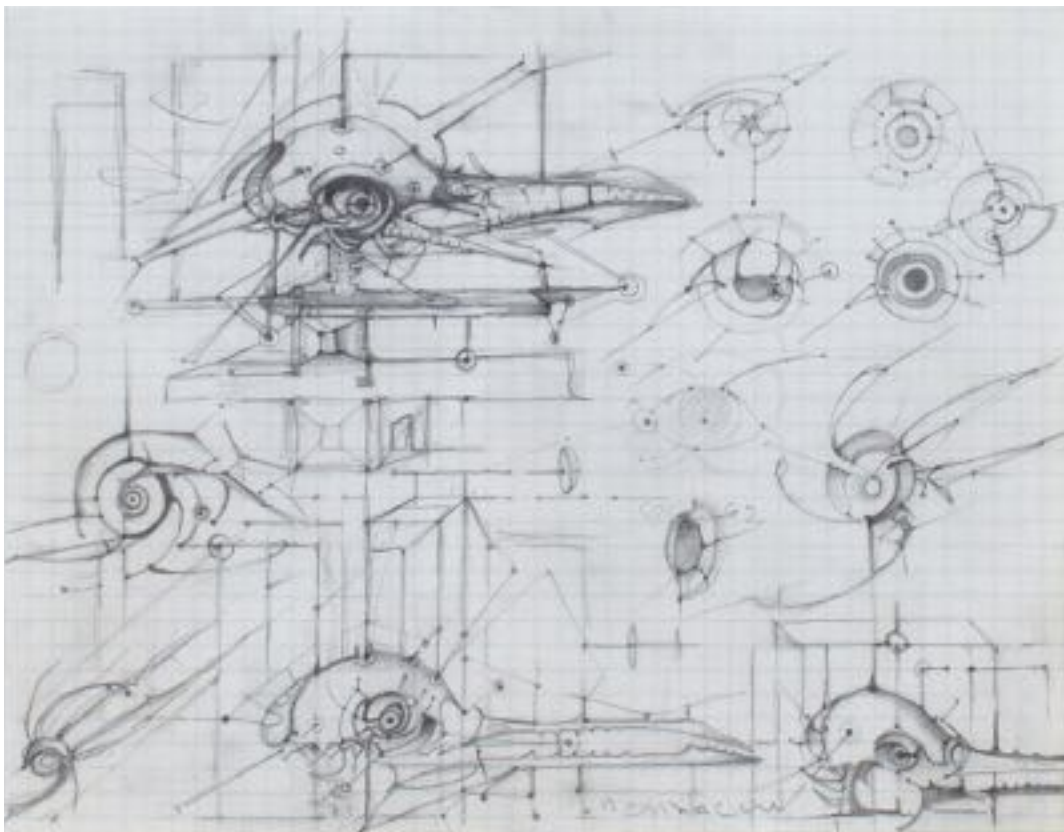
It's August in Northern California and thousands of wildfires have collectively burned millions of acres across the state.¹ The alien quality of diffuse, yellow light and the choke of smoke-laden air feels familiar now, a reminder of seasons changing and the earth burning. As we adapt to these conditions and search for solutions, we must reckon with the certainty that California's intensifying climate is fueled in part by the exploitative colonialist mindset of land ownership over stewardship. Julie Weitz explores this terrain in a solo exhibition titled *GOLEM: A Call to Action*; the project is an urgent plea toward responsible land practices.

In Jewish folklore, the golem is a humanoid figure made from clay, often invoked to fight injustice. Weitz initially conjured her character, which she cheekily calls "My Golem," for a series of iterative videos in 2017 as a reaction to rising antisemitism and xenophobia in the United States. With thick white paint applied like clay

slip on her face and hands, and a deep blue slabbed around her eyes and mouth, the artist transforms herself into her conjured apparition. In the exhibition, on view at The Contemporary Jewish Museum (The CJM) in San Francisco, *My Golem* turns her blue-clay eyes to intersectional issues of climate change and ecological disaster. The exhibition includes three videos: one, *Golem v. Golem* (2021), was released via The CJM's Instagram account and website during Passover, and two others play on a loop in a cave-like room off the museum's front lobby. Using unceded land in California as both character and set, the two looped videos connect the Jewish concept of *tikkun olam* ("world repair") with Indigenous conservation. With capitalist structures, which are rooted in colonialism, rapidly advancing climate change and continuing to promote land theft, what does it mean for two distinct communities to value and honor land that has been structurally denied to them?

In *My Golem as a Wildland Firefighter* (2021), introductory on-screen text explains that Weitz has sent *My Golem* to unceded Washoe land in Tahoe National Forest to train in wildland firefighting techniques. In a hard hat and with the Hebrew word *emet*—meaning "truth"—written on her forehead, she works the land, often bumbling in Chaplinesque style. In one shot, she endlessly wraps an ineffectual garden hose around her body, resulting in a hapless tangle. In another, she gazes into the sun, her clay face cracking with worry, as if emotionally worn thin by humanity's cruelty

**Amy Mutza
and Ariel Zaccheo**



Top: Michelle Stuart, *Moonlight (Manhattan)* (1990).
Encaustic, pigments, aluminum powder, plants,
and earth on double mounted muslin laminated rag
paper, attached to canvas with Velcro mounts,
44 × 88 inches. Image courtesy of the artist
and Marc Selwyn Fine Art.

Bottom: Lee Bontecou, *Untitled* (c. 1982–87).
Graphite on graph paper, 8.5 × 11 inches.
Image courtesy of the artist and
Marc Selwyn Fine Art.



Top: Julie Weitz, *Prayer for Burnt Forests (4)* (2021).
Archival inkjet print, dimensions variable.
Image courtesy of the artist and The Contemporary
Jewish Museum. Photo: Aaron Farley.

Bottom: Julie Weitz, *My Golem as a Wildland
Firefighter (PSA)* (film still 2) (2020).
Image courtesy of the artist
and The Contemporary Jewish Museum.

and carelessness. Like Chaplin, Weitz's performance toes the line between slapstick and moral outrage. In this case, the balancing act brings the looming crisis of environmental disaster to a human scale. With an activist's fervor, My Golem seems to ask if collective laughter and tears can lead to collective liberation.

At the end of *Wildland Firefighter*, My Golem lays spread-eagle in a burned circle on the forest floor, her high-visibility fire retardant shirt and masked face glowing against the blackened ground. The circle is evidence of a controlled burn—ashes, when mixed with soil, encourage regrowth. “Cultural burning” is the Indigenous practice of using low-grade fires to reshape the landscape, clearing dry brush to prevent megafires and to spur the regeneration of culturally significant species.² For most of the 20th century, the government banned these Native fire rituals in favor of a monolithic fire suppression policy. This practice, ironically, propels megafires by creating extreme conditions; when a forest fire rages, the devastation is far more unpredictable and widespread. In *Wildland Firefighter*'s striking final scene, My Golem lays amidst a quietly transitioning landscape, a mythological mud creature surrounded by mud. Her training complete, like a reverse phoenix, she can return to the earth from which she came.

On a loop after *Wildland Firefighter* is *Prayer for Burnt Forests* (2021), a film that frames an ecological epiphany and centers around a prayer written by Weitz and Rabbi Zach Fredman. On Tongva land in Southern California, My Golem uses the landscape

as a playground, springing up and down a charred tree. She climbs atop a hill, and after taking in the vastness of destruction around her, falls, tumbling through the sand. A mournful woodwind signals the beginning of the prayer, which is sung in Hebrew: “Around my feet I carve a circle in the earth.” My Golem attempts to heal the land, at one point tying the fringe of her prayer shawl around a fallen tree and trying to right it. As both she and the tree come crashing to the ground, My Golem's approach shifts from futile acts of repair to a spiritual recognition of respect. She urgently circles her arms from earth to sky, signaling regrowth, as the final lines of the prayer are sung.

From learning to be a protector of the trees in *Wildland Firefighter* to her impish interaction with the landscape in the beginning of *Prayer*, we see My Golem's self-reflective journey as she gradually begins to understand fire's regenerative power. A clay being, she acts as her own raw material, and via pantomime, she shapes herself through the emotional spectrum of grief. Alien to capitalism's complex motives, My Golem embodies a quiet protest that demands acknowledgment of social and environmental injustices. The video ends with a call to support the repatriation of Tongva land in the Angeles National Forest, where the film was shot, and the didactics accompanying the piece implore the viewer to recite “A Prayer for Burnt Forests”³ in nature as a gesture of respect and atonement.

In the prayer, the lines “We call to you angels of

creation / Earth, Water, Wind and Fire / From land that is not ours” reference both the Jewish diaspora and the ongoing colonial occupation of Indigenous lands. Weitz reframes the California landscape from an exploitable resource to a sacred entity, asserting Indigenous wisdom through the cipher of Jewish folklore and spirituality. Still dispossessed of their ancestral lands, recognition of Native Nations' invaluable knowledge is only the first step toward climate healing and cultural preservation. While structural change is imperative in the face of climate disaster, Weitz's demonstration of intersectional stewardship asks viewers to reshape their own relationships to the earth from possession and control to reciprocal protection. This land, with its changing climate—burning and healing in an endless annual cycle—is not ours. It never was.

1. The California Department of Forestry and Fire Protection, “Incidents Overview,” accessed August 25, 2021, <https://www.fire.ca.gov/incidents/>.

2. For example, Northern California tribes use the native shrub hazel to weave baskets traditionally used in birthing rituals. After a fire, hazel grows long, straight branches that allow it to be woven. Without fire, it grows in a tangle. Fire also plays a role in the life cycles of historically important Indigenous food sources, such as acorns and salmon. Page Buono, “Quiet Fire: Indigenous tribes in California and other parts of the U.S. have been rekindling the ancient art of controlled burning,” *The Nature Conservancy*, November 2, 2020, <https://www.nature.org/en-us/magazine/magazine-articles/indigenous-controlled-burns-california/>.

3. The prayer is available to download as a PDF at The Contemporary Jewish Museum's website: https://res.cloudinary.com/the-contemporary-jewish-museum/image/upload/v1624292666/exhibition/2021_golem-prayer-card-takeaway_v03.pdf.

Exquisite L.A. Contributors

Claressinka Anderson's poetry and essays have appeared in *Autre Magazine*, *Chiron Review*, *Artillery Magazine*, and elsewhere, as well as in the anthology *Choice Words: Writers on Abortion*. Through her ongoing collaborations with artists, her work engages the interstitial spaces of contemporary art and literature. Born and raised in London, she lives in Los Angeles where she is at work on her first libretto.

Joe Pugliese, a California native, specializes in portraiture and shoots for a mixture of editorial and advertising clients. He has recently completed projects for *Rolling Stone*, *Variety*, Apple, and HBO, as well as a personal portrait series and a short film.

Review Contributors

Joseph Daniel Valencia is a curator and writer based in Los Angeles and Orange County, California. His work often addresses the importance of artist networks, alternative spaces, and issues of historical erasure and collective memory in contemporary art. In addition to *Carla*, he has contributed to *Aperture*, *KCET Artbound*, *OC Register*, and the U.S. Latinx Art Forum, as well as numerous exhibition catalogs and interpretive texts.

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

Aaron Horst is a writer and architect based in Los Angeles. He has written for *Carla*, *Art Review*, and *Flash Art*.

58

Renée Reizman is an interdisciplinary curator, artist, and writer. Working within diverse communities, she studies the ways infrastructures shape our culture, policy, and environment. She is currently the 2019–2021 Creative Catalyst artist, a residency program with the Los Angeles Department of Transportation. Her writing has appeared in *The Atlantic*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *Vice*, *Teen Vogue*, and more.

Peter Frank has served as senior curator at the Riverside Art Museum, editor of *THE* magazine Los Angeles, and *Visions Art Quarterly*, and as critic for the *Huffington Post* and *L.A. Weekly*. Born in 1950 in New York, he wrote for *The Village Voice* and *The SoHo Weekly News*. Frank has organized many theme, survey, and solo exhibitions for galleries and institutions here and abroad.

Amy Mutza is a writer, art historian, and the collections manager for Zlot Buell + Associates / Art Advisors. She received an MA in History and Theory of Contemporary Art from the San Francisco Art Institute in 2013 and has been in the Bay ever since. More of her writing, exploring issues of contemporary art, craft, sexuality, and disability, can be found at amymutza.com.

Ariel Zaccheo is a curator and writer working in San Francisco. Her writing has been published in *Surface Design Journal*, *American Craft*, and *Art Practical*. Her research focuses on queer and feminist studies as applied to contemporary craft.

carla en español

Carta de la editora

Al hablar del linaje, la escritora adrienne maree brown describe la influencia y el pensamiento colectivo como “corrientes que fluyen en este río particular”¹. Habla de las ideas como algo multivalente y aditivo, planteando la noción de que una sola corriente no puede construir un discurso, pero una confluencia de ellas puede tener un poderoso impacto. También son intrínsecos a un río su movimiento hacia adelante, su flujo constante y su expansión gradual.

En este número, nos adentramos en las prácticas de los artistas que trabajan para combatir las historias dominantes —individuos que avanzan como corrientes para explorar nuevas posibilidades y que combaten el pensamiento limitado—. Catherine Wagley escribe sobre Raul Guerrero y su ilustre obra, que destruye y reinventa los relatos del Oeste americano. Ceci Moss describe el laboratorio de atención virtual, una plataforma en línea de la época de la pandemia que reimagina cómo puede funcionar la comunidad en Internet —¿cómo puede un espacio, que puede ser aislante, nefasto y dominado por las empresas, reformularse como algo generativo, experimental y no lineal?—. Neyat Yohannes analiza el rediseño del espéculo por parte de Nao Bustamante (una herramienta médica con una

historia enrevesada y patriarcal) y cómo la investigación de Bustamante refleja la historia feminista de las artistas que toman la iniciativa sobre sus propios cuerpos. La conversación de Julie Weitz con la artista tongva L. Frank se centra en el trabajo que esta ha realizado para descubrir y revivir artesanías, tradiciones y lenguas indígenas perdidas, iniciativas que preservan historias vitales, reavivándolas para las generaciones futuras.

En este número también celebramos la finalización de “Exquisite L.A. [L. A. exquisito]”, un proyecto de tres años con sus propios atributos de río serpenteante. El proyecto me fue propuesto hace años por la escritora Claressinka Anderson y el fotógrafo Joe Pugliese, que querían crear un linaje fotográfico de artistas que trabajan en Los Angeles. Lo que resultó fue una serie de retratos reflexivos y elegantes que abarcó 12 números de la revista y ha incluido a 36 artistas angelinos. Aunque la belleza de las fotografías de Pugliese me ha sorprendido constantemente, la ternura de las palabras de los propios artistas ha sido inmensamente conmovedora (“a cada paso, convierte la existencia en verso”, escribe Amia Yokoyama sobre Yves B. Golden en este número). En sus tres años de vida, el proyecto ha seguido a una cohorte de artistas que trabajan en Los Angeles, destacando la importancia de la conexión, la comunidad y la influencia. Mi más sincero agradecimiento a Claressinka y Joe, que encabezaron la iniciativa —sus retratos y palabras se echarán de menos en estas páginas.

Los artistas que aparecen en este número forman un tipo particular de río —uno que

celebra la construcción de la voluntad individual a través de canales de apoyo y discurso colectivos (L. Frank habla de “tomarse de las manos a través del tiempo”)—. El linaje y las historias del pensamiento fluyen para apoyar el trabajo de estos artistas anatomizando las historias dogmáticas y limitantes, reinventando nuevas estructuras en el proceso, empujando siempre hacia algo nuevo.

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y Editora Jefe

Consulte la página 84 para ver la nota
a pie de página.

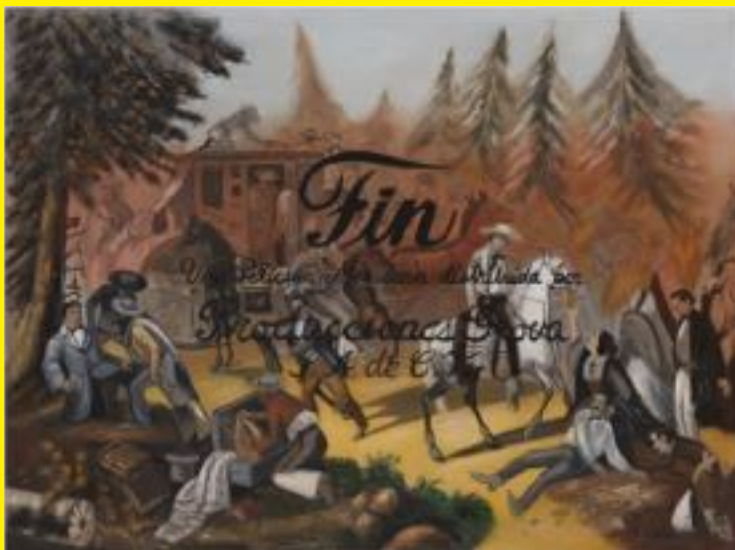
Las mitologías desinfladas de Raul Guerrero

Uno de los cuadros más llamativos de la exposición de verano de Raul Guerrero en la David Kordansky Gallery era también una anomalía. *Hot Dog: The Weinerschnitzel* (2006) era la única representación de comida en la exposición y la pintura de una muestra de 26 obras que más se acercaba al fotorrealismo. Representa un perrito caliente, ampliado más allá de su tamaño natural en una caja de cartón blanco, con mostaza espesa y en bucle aplicada para asemejarse vagamente a los ojos y la nariz, mientras que trozos de cebolla picada —tan afilados y definidos que parecían fragmentos de hielo en cascada— sustituían a la boca. El hecho de que la exposición, titulada *Fata Morgana* (expresión italiana que hace referencia a un espejismo en el horizonte), incluyera tales anomalías —pinturas que parecían mundos en sí mismas— es parte de lo que la hacía tan encantadora. Los cuadros, aunque siempre

figurativos, pasaban de la soltura a la compleja precisión de una manera que hacía que la agilidad pareciera sinónimo de placer.

Los temas que recorren la obra —colonialismo de asentamiento, historia revisionista, creación de mitos cinematográficos y mitopoética en general— han sido recurrentes en la obra de Guerrero durante el medio siglo que lleva exponiendo. Y, sin embargo, como suele ocurrir cuando la obra de un artista aparece de repente a una escala impresionante en un espacio de gran elegancia, da la sensación de que se nos pide que lo veamos todo de otra manera, que evaluemos la posición del artista en las mitologías del mundo del arte que él mismo ha creado. El momento en que se presenta *Fata Morgana* —en medio de una andanada de afirmaciones sobre la relevancia o la falta de relevancia de la figuración y un lento giro en Los Angeles hacia el reconocimiento de la abundancia de figuración conceptual poco reconocida en la historia reciente, en gran parte de artistas de color que han estado aquí todo el tiempo— confiere a la muestra una sensación casi meta. La obra parodia las mitologías y las narrativas reductoras de un modo que hace que la búsqueda de la historia del arte parezca especialmente irrelevante.

Como suele ser la trayectoria cuando un artista menos conocido con una larga carrera empieza a recibir su merecido, la exposición de Guerrero en Kordansky llega tras una avalancha de exposiciones más pequeñas en espacios comunitarios: a las muestras gestionados por artistas en POTTS y Ortuzar Projects (ambas en 2018), les siguieron una pequeña exposición en la más acomodada Kayne



Griffin (2020) (que está justo enfrente de Kordansky), y una muestra para dos personas en Marc Selwyn Fine Art (2021). Me fascinan, y escribo sobre ello con desproporcionada frecuencia, aquellos artistas que son poco aclamados hasta que, muy rápidamente, dejan de serlo. Esta rápida transición se debe en parte a que muchos de estos artistas, al menos en Los Angeles, empezaron a trabajar en los años 50-70 y adoptaron un enfoque lo suficientemente inconformista como para mantenerse al margen en un momento en el que la experimentación era desenfundada y los alquileres aún eran lo suficientemente baratos como para que valiera la pena arriesgarse. Pero también me fascinan las cuestiones que plantea este fenómeno de reconocimiento tardío: ¿qué prejuicios y estrechez de miras permitieron restar importancia al trabajo de un artista que siempre estuvo ahí? ¿Qué estaba haciendo que no encajaba en las historias dominantes que se contaban sobre el arte? Resulta especialmente gratificante pensar en estas cuestiones

en relación con la obra de Guerrero, dado el gran interés del pintor por el modo en que las narrativas reductoras infectan y limitan nuestra imaginación (considérense las pinturas históricas que recreó con una especie de aplomo alegre para *Fata Morgana*, como *Ataque a Una Diligencia* [1995–2021], que pone de relieve el modo absurdo en que gran parte del arte del siglo XIX romantizaba la violencia histórica y racista).

El pasado mes de marzo, poco después de que el artista William Leavitt se incorporara oficialmente a la lista de Marc Selwyn Fine Art, comisarió una exposición que combinaba su nueva obra con la de Guerrero. Los dos artistas se conocieron a principios de la década de 1970, después de que ambos se graduaran en la escuela de arte (Leavitt en la Claremont Graduate, Guerrero en la Chouinard) y, en el comunicado de prensa, Leavitt citó la influencia tanto del surrealismo como del conceptualismo en los primeros trabajos de ambos artistas: el primero les liberó de las expectativas tradicionales de la figuración, mientras que

Raul Guerrero, *Ataque a Una Diligencia* (1995–2021).
Óleo sobre lino, 80 × 108 × 1.5 pulgadas.
Imagen por cortesía del artista
y de David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Foto: Elon Schoenholz.

el segundo hizo que la pintura se sintiera como uno de los muchos medios posibles para transmitir ideas (y, por tanto, menos valioso). Al elegir obras de Guerrero para acompañar sus propias pinturas —muchas de las cuales representan el sur de California como una especie de decorado teatral (ventanas flotando sin casa a la vista o una silla sola en el primer plano de un paisaje urbano)—, Leavitt seleccionó aquellas que reflejaban la “experiencia de sueño febril de Guerrero al crecer en una cultura eurocéntrica, biológicamente mexicana pero técnicamente estadounidense”¹. Por ejemplo, el exuberante *Still Life with Sarape and Crystal Ball [Bodegón con sarape y bola de cristal]* (2012), una variación sobre una pintura de *vanitas* del Renacimiento norteño, con objetos dispuestos a lo largo de una tela de sarape a rayas y una pintura cubista cómica que se cierne en el fondo.

Tanto Guerrero como Leavitt han estado y siguen estando interesados en los sueños febriles, las contradicciones y la ruptura de la cuarta pared. Hacen cuadros que demuestran que pintan sobre los sueños, los mitos y nuestra relación con las imágenes (no son cuadros sobre la pintura con “P” mayúscula, sino que están muy preocupados por la representación, del tipo cultural e histórico). De este modo, cuando ambos empezaron a trabajar y a exponer hace 50 años, pertenecían a un momento en el que la figuración se basaba en ideas, aunque quedara eclipsada por las tendencias más dominantes hacia el minimalismo y el conceptualismo fuera del lienzo. Su tipo de figuración fue defendida con mayor constancia por la Ceeje Gallery, un espacio de Los

Angeles que se mantuvo desde 1959 hasta finales de la década de 1960 y que expuso a varios artistas que adoptaron una especie de enfoque conceptual de la pintura figurativa: Charles Garabedian, Maxwell Hendler, Ben Sakoguchi, Marvin Harden. Leavitt y Guerrero alcanzaron su mayoría de edad como artistas solo un poco más tarde que estos artistas del Ceeje, y pertenecían al entorno de la galería pero no a su lista. Sakoguchi, al igual que Guerrero, se interesaba por las mitologías en torno a la historia del sur de California y realizaba pinturas desenfadadas, precisas y siempre conscientes de su identidad como cuadros (durante años, utilizó la caja de naranjas como plantilla, incorporando siempre el logotipo de la caja, y utilizando luego el resto del lienzo para hacer comentarios culturales, como en su *Chavez Ravine Brand* (2005), que representaba los desalojos masivos en Chavez Ravine para dar paso a la construcción del Dodger Stadium). Garabedian y Leavitt, ambos de raza blanca, fueron quizás los que más pronto recibieron la aclamación, aunque incluso Leavitt solo ha tenido una representación esporádica en galerías a lo largo de esos años y no recibió su primera exposición individual en un museo hasta su muestra en el MOCA en 2011. Guerrero, Sakoguchi y Harden (que hizo grabados sorprendentemente mínimos de animales de granja, entre otros temas) eran artistas de color que trabajaban en una ciudad profundamente segregada, donde la mayoría de las galerías tenían pocos artistas no blancos, si es que había alguno, en sus listas. Esto contribuyó, sin duda, a su prolongada infrarrepresentación, junto con su enfoque de la figuración en un momento en que las

narrativas dominantes de la Costa Oeste se movían desde la luz y el espacio hacia el pop, el conceptualismo y la performance, y la conversación posterior a AbEx sobre si la pintura estaba muerta comenzó a infectar las escuelas de arte. Esa conversación —sobre la pintura y su muerte, o sobre cómo la figuración pasó a ser irrelevante tras el ascenso de la abstracción (una perspectiva cansina impulsada por gente como Clement Greenberg)— es y debería ser muy aburrida. Sin embargo, su influencia persiste.

Dado que la figuración nunca ha desaparecido del panorama del arte contemporáneo, no es del todo exacto decir que está resurgiendo; pero los debates sobre la figuración, que forman parte de la constante necesidad del discurso artístico de definir y nombrar las tendencias, sí que están teniendo un momento. Gracias a algunos artículos recientes sobre la “figuración zombi”, término acuñado por Alex Greenberger en *ARTNews* y defendido por Dean Kissick en *The Spectator*, volvemos a lanzar ideas reductoras sobre la originalidad y el progreso en relación con la pintura figurativa. En su ensayo de enero, Kissick mencionó la “falta de nuevas ideas en el arte” en múltiples ocasiones, refiriéndose a la llamada figuración zombi como “una renuncia al potencial de vanguardia radical del arte”² y haciendo valer una vez más la noción de que el arte sigue una progresión lineal de innovación. Sin embargo, a pesar de lo frustrante que resulta esta forma de pensar, el debate sobre los zombis ha provocado una reacción convincente. En *Momus*, esta primavera, el artista Jason Stopa reunió a un grupo de tres pintores para debatir si existe realmente una crisis en la figura-

ción. Didier William consideró que la palabra crisis era “hiperbólica”, pero reconoció que el revuelo y la frustración se debían en parte al hecho de que el “amplísimo paraguas histórico-artístico de la ‘figuración’ es inexacto e insuficiente”. Señaló el modo en que los artistas están “utilizando el cuerpo..., citando la historia, la mitología, [y] la narrativa personal”³. Guerrero también ha incorporado todos estos enfoques a su obra a lo largo de los años.

En un momento en el que las conversaciones sobre la figuración vuelven a oscilar entre lo reductivo y lo expansivo, la obra de Guerrero parece especialmente acertada, sobre todo por la forma en que rompe las nociones de progreso lineal, tanto por sus estilos como por sus temas. Aunque *Fata Morgana* incluye varios conjuntos de obras, el más grande y reciente se completó este año y toma como tema las Grandes Llanuras y las Colinas Negras de Dakota del Sur. La inspiración para esta serie se remonta a más de tres décadas, a principios de los años 90, cuando el artista visitó Dakota del Sur y acabó en un bar donde pensó, como le dijo a la columnista de *Los Angeles Times* Carolina Miranda, “me van a matar”. Él era estadounidense, de ascendencia *mexican*, y los hombres del bar eran blancos y rudos, como salidos de la clase de película que romantiza el *Destino Manifiesto*, algo así como *How the West Was Won* [*La conquista del Oeste*]. “Me di cuenta de que todo lo que sabía de este lugar era a través de los medios de comunicación: las películas, la televisión”, dijo Guerrero⁴.

Los cuadros combinan su recuerdo de este momento en Dakota del Sur con mitologías icónicas del Salvaje Oeste,

aunque Guerrero remezcla las historias que nos han contado. Pintó la serie en seco, de modo que la pintura al óleo casi se asemeja a la tiza, confiando en gran medida en la longitud, la anchura y los garabatos de las líneas para transmitir profundidad y movimiento, una estrategia formal que hace que todos parezcan más caricaturescos. En un cuadro, un hombre roba un banco, aunque las ventanillas de los cajeros parecen celdas con hombres agarrados a los barrotes metálicos (*The Black Hills c. 1880s: Bank Robber – B* [*Las Colinas Negras, sobre 1880s: Ladrón de bancos – B*], 2021). Otro, uno de los más estridentes de la serie, representa una pelea en un bar; dos hombres están en el centro de la acción, uno empuña una pistola mientras el otro lo placa torpemente (*The Black Hills c. 1880s: Bar Room Brawl* [*Las Colinas Negras, sobre 1880s: Pelea de bar*], 2021). Los ojos de ambas figuras transmiten una especie de confusión, como si no estuvieran seguros de por qué están desempeñando esos papeles en la historia. Este truco con los ojos es común y efectivo en las pinturas más recientes de Guerrero. En *Buffalo Hunt* (*After George Catlin*) [*Caza del búfalo (según George Catlin)*] (2021) —una caprichosa reinterpretación en pastel de una obra de arte icónica y racista del Oeste, que no forma parte de la serie *Black Hills* y, por tanto, es más fluida que llena de tiza— un cazador indígena a caballo se lanza hacia un búfalo. El cazador se mantiene en el personaje, plano, estereotípicamente representado con ojos salvajes, con su arco y flecha levantados y listos. Pero el búfalo nos mira a nosotros, los espectadores, resignado y a la vez lleno de preocupación por ser la víctima en esta trama sobre el lienzo

(aunque el búfalo que Guerrero utilizó como fuente en el cuadro de Catlin también tenía ojos grandes y tristes, la representación de Guerrero realmente resalta la personalidad del animal). Nadie escapa a los tópicos narrativos de estos cuadros, pero las figuras parecen querer salir desesperadamente del ciclo interminable de historias caricaturescamente aplanadas.

En *Fata Morgana*, Guerrero también se ha centrado en otros mitos más locales y específicos del arte. Durante años, ha pintado escenas en famosos bares locales, lugares que las celebridades y los artistas han frecuentado. *Chez Jay: Santa Mónica* (2006) es un guiño a otro artista que celebraba los bares de Los Angeles, Edward Kienholz. En 1965, Kienholz hizo una famosa réplica del bar Barney's Beanery de West Hollywood, un establecimiento notoriamente intolerante y homófobo que tuvo un cartel de “Fagots [sic] Stay Out [Maricones no entren]” hasta 1945, con el insulto mal escrito en el original durante décadas. En el exterior de la instalación, Kienholz incluyó un ejemplar del *Herald Examiner* de Los Angeles con el visible titular “Niños matan niños en los disturbios de Vietnam”, pero en el interior puso a todos los clientes relojes en vez de cabezas, todos ellos puestos a las 10:10, para subrayar que una noticia tan alarmante cae en un lugar como Barney's, donde el tiempo parece detenerse. El cuadro de Guerrero, igualmente lleno de detalles idiosincrásicos (el toldo rojo y blanco, el pez disecado en la pared, la pizarra con los especiales de la casa), también coloca relojes en las cabezas de los clientes, cada uno de ellos ajustado cerca o alrededor de las 5:35: un reloj digital marca las 5:34, mientras que otro

parece estar cerca de las 5:24 y otro las 5:50. Tal vez mi lectura aquí sea demasiado personal, demasiado basada en mi frustración latente con Kienholz y todo lo que representaba, pero este cuadro me parece una acusación a la noción de que un bar puede ser un santuario, donde el mundo exterior desaparece y de alguna manera los clientes llegan a un consenso tácito. Como hace tan bien en muchos de sus cuadros, Guerrero reconoce el encanto de esos mitos simples —incluidos los que romantizan la expansión hacia el oeste, la colonización del suroeste e incluso el papel de la figuración en la historia del arte—, al tiempo que los desinfla.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Cómo el laboratorio de atención virtual crea una comunidad en los espacios en línea

El Covid-19 agudizó las crisis superpuestas: el cambio climático, la desigualdad racial, la falta de una red de seguridad social en Estados Unidos, por nombrar algunas. Desde las iniciativas de apoyo mutuo hasta las manifestaciones, el año pasado ha revelado la importancia de cultivar una comunidad auténtica y solidaria. Este trabajo puede y debe ser anterior a una crisis. Esta lección se me hizo evidente hace años en respuesta al incendio del Ghost Ship [Barco Fantasma] de 2016. Apenas unas horas después de que las llamas envolvieran el almacén de Oakland, se creó una hoja de cálculo compartida en Google para ayudar a recabar información sobre el paradero

de los asistentes, sus números de teléfono, contactos familiares, etc. Sin este documento, se habrían necesitado semanas o meses para identificar a los desaparecidos. Mientras lloraba, me di cuenta de algo fundamental: todo lo que tenemos es a los demás. Este sentido del amor y la responsabilidad se me ha desarrollado con el tiempo y a través del arte: en otros locales de música alternativa, en exposiciones de arte y en pistas de baile. He construido una filosofía personal en la que la práctica de crear y experimentar el arte sirve, ante todo, para fortalecer un sentido de parentesco. En el momento actual, en el que muchos artistas y organizadores artísticos se replantean qué sigue atrayéndoles a su trabajo, he estado reflexionando sobre los proyectos surgidos recientemente que se centran directamente en la comunidad. El espacio de proyectos en línea virtual care lab [VCL, Laboratorio de Atención Virtual] aprovechó la crisis como una oportunidad para forjar una comunidad mientras todos estábamos aislados y separados.

Buscando una mayor profundidad en las conexiones virtuales durante una época en la que todas las actividades se estaban desarrollando en línea, las artistas Sara Suárez y Alice Yuan Zhang idearon y lanzaron VCL en las primeras semanas del confinamiento. Para construir la plataforma, las artistas colaboraron con NAVEL, una organización situada en un apartamento del centro de Los Angeles que funciona como un centro de investigación para el desarrollo creativo, y cuyo espíritu centrado en la comunidad ayudó a informar sobre la ética inicial de VCL. La plataforma desarrolló rápidamente una animada comunidad

que, en conjunto, cultivó un espacio público en línea centrado en, como ellos mismos describieron, “la presencia genuina, la conexión y la colaboración en línea y fuera de línea, y el bienestar digital”. Al adoptar un espíritu comunitario y mantener un marco ágil, la estructura única de VCL ha permitido que surjan proyectos urgentes y oportunos de forma orgánica.

A través de un canal abierto de Discord, una plataforma de comunicación creada originalmente para jugadores, cualquiera puede unirse y participar. A los recién llegados se les pide que se presenten al grupo y se les invita a reuniones frecuentes, como Lab Hour [La hora del laboratorio] los domingos (para la creación de ideas y la supervisión de la comunidad) y virtual Field Trips [Viajes de campo virtuales] los sábados (una exploración en grupo de la presencia en línea en la web). Un área de “Conversaciones” permite un debate más relajado sobre temas como la jardinería, la diáspora y la tecnología. El canal Discord organiza intercambios continuos entre los miembros, pero los eventos o performances pueden tener lugar en cualquier lugar de la web. La plataforma ha crecido hasta incluir un grupo internacional de artistas, activistas, diseñadores y especialistas en tecnología que descubrieron VCL mientras estaban aislados.

VCL ha fomentado rápidamente una dedicada comunidad orientada al consenso y al proceso, valores que se explican en un documento generado por los participantes titulado “Terms That Serve Us” [“Términos que nos sirven”]. En contraposición a los acuerdos de “condiciones de servicio” de las empresas, que obligan



al usuario a cumplir con una confusa y oscura jerga legal para acceder a una plataforma digital, “Términos que nos sirven” surge de una visión totalmente diferente de la participación en línea, que fomenta la empatía y la experimentación¹. Los colaboradores de VCL desarrollaron colectivamente un marco abierto y fundamentalmente más centrado en el ser humano para las interacciones en línea, nombrando y definiendo una serie de términos. Algunas de las palabras de la lista son “realización”, “cuidado” y “presencia”. Cada entrada trata de definir una nueva comprensión de cada término. Por ejemplo, bajo el epígrafe “comunidad”, señalan lo trivial que se ha vuelto la palabra, y cómo las plataformas digitales y las empresas de *marketing* afirman crear comunidad cuando, en realidad, “acumulan usuarios para generar datos con fines de lucro”. En cambio, VCL imagina la comunidad como un proceso de “creación de parentesco” que “excede una plataforma única”. Otra entrada, “estudio”, apunta a la teoría de Fred Moten de un mundo subcomunitario que existe fuera del estricto control académico, otro foro en el que el grupo puede resistir los límites institucionales. Para VCL, la risa, el escuchar y la meditación pueden ser una forma de

“estudio”. Se preguntan: “¿Qué formas de medios, práctica, escucha o imaginación cuentan como ‘investigación’? ¿Cómo constituyen los momentos cotidianos un estudio, [cuando] se comparten entre sí?”.

Los “Términos que nos sirven” no solo establecen una comprensión compartida de lo que es y hace VCL, sino que también sirven de guía para que otros organizadores los utilicen en su propia actividad. Leyendo la lista —y la posición que adopta hacia una interacción fluida, compasiva y generativa— me sorprendió el cambio de paradigma tan sencillo, pero a la vez tan importante, que representa en contraste con la forma en que la mayoría de los espacios artísticos suelen convocar y presentar obras de forma unidireccional, donde la interacción con el público carece de un intercambio o conversación continuos. De naturaleza más horizontal y construida en torno al proceso más que a la presentación, VCL es una estructura maleable cuyo objetivo final es la comunidad, la confianza y el apoyo. Los “Términos” son una forma de construcción del movimiento que —en sus palabras— refleja “una confianza esencial en otros seres y el respeto por ellos”.

Muchas de las instituciones artísticas existentes

en la actualidad no centran estos valores desde la base y, como resultado, están en dificultades. Esto se pone de manifiesto incluso si se echa un vistazo a las controversias que envuelven al mundo del arte: el dominio filantrópico de la familia Sackler, productora de opiáceos, en las artes; la renuncia de Warren B. Kanders de la junta del Whitney Museum debido a las protestas por la producción de gas lacrimógeno y material antidisturbios por parte de su empresa; o la frustración y la desesperación expresadas en las publicaciones casi diarias de la cuenta de Instagram *Change the Museum [Cambiar el museo]*. Mientras los museos, las galerías y los espacios artísticos se apresuran a “repensar”, “rotar” y “escuchar”, tal vez el verdadero camino a seguir sea empezar desde cero —para alimentar medios alternativos de encuentro, fomentar la organización artística de base lateral y plantar semillas.

Los artistas se enteraron inicialmente de la existencia de VCL de boca a boca y acabaron sintiéndose atraídos por su cultura de acceso e invitación. Cuando le pregunté qué le atrajo de VCL, la artista de Utah Kristen Mitchell dijo que VCL le fue descrita como una “sala de requisitos” — por ejemplo, el tipo de espacio que incita a la participación activa— y, como tal, la encontró “irresistible tanto para contribuir como para residir en ella”. Como miembro del conjunto de música e interpretación de improvisación *Living Marks [Marcas de vida]*, Mitchell se integró en la comunidad de VCL y pudo colaborar con otros compositores y bailarines de ideas afines. Dentro de la organización, Mitchell inició sesiones de improvisación

Captura de pantalla del sitio web “José Miguel Portal”, creado en el laboratorio de atención virtual para conectar al poeta encarcelado José Miguel Galán Najarro con una comunidad creativa más amplia para compartir su trabajo y recoger respuestas. Imagen por cortesía de virtual care lab.

participativa multidisciplinar con otros participantes y con el público en general, que luego se archivaron en el canal Discord. Cuando le pregunté cómo había influido VCL en su práctica artística, Mitchell explicó que estas sesiones la animaron a dejar de lado la expectativa común de “hacer fuerza” en una actuación en busca de un resultado final. En su lugar, Mitchell aprendió a “explorar ideas sin agendas utilizando la invitación, la intención y la acción. Esto liberó al proyecto para que respirara por sí mismo”.

El marco abierto de VCL también permite a los participantes iniciar y lanzar rápidamente proyectos en respuesta a acontecimientos actuales. En el otoño de 2020, una colaboradora de VCL, una abogada de inmigración llamada Daniela Hernández Chong Cuy, puso al grupo en contacto con un cliente llamado José Miguel Galán Najarro, que se enfrentaba a la deportación y estaba retenido en el Centro de Procesamiento de ICE [ICE, Servicio de Inmigración y Aduanas de Estados Unidos] de Adelanto. Debido al Covid-19, Adelanto suspendió las visitas familiares en marzo de 2020. También interrumpió las videollamadas. Los detenidos, como Galán Najarro, quedaron en aislamiento casi total mientras los brotes periódicos de Covid-19 asolaban la prisión privada con fines de lucro. Las reuniones con abogados, las llamadas telefónicas pagadas y vigiladas y el correo postal eran su única conexión con el mundo exterior. Poeta y rapero prolífico, Galán Najarro compartió sus escritos y dibujos con Hernández Chong Cuy, quien colaboró con otros participantes de VCL para construir el portal en línea

josemiguel.virtualcarelab.com con el fin de compartir su trabajo con la comunidad en general. En el sitio, expresa cómo el proceso de hacer su arte, y saber que sería recibido más allá de las horribles condiciones de Adelanto, le ayudó a seguir adelante.

La comunidad que se está formando a través de VCL refleja las conversaciones y debates actuales sobre la necesidad de rediseñar el espacio público en línea para que sea un bien público. Por ejemplo, el año pasado se puso en marcha New_ Public [Público_ Nuevo], una organización fundada a través del Center for Media Engagement [Centro para la participación de los medios de comunicación] de la Universidad de Texas en Austin que se dedica a la investigación, organización y defensa de espacios públicos en línea más orientados a la colectividad. New_ Public reúne a expertos de muchas disciplinas —periodistas, activistas y especialistas en tecnología están entre los miembros de su equipo— para actuar como “planificadores urbanos digitales” con el fin de imaginar una alternativa al estado actual de las plataformas de propiedad privada y con fines de lucro que dictan cómo existimos en línea.

Estos debates son paralelos a los que rodean la llegada de la Web 3.0, en la que la IA [IA, Inteligencia Artificial], el aprendizaje automático, la cadena de bloques y la computación generalizada enredarán, personalizarán y optimizarán aún más la experiencia de los usuarios en Internet. (En muchos sentidos, esto ya está ocurriendo). Si se tiene en cuenta la trayectoria de Internet, junto con el impulso de la pandemia hacia una vida social digital casi constante, se reconoce que las instituciones

artísticas que se ven a sí mismas como lugares importantes para la reunión del público deben reconocer y atender plenamente estas conversaciones cruciales e innovar. Los radicales cambios tecnológicos están modificando fundamentalmente nuestra experiencia y comprensión del espacio público. Las organizaciones artísticas —entidades creativas que en teoría están bien preparadas para imaginar soluciones creativas— deberían ser las pioneras en este debate. Aunque muchas organizaciones artísticas se han pasado rápidamente a la programación en línea en 2020, las habituales charlas de artistas de Zoom, los paseos curatoriales mal filmados en Instagram Live u otros casos de formas menos creativas y apresuradas de “compromiso digital” no sirven para crear ningún discurso comunitario, especialmente no de una manera que satisfaga las demandas críticas de lo que significa ser “público” en 2021.

Con tantos cambios en los espacios en línea, le pregunté a Zhang cuál debería ser el principio rector que guíe nuestra construcción de una Web 3.0 equitativa:

Cultivar la confianza es una tesis central para nuestra práctica. ¿Qué hace falta para que confiemos (o al menos tengamos la intención de comunicarnos y entendernos) los unos en los otros sin establecer ningún límite explícito basado en la identidad, la disciplina, la geografía, el cuerpo o la política legible? Esta es también la pregunta que se plantea en relación con nuestras realidades mediadas digitalmente hoy en día.

Bajo el Covid-19, la confianza se ha deteriorado exponencialmente. Parte de la reconstrucción consistirá en enmendar y fortificar esa confianza —confianza en los demás, en nuestras instituciones, en nuestras herramientas—. Al reflexionar sobre la posición del laboratorio de atención virtual en el contexto de todo el dolor y las dificultades que ha provocado la pandemia, así como la evolución de la vida pública en relación con la tecnología, las palabras de Zhang proporcionan un sentido concreto de esperanza sobre lo que podría ser una comunidad artística en este momento. Dar prioridad a la confianza de este modo es una propuesta radical.

Consulte la página 84 para ver la nota a pie de página.

Los artistas se examinan a sí mismos

Sobre el espéculo de Nao Bustamante

“Charlotte, ¿nunca te has mirado con un espejo de mano?” Las chicas están en uno de sus anodinos locales de comida diaria y Miranda se burla de Charlotte y su vagina clínicamente deprimida, que aparentemente nunca ha visto.

“¡Oh, Dios mío! Cielo, insisto en que vayas a casa ahora mismo y echas un vistazo. O mejor aún, coge mi polvera y haz un viaje rápido al baño de mujeres”, dice Samantha. Encarnando un *Ladies’ Home Journal* consciente, como siempre, Charlotte proclama que no quiere mirar porque le parece feo.

A pesar de su flagrante incapacidad para envejecer con gracia —las reposiciones

empiezan a mostrar cuestionables epítetos sobre la raza y la homosexualidad—, *Sex and the City* se deleitaba en hacer que su audiencia cautiva se enfrentara a la mojigatería haciéndola asistir a conversaciones informales sobre vaginas deprimidas y ovarios perezosos. Los avances feministas de los años setenta habían sido desplazados por el movimiento de los *power suit* de los años ochenta, evolucionando en una visión modernizada del feminismo que satisfacía a un grupo de abonados a la televisión por cable, a veces escandalizados y a menudo excitados.

Incluso en 2021, aunque abundan valores feministas progresistas, positivos en cuanto al sexo y fluidos en cuanto al género, está claro que todavía no nos hemos reconciliado con la tensa historia de una cultura represiva y las injusticias ginecológicas que llevaron a las muchas Charlottes del mundo a verse privadas de sus vaginas (injusticias que van desde la común y alienante prueba de Papanicolaou hasta maltratos más históricos, como la experimentación forzada del siglo XIX en los sistemas reproductivos de mujeres esclavizadas). La artista afincada en Los Angeles, Nao Bustamante, ha admitido que a veces se salta su visita anual al ginecólogo para evitar la incomodidad de la experiencia¹. Pero tras un revelador examen pélvico en 2011, Bustamante decidió actuar, colocándose al frente de lo que espera sea el rediseño más significativo del espéculo vaginal desde 1943.

Este proyecto, *BLOOM [FLORACIÓN]*, basado tanto en la investigación como en la creación de objetos, es la última entrega de Bustamante de su permanente cuestionamiento

sobre el patriarcado y sus efectos nocivos. A lo largo del tiempo, las mujeres y las mujeres se han visto obligadas a disociarse de sus cuerpos para poder funcionar en una cultura violentamente patriarcal. La autonomía empieza a parecer cada vez más imposible en un mundo en el que los abortos son casi tan difíciles de obtener como la justicia ante un violador y en el que los ginecólogos que realizan investigaciones pueden tener vía libre para explotar los cuerpos de las mujeres vulnerables sin su consentimiento. *BLOOM* desentierra esta violenta historia y demuestra que la reinención ginecológica como modo de creación artística sigue siendo tan relevante para la realidad vivida hoy como lo fue para las feministas conscientes del cuerpo de los años 60 y 70.

El diseño del espéculo de Bustamante se inspira en la delicada mecánica de una flor que se abre, lo que, por cierto, recuerda a las flores de Georgia O’Keeffe (a quien, para que conste, no le gustaba precisamente que sus cuadros fueran reducidos a representación de genitales)². En una reciente exposición en Artpace San Antonio (también titulada *BLOOM*), Bustamante mostró sus dibujos del espéculo rediseñado junto a obras de técnica mixta, videos divertidos que inyectan un humor inesperado en lecciones que, de otro modo, serían horripilantes sobre la historia de la atención sanitaria a la mujer y esculturas de cerámica de nuevos modelos de espéculos realizadas por los participantes en un taller público dirigido por la artista a principios de este año.

El diseño del espéculo de Bustamante, transmitido a través de una serie de dibujos en la exposición, consiste en “varios pétalos flexibles

y curvados en una funda fina parecida a un condón”, que permiten al examinador “ajustar la apertura en grados graduados y razonables”³. También incluye unos paneles cobertores que comienzan plegados, pero que “florecen” y se abren para activar la lubricación del espéculo, a la vez que sobre el cuerpo expuesto de la paciente cuando se separan. La delicadeza del rediseño, que a primera vista parece un tampón ultrasofisticado, es un cambio bienvenido respecto a la parodia metálica que hemos acabado despreciando.

El espéculo *BLOOM* es una herramienta mucho más reflexiva que la cuchara de peltre doblada que J. Marion Sims (el llamado “padre de la ginecología moderna”) utilizaba para experimentar con las mujeres negras esclavizadas sin anestesia en el siglo XIX⁴ —creía que las mujeres de color no podían sentir dolor—. La investigación de Bustamante comenzó con su incapacidad para dejar de pensar en la falta de atención de la industria médica cuando se trata de la incomodidad de las mujeres, pero se desvió hacia un ámbito más fantástico, mezclando la imaginación con el material y el espacio. Al hacer este trabajo, se une a un legado de mujeres artistas que han superado los límites de la estética feminista para atacar a un sistema médico (y a la cultura en general) que se atreve a convertir las partes de su cuerpo en un tabú o, lo que es peor, a reclamar autoridad sobre ellas.

A lo largo de las últimas décadas, muchos artistas han centrado su obra en el cuerpo de la mujer. Obras vulvistas inmediatamente conocidas son *The Dinner Party* [*La velada*] (1974–79), de Judy Chicago, o *Interior Scroll* [*Pergamino*

interior] (1975), de Carolee Schneemann, en la que se esforzó por “fisicalizar la historia invisible, marginada y profundamente reprimida de la vulva...”⁵. Otro par de artistas feministas que se examinaron a sí mismas desde una perspectiva más específicamente ginecológica son Hannah Wilke y Louise Fishman. (Aunque sería reductor decir que la segunda es una Charlotte y la primera una Samantha, Wilke estaba en el extremo más audaz del espectro del autoexamen, mientras que Fishman adoptó un enfoque más sutil). Se considera que Wilke fue la primera artista feminista que utilizó imágenes vulvares en sus obras, allanando el camino a las placas yónicas de Chicago⁶. Se inclinó por medios como el dibujo, el ensamblaje, la fotografía y la performance para expresar su sexualidad, pero fue su obra escultórica la que resultó más provocativa culturalmente. A partir de principios de la década de 1960, Wilke realizó esculturas que evocaban abiertamente

la vulva: utilizó arcilla doblada, látex, gomas de borrar, chicles masticados y pelusas de la colada para evocar los delicados pliegues de los genitales femeninos. Piezas como *Agreeable Object* [*Objeto agradable*] (1972) —hecha de látex y broches— y *Sweet Sixteen* [*Dulces dieciséis*] (1977) —compuesta por 16 piezas de cerámica rosa— confrontaron a su público con algo privado, hecho público.

Fishman no era tan conflictiva en sus pinturas, pero contribuyó a una mayor conciencia sobre la rabia femenina con las abstracciones de su serie *Angry Women* [*Mujeres enojadas*] (1973), así como a una legitimación general de las emociones femeninas como tema válido para la creación artística. Sin embargo, fue durante una transición menos documentada a la obra escultórica cuando Fishman exploró las manifestaciones más físicas de la feminidad. Estas construcciones colgantes sin título de 1971 no eran referencias obvias al cuerpo como las esculturas de Wilke,



Nao Bustamante, *BLOOM (series)* [*FLORACIÓN (serie)*] (detalle) (2021). Pintura al óleo sobre vidrio sobre impresión digital de archivo. Imagen cortesía de la artista y de Artpace San Antonio.
Foto: Beth Devillier.

pero dispuso las tiras de lona, las cuerdas y los hilos deshilachados en ensamblajes que aludían a la piel, el pelo y otras imágenes corporales táctiles de tal manera que se requería la experiencia directa de la feminidad para entender estas interpretaciones abstractas de las vulvas, los canales de parto y la menstruación.

En 1973, la crítica de arte Sarah Whitworth, probablemente la única escritora que ha publicado una respuesta a los tapices de Fishman⁷, describió esta serie como un punto de entrada más suave para que las mujeres entraran en contacto con sus cuerpos que lo que ofrecía Wilke. Escribió en *Amazon Quarterly*, una revista de arte y cultura por y para lesbianas: “Si el espejo del autoexamen físico era demasiado prohibitivo, Louise ofrecía un puente. Por lo menos, estas obras se podían coger con las manos sin miedo a una corrección social”⁸. Whitworth describe cómo la obra suscitó en ella una respuesta física directa a pesar de su naturaleza abstracta, y consideró que su provocación clandestina era un contraste bienvenido con el arte feminista de los años setenta.

En el lado opuesto se encontraban feministas como Carol Downer, quien años después compró un espéculo de plástico y se autoexaminó con un espejo de mano. Se sintió tan fortalecida por la experiencia de recuperar su cuerpo que instó a otras mujeres a que se unieran a ella en la autoexploración literal de sus propios cuellos uterinos. Incluso llegó a sugerir que utilizaran los espéculos para autodiagnosticar sus infecciones por hongos y tratarlas introduciendo yogur en sus vaginas. Aunque esta idea era ciertamente liberadora, más tarde fue arrestada por

practicar la medicina sin licencia⁹. Aunque la prescripción de yogur fue una mala decisión, las feministas reconocieron a Downer el mérito de haber llamado la atención sobre la idea errónea de que solo los ginecólogos (muchos de los cuales son hombres) podían empuñar los espéculos, reclamando a su vez el derecho exclusivo sobre los cuerpos de las mujeres. Pero no siempre fue así.

Tradicionalmente, los partos eran atendidos por comadronas, en la mayoría de los casos mujeres negras e inmigrantes de clase trabajadora. La medicina formaba parte de las tareas domésticas de las mujeres, pero a principios del siglo XX estas fueron expulsadas del campo de la sanidad, y la responsabilidad de atender a las mujeres embarazadas fue asumida por los hombres. La formación experiencial de las prácticas curativas se sustituyó por ocho años de costosas facultades de medicina y, como resultado, una nueva clase de profesionales con poca o ninguna experiencia sobre el terreno en materia de partos tomó el relevo. Las comadronas ancianas, rurales y de clase trabajadora que no tenían acceso a una formación profesional de precio desorbitado fueron expulsadas de sus prácticas de parto debido a las nuevas normativas educativas¹⁰.

Fueron los hombres quienes decidieron que las mujeres debían dar a luz de espaldas, con los pies en los estribos (en lugar de hacerlo ergonómicamente a cuatro patas, como solían practicar las comadronas) y fueron los hombres quienes decidieron que se utilizara un frío pico de pato metálico durante los exámenes ginecológicos. El destino de los cuerpos de

las mujeres ha estado durante mucho tiempo en manos del patriarcado: la presentación de *BLOOM* en San Antonio coincidió con la reciente sentencia sobre el aborto en Texas¹¹. El espéculo *BLOOM* de Bustamante contribuye a una larga línea de obras de arte feministas que adoptan una forma diferente de agencia ciudadana, pero también se enfrenta a la posibilidad de otros proyectos como este en un momento en el que las circunstancias que rodean la atención sanitaria de las mujeres son cada vez más precarias. Antes de que acabe el año, *BLOOM* pasará de ser un proyecto artístico especulativo a un prototipo impreso en 3D, y Bustamante tiene pendientes colaboraciones con dibujantes de patentes y científicos de materiales para desarrollar un prototipo real que funcione ya en 2022.

BLOOM continúa donde lo dejó la obra anterior de Bustamante, ampliando su predisposición hacia la protección de las mujeres, pero llevando sus investigaciones a aplicaciones del mundo real. El hecho de que las artistas feministas sigan buscando la autonomía sobre sus vaginas casi 50 años después del caso Roe contra Wade señala el abrumador terror que los establecimientos médicos y políticos siguen infligiendo a los cuerpos de las mujeres en la actualidad. En este contexto, la investigación, las obras de arte y el prototipo final de Bustamante demuestran que la atención sanitaria de las mujeres no ha alcanzado a nuestra civilización moderna y que una investigación sobre la autonomía de las mujeres sobre sus cuerpos es más oportuna que nunca.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con L. Frank

En agosto, visité a la artista L. Frank (Manriquez) en su casa-estudio en las tierras de los pomo y los miwok de la costa sobre las que se construyó la ciudad colonial de Santa Rosa. Al entrar, empezó a cantarme una canción que, según me explicó más tarde, fue escrita en los tiempos de la misión por tres niños que soñaban con escapar. Tuve la suerte de que me presentaran a L. Frank a través de un amigo activista que ha apoyado la movilización de recursos para formar el emergente proyecto Tongva Tah-rah'-hat Paxaavxa Conservacy. En la conversación, L. Frank, artista, activista y académica de tongva/ajachemen, es sardónica, fascinante y franca. A menudo se interrumpe a sí misma para compartir historias anecdóticas y cantar suaves melodías. Durante la entrevista, señalé varias veces las pizarras que nos rodeaban. En ellas aparecían las canciones de tongva que L. Frank me cantaba de forma intermitente. Una de sus canciones originales de tongva aparece en *City of Ghosts [Ciudad de fantasmas]* (2021), la serie de animación de Netflix en la que interpretó el papel de un cuervo cantor.

Para L. Frank, que ha dedicado su vida a la revitalización y visibilidad de las prácticas artísticas y las lenguas indígenas originarias de la cuenca de Los Angeles, el arte es un espejo que refleja una cultura viva a través de la cual una comunidad puede reconocerse a sí misma. Su compromiso inquebrantable con esta ética la ha llevado a una práctica que renueva las prácticas

artísticas tradicionales de los tongva: la talla en piedra, la construcción de canoas y el canto. A principios de la década de 1990, resistiendo a la narrativa colonialista de que las lenguas y culturas indígenas son reliquias del pasado, L. Frank cofundó Advocates for Indigenous California Language Survival (AICLS, Defensores de la supervivencia de las lenguas indígenas de California), una organización sin ánimo de lucro dedicada a difundir el conocimiento de las lenguas nativas de California y a fomentar la aparición de nuevos hablantes. Conocí el trabajo de L. Frank a través de su proyecto fotográfico, *First Families: Photographic History of California Indians [Las primeras familias: Historia fotográfica de los indios de California]* (2007), para el que viajó por todo el estado para recoger historias personales y fotografías de las comunidades indígenas de California. Ha trabajado en la trastienda de archivos institucionales como el Hearst Museum of Anthropology de la University of California, en Berkeley, y ha pasado décadas cultivando una estrecha relación con las pocas obras de arte que quedan de sus antepasados. Lo que los museos y los antropólogos consideran un artefacto de una cultura borrada, L. Frank lo percibe como un objeto sensible que cuenta la historia de su pueblo y conlleva las posibilidades de su futuro. Como ella misma explica, visitar los almacenes de las colecciones de los museos es como reencontrarse con viejos familiares.

Sentadas cerca de dos enormes canoas, hablamos durante más de dos horas sobre lo que significa resucitar una cultura casi borrada por el genocidio. Al principio de nuestra conversación, me explicó el

proceso de construcción de una canoa, mostrándome una terminada y lijando suavemente el costado de otra mientras hablábamos.

L. Frank: Esta es la segunda canoa tongva fabricada en 250 años o más. Construimos la primera a principios de la década de 1990.

Julie Weitz: ¿Cómo supo el diseño de la misma?

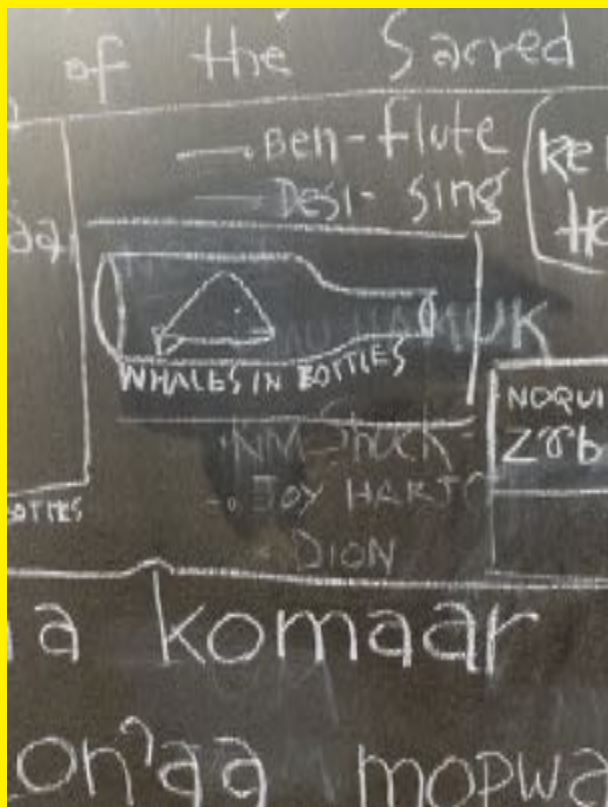
LF: Bueno, los chumash habían construido una o dos en ese momento. Pero lo sabíamos porque había información antropológica. Teníamos que llegar a la isla de alguna manera. Así que esa información era fácil de encontrar —su aspecto—, pero solo hay suposiciones sobre cómo construirla. Nadie sabe cómo construirla. Así que, al haber [ahora] construido tres, ahora soy uno de los expertos en cómo construirla, lo cual es realmente extraño.

JW: ¿Cómo encontró el apoyo inicial de la comunidad para construir la primera canoa?

LF: Oh, simplemente comencé a hacerla. Lo hice por mi cuenta. Todo lo que hago simplemente lo empiezo. Entonces la gente dice: “Oh, vale, genial”. Ya sabes, te acompañan o no.

JW: Usted ha descrito la canoa como un recipiente que contiene la cultura, que mantiene a la gente unida. Sé que ha participado en viajes épicos en canoa con otros grupos indígenas. ¿Cómo son esos viajes?

LF: ¡Bastante espectaculares! Es como un pueblo en movimiento. Puede haber hasta 120 canoas, la mayoría del noroeste del Pacífico. Empezamos y nos



dirigimos a Washington. La mayoría de las veces tiene lugar en Washington, a veces en Canadá. Conducimos hasta donde está nuestra familia de canoas y hay un destino principal al que todas las canoas llegarán. Todos empiezan a acercarse y a acampar juntos. Cada día hay un viaje que emprender. Se habla de ello la noche anterior. Hay cantos, bailes y protocolo, y a veces las tribus nos dan de comer. Allí, tu vida se rige por los vientos y las mareas, lo cual es muy diferente. Vives en una comunidad diferente a las comunidades modernas. Eso te enseña muchísimo.

Esta canoa sabe mucho más que nosotros sobre el agua. No sabemos, y mi gente nunca había practicado junta. Pero aun así vamos y nos unimos a todos. Es una de las cosas más difíciles y, sin embargo, más satisfacto-

rias que he hecho nunca. Porque tienes que crear una canción —por eso tenemos canciones—. Porque cuando estás en las tierras de otros pueblos, tienes que cantar [o] bailar y contar historias. Mi gente en Los Angeles está muy borrada. Nuestro diccionario es tal vez así [*hace un pequeño gesto*]. No tienen mucho vocabulario.

JW: ¿Qué pasa con los ancianos?

LF: [*ríe*] Soy una de los ancianos.

JW: ¿Cómo se transmitió la lengua?

LF: No lo hizo. Nos mataron a todos. Solo hay pequeños trozos. Hay un artista en Los Angeles llamado Weshoyot Alvitre. Participó en el proyecto #tongvaland organizado por Cara Romero (chemehuevi).

Su abuelo fue una de las personas con las que hicimos la primera canoa e hizo una oración y fue la primera vez que escuché mi idioma. Lo había leído antes, pero era la primera vez que lo oía. Me di cuenta de que entendía lo que decía. La gente conoce fragmentos, pero no tenemos hablantes fluidos. En realidad, mi familia de canoeros tiene tres canciones en tongva y creo que son tres más de las que tienen los tongvanos. Mi sobrino escribió esta. Se trata simplemente de mover el remo en el agua. [*canta*]

wii'e'aa komar paanga
(empuja el remo en el agua)
yayaton'aa mopwaar paanga
(mueve tu mano derecha en el agua)
wii'e'aa komaar paanga
(empuja el remo en el agua)
yayaton'aa mokaano' paanga
(mueve tu mano izquierda en el agua)
eyoomaaman'e yayatonax mii paanga
(nuestras manos se mueven en el agua)

JW: Es precioso.

LF: Eso es lo que he hecho durante los últimos 40 años —en realidad, toda mi vida—, tratar de tener una tribu con la que poder relacionarme. Así que creé un programa lingüístico que ha dado la vuelta al mundo para ayudarnos a recuperar nuestras lenguas. Y hemos hecho estas canoas y he hecho las piezas de piedra y hemos hecho las danzas.

JW: ¿Cómo empezó a hacer las obras de arte en piedra?

LF: Bueno, he ido a Europa tres o cuatro veces solo para ver las cosas que hemos hecho, para ver nuestra cultura. He ido a donde está nuestra cultura,

al museo². Hice el primer cuenco de piedra [de tongva] en doscientos años porque fui al Museo [Riverside Metropolitan] y vi cuencos de piedra y dije: “Bueno, ¿quién los hace?”. Y me dijeron: “Nadie”. No podía dejar que eso sucediera. Así es como hice el primer cuenco de piedra, y otras cosas. *[Me muestra una pequeña escultura de ballena tallada en piedra.]*

JW: Cuando vio las piedras de tongva en el museo, ¿cuál fue su reacción visceral?

LF: Bueno, estaba totalmente inmersa en todo lo que estaba encontrando. Fue muy emotivo. Desde el primer día que llegué, no tenían ni idea de por qué estaba allí. No hablaban inglés y yo no hablaba francés. Les dije que estaba allí para fotografiar cosas y me dijeron que ya habían sido fotografiadas. Pero la gente que fotografiaba estas cosas tenía un revelador que estaba demasiado caliente. Así que no se podía saber qué era cada cosa. Estaba sobreexpuesto, los negativos estaban negros y no se podía ver nada.

Desde el principio fue traumático entrar en el edificio, porque nadie del personal del museo había visto nunca a una india entre ellos. Así que me siguieron hasta donde debía ir. Pasé por delante de una sala llena de calaveras, lo que me asustó, así que empecé a correr. Después de eso, me veían pasar corriendo por esa puerta todos los días. Todo fue traumático, realmente. Pero el director me dejó entrar a fotografiar cosas y cuando entré en la sala de las colecciones, todo lo que había en las estanterías empecé a llorarme y yo me puse a llorar. Les dije a los franceses: “¡No lo entendéis!”. Y, por supuesto, no lo hicieron. Pero pasé mucho tiempo con estas cosas.

JW: ¿Hay una sensibilidad en los propios objetos?

LF: Totalmente. Cuando haces la piedra, es como si esa piedra se hubiera hecho antes y tuviera memoria. Cuando hice ese primer cuenco de piedra, no sabía lo que estaba haciendo. Pero lo soñé y ahí estaba. Es perfecto. Por otra cosa, no por mí. La piedra es muy informativa y es muy satisfactoria. Ya sabes, simplemente haciendo algo que tu gente ha hecho y lo recreas o lo rehaces, entonces ese conocimiento parece que vuela directamente a tu cabeza. Ya está ahí.

JW: En una conversación anterior, usted mencionó que fue al Immaculate Heart College porque la hermana Corita Kent enseñaba allí.

LF: La hermana Corita me llamó mucho la atención cuanto más le prestaba atención, porque hablaba de forma diferente. Hacía cosas tan poco católicas, tan artísticas, tan libres. Por eso decidí que tenía que ir, porque nunca había pensado en ir a la universidad. Solo iba a un JCC [junior community college, centro de estudios de grado] para usar su equipo. Pero en el Immaculate Heart fue más allá de eso. Una vez que llegué allí fue como un renacimiento para mí.

JW: ¿De qué época se trata?

LF: 1970, creo.

JW: ¿Mencionaste que Faith Wilding enseñaba allí?

LF: Sí, me introdujo en todo tipo de cosas. Me introdujo en el arte feminista, del que no sabía absolutamente nada. En los dos primeros minutos de su clase, puso una presentación de diapositivas y nos mostró su trabajo, y en la

pantalla ella llevaba un leotardo con un gran falo atado a la parte delantera. Otra mujer llevaba un leotardo y tenía una vagina muy grande atada a ella. Eso me sorprendió mucho porque no era mi cultura, no era mi mundo, y entonces ella dijo: “El título de mi obra es *Cock and Cunt [Polla y coño]*”, y yo me dije: “Oh, no, es hora de que me vaya a otro sitio”. Pero menos mal que me quedé porque nunca había visto arte feminista. Nunca se había cruzado en mi camino, en realidad.

JW: En otra entrevista, bromeó sobre la idea del “indio de Hollywood”.

LF: Bueno, no era una broma; soy una india de Hollywood. Estuvimos en las primeras películas; mi bisabuelo participó en más de 200 películas. Todos lo estuvimos, porque los comienzos de Hollywood fueron en nuestra patria. La mayoría de las películas eran de vaqueros e indios, [y] todos los indios trabajábamos en los ranchos, así que nos convertimos en los vaqueros y los indios. Simplemente nos deslizamos allí. Mi abuela le dijo una vez a alguien: “Nunca tuve que trabajar. Era una extra en las películas”. Todas sus hermanas eran extras en todas las películas.

JW: ¿Crees que se les compensaba adecuadamente?

LF: No creo... Pueblan las películas, pero sus nombres no existen, como nosotros no existimos —de nuevo, borrados.

JW: Hábleme de sus tatuajes.

LF: Los tongva teníamos 11 tipos de médicos y uno de ellos era el de los tatuajes. Empezamos a tatuar a las niñas cuando tenían unos cinco años. Nosotros,

los tongva, teníamos tatuajes en la cara, en los brazos y en el pecho. Pero alguna de la gente del norte no puede hacerse tatuajes hasta que no han conseguido ciertas cosas. Como los maoríes, no se hacen de estos [señala su barbilla] a menos que sepan hablar su idioma. Así que hay cosas muy graves ligadas a los tatuajes. Por eso, intentar decidirme a hacerme el mío fue difícil, porque estamos tan liquidados que no había nadie que me lo dijera. Y, entonces, escuché a mis vecinos más cercanos que estaban tatuados y me acordé más de ello. Y entonces Wendy Rose —es nativa de California con algo de Pueblo— hizo su tesis sobre el tatuaje en la California aborigen.

JW: ¿Cómo te han cambiado tus tatuajes?

LF: Le digo a la gente cuando les llevamos a hacerse los tatuajes: “Tu vida cambiará...”. Antes de hacerme los tatuajes, me preocupaba que fueran correctos. Así que me centré en mi intención. Mi intención era estrictamente darse las manos a través del tiempo. Y no podía creer la conexión que sentía. En el momento en que me hice los tatuajes, toda mi vida cambió. No hay una sola persona que se tatúe que no diga eso. Para cada uno de nosotros es algo diferente en cuanto al modo, pero si antes no eras responsable —y la mayoría de las veces son aquellos responsables que hacen cosas culturales los que se los hacen—, ahora no eres más que responsable.

JW: ¿De qué manera?

LF: Todas las maneras. De todas las maneras que puedas para ayudar a tu gente a que las

próximas siete generaciones funcionen. De todas las maneras. Por eso cuando la gente me dice: “Tienes que descansar, L. Frank. Deberías parar”, ¿cómo puedo hacerlo? Miro a los ancianos que vinieron antes que yo, ellos no pararon. Solo recibieron bastones.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Exquisite L.A. Volumen 3

Inspirándose en la historia del juego de salón surrealista cadáver exquisito, “Exquisite L.A.” comenzó con un deseo de conexión —un deseo de un modelo de un cuerpo colectivo, un retrato comunitario del mundo del arte actual de Los Angeles—. Comenzamos a fotografiar el volumen 3 del proyecto a finales de 2019, y desde entonces hemos tenido que doblarnos hacia adentro, retrayéndonos físicamente unos de otros. Mientras acogemos lentamente el regreso a la conexión física, es imposible no pensar en este proyecto de forma más vital: en los modos en que nuestros cuerpos se necesitan y se relacionan unos a otros —que el arte nunca se crea en el vacío—. Dentro de la experiencia de una pandemia global, debemos articular nuevas formas —dibujar y rediseñar.

Compuesto de retratos fotográficos, y abarcando un año de números consecutivos de Carla, cada artista reseñado presenta al siguiente, destacando su conexión o interés en el artista que le seguirá en la serie. Enraizadas en el retrato clásico, las fotografías capturan a los artistas en un espacio neutro, aislados de su lugar de trabajo o estudio. Su mirada individual, su pose o su gesto

se convierten en un marcador visual continuo del exquisito cadáver que es Los Angeles. En estos retratos hay un dominante tejido conector de palabras —que flotan sobre los cuerpos de los artistas y están unidos por un hilo de inspiración—. En este número, retomamos el hilo con Yves B. Golden, quien fue elegido por Amia Yokoyama en nuestro número anterior.

Número 19
Friedrich Kunath→Tristan Unrau→Nevine Mahmoud→

Número 24
Lila de Magalhaes→Young Joon Kwak→Beatriz Cortez→

Número 25
Kang Seung Lee→Leslie Dick→Amia Yokoyama→

Número 26
Yves B. Golden→Amanda Harris Williams→Lauren Halsey

Amia Yokoyama sobre Yves B. Golden



Yves llegó a mi vida un día en que el cielo se abrió y derramó sol, nieve y vapor. Como en las pinceladas de uno de sus poemas, caímos en los brazos del otro, bañándonos en aguas sulfúricas. No fue una casualidad. Ella es alguien cuya vida y obra están densamente entrelazadas. Trabaja con la magia de la palabra, la magia del sonido y la magia de la materia; medios de radiación que calcifican el arte en nuestro cuerpo colectivo a nivel celular. A cada paso, convierte la existencia en verso, y cuando el polvo se asienta, nos quedamos con su arte resonando en semillas que debemos plantar una y otra vez en el suelo fértil de sus encantamientos. Es una artista que trabaja con intersecciones, tejiendo nubes de múltiples formas de creación para que saltamos a través de ellas, transportándonos del sonido a la escultura, a la poesía, al activismo, a la instalación, a la performance y al cuidado. Manifiesta la fuerza de la vida

en colaboración con otros, teje redes de apoyo y nos recuerda que debemos abrazarnos unos a otros.

Yves B. Golden sobre Amanda Harris Williams



La pasión de Amanda Harris Williams por la crítica generativa, soñar con la libertad, la belleza y el conocimiento le hacen ser una voz optimista y contundente entre las redes de información transnacionales de Internet e inspira a muchas mentes curiosas y expansivas de todas partes. Su discurso sobre colorismo, ética, abolición requiere de la convicción y claridad que Amanda siempre trae a sus foros. Sus palabras y su arte demandan que siempre estemos alerta, pendientes e informados para el bien colectivo.

La abundancia de semillas que Amanda ha sembrado y sigue cultivando nos empuja a entablar conversaciones relevantes y nos urge a ser participantes. Su praxis impregna sus actos diarios en comunidades digitales y locales de igual manera porque cree que el amor

y la diligencia son partes integrales del futuro centelleante que se despliega ante nosotros.

Es mi hermana, y tendrían suerte si tuvieran una hermana como la mía. Sus gesticulaciones de cariño se basan en la equidad y el crecimiento. Su imaginación solo es comparable con su imperturbable ingenio. Su carisma encarnado y su calor me recuerdan que cualquiera de nosotros puede ser, en un instante, acogido si lo necesita.

Amanda Harris Williams sobre Lauren Halsey



Lauren es una verdadera maestra de la praxis. Insiste sobre los monumentos, sobresale en los detalles —su trabajo es lo suficientemente grandioso como para ser entendido a distancia, y lo suficientemente atractivo como para rogarnos que nos acerquemos y dediquemos el tiempo necesario—. Además, el trabajo que realiza a través de su centro comunitario deja claro que no se trata de un simple desfile, sino que es real, es amor incorporado, encarnado y practicado, no un mero adorno.

Kenneth Tam en ICA LA

19 de junio—
5 de septiembre de 2021

Hay algo seductor en el grupo de hombres asiático-americanos que aparecen en *Silent Spikes* [*Picos silenciosos*] (2021), una videoinstalación de dos canales de Kenneth Tam recientemente expuesta en el Institute of Contemporary Art de Los Angeles (ICA LA). En la película, los hombres parecen amables y abiertos mientras intentan encarnar los gestos de un jinete de toros del oeste en un teatro vacío de estilo caja negra. Estas escenas se yuxtaponen a una serie de relatos históricos del oeste norteamericano, y la película trata de localizar dónde se cruzan el racismo histórico y la interpretación de género. La obra plantea agudas preguntas sobre la cultura y la masculinidad estadounidense, y sobre cómo el pasado histórico persiste en nuestro presente contemporáneo.

El vaquero es una figura central en la exposición, que sirve tanto de personaje interpretable como de valioso foco de investigación crítica. Aunque la figura ha sido reconocida durante mucho tiempo como símbolo por excelencia de la frontera norteamericana, Tam interviene para explorar lo que significa crear una nueva iteración no blanca del arquetipo del vaquero. Al igual que en sus videos anteriores, los hombres de la película son un grupo de desconocidos colocados en varios escenarios —en una escena de estilo “ensayo”, se ponen trajes de vaquero y, sin accesorios ni caballos, hacen una pantomima

de los supuestos movimientos de un jinete—. En cierto modo, el video parece un experimento social que examina cómo el reparto asiático-americano de Tam interpreta este arquetipo. ¿Adoptará el personaje hiper-masculino históricamente expresado por los hombres blancos estadounidenses, o su encarnación de la figura adoptará un ángulo diferente? Mientras actúan en el escenario en lo que parece una especie de baile, muchos de los hombres se mueven con una notable suavidad, representando gestos sencillos —como levantar lentamente un brazo por encima de su cabeza o la rotación sincronizada de su pecho y caderas— que abren complejos diálogos en torno a la representación del yo.

Los movimientos de los actores demuestran una sensualidad que también se aborda en las entrevistas que se les hacen en la película. Algunos comparten sus ideas sobre la sensualidad masculina y cómo los códigos sociales definen cuándo y cómo se expresa. Un actor describe la sensualidad como la creación y la liberación de la tensión, mientras que otro la señala como una expresión íntima de la mente y el cuerpo —ambas son bellas

metáforas que se reproducen en el video mientras practican sus movimientos de vaquero, presentan sus actuaciones finales y se relacionan entre sí en el escenario—. En una escena en la que dos vaqueros comparten el escenario, Tam se enfrenta a los límites de la intimidad entre hombres mientras los actores se empujan mutuamente en una armadura de silla de montar diseñada para representar un caballo en movimiento, y en otras escenas relacionadas se complementan entre sí basándose en su experiencia de trabajo conjunto. “Creo que eres un tipo muy agradable, solo por cómo tratas a la gente y cómo les hablas”, dice un hombre a su compañero vaquero. “También creo que eres un tipo muy guapo, con una gran altura. A veces [me] da un poco de envidia la altura”. Estos momentos íntimos son a la vez sinceros y sensuales, y ofrecen un contrapunto tierno al vaquero más distanciado y masculino que se retrata en los medios de comunicación estadounidenses.

Entre estos momentos hay relatos del siglo XIX que aportan un sólido contexto. Una voz en off, junto con imágenes de video de un largo túnel ferroviario, cuenta la



Kenneth Tam, *Silent Spikes* [*Picos silenciosos*] (instantánea del video) (2021).

Video HD de dos canales (color, sonido), 20:29 minutos. Imagen por cortesía del artista y de Commonwealth & Council, Los Angeles.

historia de la huelga laboral de 1867, en la que los trabajadores del Chinese Transcontinental Railroad exigieron mejores salarios y condiciones laborales que los equipararan a sus homólogos blancos. El guion ficticio, escrito por Tam y leído por un narrador cantonés, se inspira en *The Silent Spikes* (2006), un libro del historiador Huang Annian del que el video de Tam toma prestado su nombre. En el libro, un obrero chino habla de sus frustraciones por el fracaso de la huelga, señalando el racismo y la explotación constantes que él y sus compañeros experimentaron. Como ha señalado el abogado y académico Bryn Williams, los inmigrantes chinos del siglo XIX también sufrieron discriminación y emasculación por su vestimenta, su pelo largo trenzado y otras formas de expresión cultural, que se consideraban demasiado femeninas para las normas occidentales¹. En *Silent Spikes*, Tam vincula este período histórico con escenas de vaqueros actuales, estableciendo elocuentemente conexiones entre los hombres asiáticos en América desde el siglo XIX hasta el presente y provocando que consideremos las maneras en que los acontecimientos históricos configuran las creencias y comportamientos culturales estadounidenses, y cómo las intervenciones sobre la masculinidad, expresadas a través de la figura del vaquero norteamericano, desafían tanto los códigos sociales masculinos como las estructuras hegemónicas de poder.

Consulte la página 84 para ver la nota a pie de página.

The Going Away Present [El regalo de despedida] en la Kristina Kite Gallery

**24 de julio–
21 de agosto de 2021**

Tras 25 años como crítico de arte y educador en Los Angeles, Bruce Hainley se traslada a un nuevo puesto en la Universidad de Rice. Como despedida, la galerista Kristina Kite y la escritora-curadora Sarah Lehrer-Graiwer han organizado una exposición masiva de 49 artistas “y 18 escritores” (más de ello adelante) que han sido alumnos, colegas y colaboradores, o más generalmente han vibrado con Hainley. Algunos han estado activos durante décadas, mientras que otros se graduaron tan recientemente como el año pasado en el programa de Máster del ArtCenter College of Design, donde Hainley fue profesor y director del programa. Los géneros abundaron en la exposición: pinturas sobre lienzo, collages, esculturas, videos, objetos para llevar, un perfume de edición limitada y performances. El amor cerebral, chispeante y pornográfico —teñido por la retina llamativa— surgió en momentos a veces perturbadores entre las notas más dulces en una serie de texturas, colores y tratamientos (algunos preciosos, otros violentos, otros ambos), todo lo cual contrarrestó la tristeza del corazón que acompañó a la despedida.

Aunque encapsulaba múltiples sensibilidades, la

muestra tenía la sensación de ser una retrospectiva, pero de pensamiento: en particular, la influencia y la resonancia que la escritura y la enseñanza de Hainley han tenido en las mentes y el trabajo de una diversa gama de artistas. Gran parte de la muestra tenía una intencionalidad “para Bruce”, a menudo evidenciada en los títulos

—*Bruce; B. Hainley Football Sweater [Bruce; El jersey de fútbol de B. Hainley]; Untitled (for Bruce) [Sin título (para Bruce)]*—, que presentaban las obras como notas de amor, algunas de ellas de sus propios alumnos. La fotografía *Bruce note [Nota de Bruce]* (2021), de Juliana Halpert, adopta este papel casi por reflejo al recordar una nota de Hainley al artista cuando era su alumna. En la foto, la nota de Hainley se asoma desde su desordenado espacio de trabajo, vinculando su creación con su tutoría. El amor expresado por estas piezas encuentra un diálogo sorprendente (aunque a veces discordante) con manifestaciones más salaces de la intimidad, como las erecciones que se encuentran en *Gutter Collage 3 (Cemetery - erections - Orazio Gentileschi - John F. Kennedy) [Collage de canaletas 3 (Cementerio - erecciones - Orazio Gentileschi - John F. Kennedy)]* (2018) de William E. Jones, o las dos mujeres que comparten un encuentro íntimo y un arnés en el óleo cálidamente exuberante *Untitled (Pentagon) [Sin título (Pentágono)]* (1992) de Monica Majoli.

A lo largo del espectáculo, la adoración también se vio influenciada por una sonriente inclinación a la interrupción, que según el propio Hainley no tiene por qué ser explosiva o conflictiva. De hecho, puede ser todo lo contrario. En un ensayo publicado en 2006 en *Frieze* sobre Lee Lozano —que empezó a boicotear voluntariamente a las

mujeres en 1971, para disgusto de muchas feministas de la segunda ola—, Hainley rebate a quienes descartaron su obra de esta época por considerarla perturbadora, preguntando: “¿Pero por qué el arte no debería perturbar, especialmente si su proyecto es un experimento nuclear con el arte y la vida?”¹.

Algunas de las perturbaciones que se presentan en *The Going Away Present [El regalo de despedida]* actúan como mensajeros inesperados. Lo que parece ser un breve vistazo a la imagen invertida en color de un recto en *Rob It in Flesh (Steven) [Robarlo en carne y hueso (Steven)]* (2020) de Shahryar Nashat, un video HD silencioso en el interior de un monitor adaptado, es casi indiscernible, y se necesitan varias visualizaciones para recomponer su forma. Cerca de allí, el pequeño lienzo de John Tremblay titulado *State Line [Límite estatal]* (2020) tiene una composición aparentemente tranquila —una línea de aluminio dentada que divide dos campos de color pastel que no están saturados— que oculta la violenta deformación, los golpes y la trituración del metal que se utilizó para su realización. El “estado” que indica su título podría ser geográfico o psicofísico, y su línea horizontal dentada, cartográfica y cardiográfica. La perturbación de ambas obras radica en no saber qué pensar; ambas comparten momentos de impacto visceral al acecho.

Otras obras realizan hazañas disruptivas a través de la recontextualización y la apropiación, el mismo tipo de “experimento nuclear” sobre el arte que Hainley dedujo en la obra de Lozano. La fotografía de Larry Johnson, *Untitled (Moved to Tears) [Sin título (Conmovido hasta las lágrimas)]* (2010), toma

como material de partida una invitación a la galería de 1981 de Sherrie Levine y Louise Lawler para su proyecto de colaboración *A Picture Is No Substitute for Anything [Una foto no sustituye a nada]* (1981–82), en el que la invitación era la totalidad de la exposición. El texto de la invitación, “His gesture moved us to tears” [*“Su gesto nos conmovió hasta las lágrimas”*], pretendía burlarse del estilo de pintura neoexpresionista, bruta y gestual, celebrado en aquella época. Johnson recortó y dispuso las palabras individualmente en papel cuadriculado en su ubicación original antes de volver a fotografíarlas —su gesto de apropiación quedó al descubierto—. Esta obra encontró eco en *Looking Back [Mirando hacia atrás]*, de Darren Bader, una fotografía sin fecha de lo que parece ser un cuadro de Léger sin marco, tomada en ángulo oblicuo. La figura de Léger —suponiendo que se trate de un verdadero Léger— mira hacia atrás, torcida, con poco contexto circundante, extirpada de la autoría. El sujeto es la propia mirada, como los críticos que se han ganado la vida mirando el arte desde sus propios ángulos oblicuos.

La exposición también incluía un libro de Hainley diseñado por Laura Owens, que además de materiales de archivo, imágenes, calcomanías y otros objetos efímeros, presenta su correspondencia archivada con Elaine Sturtevant, acumulada mientras investigaba su esencial tour de force, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face [Bajo el signo de (sic): Volte-Face de Sturtevant]* (2013). El libro perturba las expectativas de cómo es un libro sobre un artista, empleando textos paralelos y excursiones ficticias y brechtianas. Las anotaciones de Sturtevant son un testimonio fascinante de la forma en que Hainley inspira entusiasmo tanto en los artistas consagrados como en sus alumnos, creando un efecto dominó invisible de influencia.

Aunque este efecto dominó se plasmó en muchas de las obras de arte de la exposición, una revista de los 18 escritores incluidos en la lista de la muestra se convirtió en algo más parecido a un fantasma sobre ella. Aunque se ha impreso, la preocupación por la privacidad de Hainley ha impedido su publicación. Resulta tentador calificar la cancelación como un engaño, o tal vez incluso



The Going Away Present [El regalo de despedida] (vista de la instalación) (2021).
Imagen por cortesía de los artistas
y de Kristina Kite Gallery, Los Angeles.
Foto: Brica Wilcox.

como un homenaje. En *Under the Sign of [sic]*, Hainley escribe un emocionante análisis de la reproducción de Sturtevant en 1967 de Relâche, el *ballet* de Picabia/Satie de 1924 cuyo estreno fue, irónicamente, cancelado por enfermedad (*relâche* significa “cancelado” en francés)². Aunque se anunció, las puertas del teatro de Sturtevant permanecieron cerradas la noche del estreno. Duchamp llegó en taxi, que hizo esperar solo para poder confirmar lo que él y otros ya sospechaban: que la obra era la propia cancelación. Con una prosa chispeante e hipersensible, Hainley desmenuza el gesto de Sturtevant: una obra de arte tan vaporosa que apenas podría decirse que ha sucedido, salvo que *lo hizo*. Así que sería apropiado interrumpir la anticipación de una revista sobre Bruce Hainley por parte de un panteón de escritores simplemente cancelándolo. El vacío que deja cualquier cancelación o partida nunca está vacío, ciertamente no en este caso.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Aria Dean en REDCAT

5 de junio–
24 de octubre de 2021

Aria Dean podría estar observándose. En una reciente excursión a ver *Suite!*, tras una breve desorientación en el aparcamiento de REDCAT, me dirigí a la sala con cortinas que albergaba la instalación de Dean. La alfombra de la galería presentaba un patrón cuadrículado deformado en blanco y negro, a medio camino entre el op art y una ilustración de las deformaciones del tejido espacio-temporal. En el espacio, un video en bucle se proyecta

en una gran pantalla curvada sostenida por sencillos postes de madera en los que la misma cuadrícula deformada y a cuadros aparece como marco recurrente de la película.

Dean juega con este tipo de realidad anidada y vigilada a lo largo de *Suite!* Entré en la sala con la película reproduciéndose en algún punto intermedio y me encontré con una escena en la que un bípedo frondoso, representado digitalmente, se adentra tímidamente en la trama cuadriculada a través de un fondo de columnas, losas y tuberías. La criatura tiene ramas por extremidades y está envuelta en una espesa vegetación, como un árbol con consciencia de una película de Disney. El entorno por el que pasa esta criatura se superpone a la habitación en la que me encuentro ahora y con el garaje en el que me perdí momentáneamente. Comparo brevemente los movimientos de la criatura en este espacio estratificado con lo que recuerdo de los míos.

Suite! avanza con una narrativa mediatizada en la que las criaturas, vestidas con franjas de vid kudzu, juegan entre cortadamente con movimientos coreográficos. La partitura de *Suite!* serpentea de forma similar, combinando zumbidos y zumbidos electrónicos con rasgueos de guitarra acústica que entran y salen de los coros del kudzu. Dean mezcla varias referencias —a la red, a la extensión del espacio-tiempo, al crecimiento invasivo, a la danza— a lo largo de la pieza, pero nunca llegan a cohesionarse en un efecto central o pronunciado. La voz de Dean entra y sale de la película para leer textos elípticos y filosóficos (tanto textos originales del artista como citas de otros). “Por todas partes hay un enorme espacio para más cosas, en

todas las direcciones el universo no tiene límite ni fin”, recita Dean. Más tarde, la voz en off dice: “Estamos hablando de mundos infinitos, de mundos nuevos, sin punto central”, mientras dos criaturas se fajan en unas escaleras digitales, gesticulando exageradamente.

El kudzu es una planta invasora de rápido crecimiento. Especialmente frecuente en el sudeste de Estados Unidos, se adhiere a las estructuras y la flora adyacentes, creciendo con un mínimo esfuerzo y a menudo dañando o matando a los árboles que la sostienen al bloquear la luz del sol. *Suite!* se mueve temáticamente en torno a estas nociones de replicación y reproducción (el crecimiento incontrolado del kudzu, el continuo despliegue de una cuadrícula) con un tono de futilidad y resignación —más que, por ejemplo, de asombro— ante el vasto universo. El uso del kudzu por parte de Dean puede leerse, quizás, como una réplica a la noción capitalista y sin sentido del crecimiento por el crecimiento o a la necesidad de llenar un vacío en lugar de dejarlo estar. Del mismo modo, la película vigila a las criaturas de Dean en movimientos tanto de interpretación como de privacidad, siempre coreografiados, a menudo sincronizados.

La referencia de la voz en off a un universo “sin límite ni fin” se produce mientras varios bailarines de kudzu en pantalla se acicalan o se roen (es difícil saber cuál). Dean ha hablado en entrevistas de que el tiempo es un componente intrínseco de nuestra experiencia de la escultura minimalista en particular¹, y *Suite!*, con su escaso conjunto de columnas y escaleras, emplea esta y otras nociones de tiempo. Está el tiempo del crecimiento vegetal —se dice, con una nota folclórica,



que el crecimiento en tiempo real del kudzu es observable e incluso audible²—, el tiempo de la danza coreografiada y el tipo de no-tiempo del infinito, al que alude la persistente y afligida meditación de la voz en off. *Suite!* mantiene este curioso y acumulativo efecto sombrío en todo momento: las criaturas de Dean están dotadas de la resonancia emocional del anhelo erótico y la autoestima, pero los agentes que las animan —la alegría, el drama, la trascendencia, el humor— solo aparecen en dos escenas de la película.

En una de ellas, Dean vuelve a presentar con descaro su escultura *Ironic Ionic Replica* [*Réplica iónica irónica*] (2020) como una especie de tótem en torno al cual bailan los avatares del kudzu. La escultura, que también se instaló en la edición de 2020 de *Made in L.A.* en el Huntington, es a su vez una réplica de la *Ironic Column* [*Columna irónica*] de Robert Venturi (1977), que se encuentra en el campus del Oberlin College (el alma máter de Dean). La columna de Venturi no sostiene nada, pero lo parece vagamente; la de Dean es simplemente una columna, refundida en su instalación en el Huntington

en un tótem monolítico y endeble, rematado con aire. La copia en *Suite!* de una copia de una falsificación decorativa es una masticación estética peculiar, tal vez divertida, una especie de estratificación maníaca de la obra y la memoria de Dean, como el reparto, los personajes y el atrezo cíclicos y reciclados de la película *Synecdoche, New York* (2008). Las figuras de la escena giran torpemente y de forma similar a un culto en torno a la escultura digital, bañada en el tono púrpura-violeta de una luz de crecimiento de plantas.

En una de las últimas escenas de la película, el grupo de kudzu encuentra un final violento, corpóreo y a cámara lenta. El fuego que acaba consumiendo a los retorcidos personajes sin rostro de Dean parece a la vez elegante e imposible en su pulcra limpieza tanto de una planta molesta como de los seres en los que habita. Dean lee poéticamente sobre la escena:

El invierno de nuestras vidas, cuando el clima ya no es tan benigno y la extremidad no solo se cierne sobre nosotros, sino que nos atrae... Un gran viento

de insurrección en el mundo, un viento ártico frío y duro, un viento asesino... que limpia ineludiblemente, como la marea imperceptible de la muerte.

El kudzu se define por una cierta liquidez; depende de un contenedor para aparecer y, a su vez, amenaza la supervivencia de este contenedor; no es un gran salto desde aquí a las realidades del cambio climático, a las que parece aludir la cita anterior. El kudzu toma prestada su sensibilidad en *Suite!*, perdiendo en el proceso su apego primigenio a las raíces a cambio de un paseo epífito y digital sobre sujetos móviles.

La consciencia que adquieren las enredaderas en la instalación de Dean pasa rápidamente de un debate sobre las plantas invasoras a reflexiones más complejas sobre la impotencia ante el crecimiento constante y sobre lo que define lo “invasor” en primer lugar. Los bailarines de la película son zombis que solo existen como anfitriones de una enredadera que carece de su propia estructura interna, asfixia lentamente a su anfitrión y solo puede morir violentamente, por el fuego. Hay una pronunciada futilidad en contraponer “mundos infinitos” a la escala terciaria, incluso regional, de la problemática vida vegetal, y en este sentido *Suite!* da vueltas a un drenaje emocional desnutrido por su considerable, pero a menudo opaco, intelecto.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.

Eliza Douglas en Overduin & Co.

27 de junio–
14 de agosto de 2021

Entrar en *Orgy of the Sick* [*Orgía de los enfermos*], la reciente exposición de pinturas de Eliza Douglas, fue como entrar en un dormitorio sucio y levantar la ropa sucia de la semana pasada, cuyos colores y formas se arremolinan en una masa representativa sin formar una imagen coherente. La nueva serie de cuadros de Douglas representa camisetas con iconos y personajes de la cultura pop—Disney, Sailor Moon, NASCAR—en un estado desarreglado y desechado y, al igual que tu ropa favorita, cada cuadro se siente nostálgico y entrañable instantáneamente. Al recorrer la exposición, me sentí transportada a los gráficos de mi juventud: mis sábanas de *101 dálmatas*, mi póster de unicornio de fieltro, mi manga de Sailor Moon, incluso aquella camiseta con lobos aerografiados que siempre llevaba el chico reservado de mi clase. Desde entonces, todas estas cosas se han arrugado y se han tirado a la basura, se han perdido y se han empacado en un vertedero.

El atractivo de *Orgy of the Sick* proviene principalmente del aura nostálgica que emana de estos símbolos. Los cuadros hiperrealistas presentan camisetas gráficas arrugadas de forma que cortan, distorsionan u ocultan partes significativas de su diseño. Resulta emocionante reconocer los logotipos o los personajes dentro de estas señales visuales deformadas: que se pueda reconocer a Mickey Mouse a partir de unas cuantas curvas negras en su icónica cabeza o identificar a Sailor

Moon a partir de un enorme ojo es un testimonio del poder de la cultura de consumo.

Sin embargo, aunque los cuadros de Sailor Moon atraen al principio a los espectadores por la nostalgia de los icónicos moños de coleta de Serena, hay un malestar que surge al ver a los queridos personajes en configuraciones tan grotescas. En uno de los cuadros sin título (todas las obras son de 2021), la tela retorcida crea un remolino que deforma las cabezas de Mickey Mouse, Minnie y Goofy, transformándolas en criaturas tuertas y sin nariz. Estos nuevos monstruos son quizás “los enfermos” a los que se refiere el título de la exposición, que se aprovechan de la psique del consumidor para obtener beneficios, al igual que el capitalismo explota nuestro deseo de formar parte de una comunidad mediante la creación de afilia-

ciones con personajes y marcas queridos. Al pintar una alegoría de la relación entre la corporación y el fandom, una orgía cíclica que alimenta una producción excesiva de bienes de consumo, Douglas presentó una denuncia de la cultura de masas, en lugar de una celebración de la misma.

Sin embargo, las obras más fascinantes de la muestra no son las que presentan personajes reconocibles de los fans, sino las que representan imágenes de dragones y lobos. Estas, junto con una camiseta de la Virgen María, se inscriben en una estética alternativa popular de los años 90 y principios de los 80: paisajes fantásticos con criaturas ilustradas y símbolos oscuros. Guerreros esqueléticos blanden espadas mientras cabalgan sobre dragones; enormes lobos muestran colmillos sangrientos



Eliza Douglas, *Untitled [Sin título]* (2021).
Óleo sobre lienzo, 82,75 x 63 pulgadas.
Imagen por cortesía del artista
y de Overduin & Co.

sobre un cadáver indescifrable. Las camisetas de dragones, en particular, me traen recuerdos de la escuela secundaria, evocando un tipo de renegado juvenil que crecía con la WWE y Slipknot. Más conmovedor que el arquetipo que evocan estas camisetas es el hecho de que no hay un conglomerado de medios de comunicación unido a sus ilustraciones. Son marcas fuera de serie inspiradas en el grafismo metálico general de la época, y sus orígenes son difusos: no hay ninguna empresa que haya construido un imperio a partir de la camiseta de dragones de los 90. (The Mountain Corporation, que produce la camiseta Three Wolf Moon [La luna de tres lobos], es el único distribuidor que se me ocurre). La inclusión de este tipo de camisetas por parte de Douglas las sitúa en la misma categoría que Disney, pero enturbia su crítica, confundiendo el exceso capitalista con una condena del mal gusto.

Perder la pista del mensaje puede ser involuntario, pero un cierto tipo de ofuscación se cuece en *Orgy of the Sick*. Douglas organiza a propósito sus composiciones para cortar cualquier texto didáctico que pudiera añadir un significado específico a las camisetas gráficas. En una gran pintura de una camiseta de la Virgen María arrugada, rayos de luz cepillados con trazos largos y redondeados rodean a la Virgen, emanando de un pliegue que oscurece su rostro normalmente afligido. Al representar los flujos y reflujos de la camiseta arrugada, Douglas desvirtúa a propósito cualquier eslogan que acompañe a esta mercantilización de la fe. Solo se revela lo suficiente para que el diseño de la camisa sea reconocible: la asociación personal del

espectador con los medios de comunicación es más importante que cualquier marca o mensaje específico que aparezca en la ropa.

En *Orgy*, muchos de los cuadros estaban colgados del techo con cadenas de plata, lo que permitía verlos desde ambos lados y exponer la gran firma garabateada de Douglas en el reverso de cada lienzo, como la etiqueta de la parte trasera de una camiseta. La firma se convierte en una especie de transferencia, ya que Douglas afirma su propia voz dentro de esta trífeca de símbolo cultural, consumidor y productor. *Orgy of the Sick* se mueve entre la crítica a la cultura de consumo, la glorificación del fan art y la insistencia en la autonomía personal dentro de las estructuras capitalistas. Al distorsionar y estratificar las camisetas en sus abarrotados cuadros, Douglas pone de relieve el exceso que producen las empresas a través de la explotación de las emociones de los consumidores, un ecosistema de despilfarro en el que el capitalismo tienta a los consumidores a conmemorar los sentimientos con objetos físicos. El deseo es fugaz, pero la producción es permanente. Sin embargo, al integrarse en las complejidades de los ciclos de consumo, Douglas reclama la propiedad de las imágenes de las marcas, distorsionando y suavizando el poder de la dominación corporativa, aunque solo sea por un momento.

Michelle Stuart y Lee Bontecou en Marc Selwyn Fine Art

24 de julio—
18 de septiembre de 2021

En historias escritas, Lee Bontecou y Michelle Stuart suelen ser consideradas feministas audaces en el contexto del mundo del arte neoyorquino de los años 60 y 70, aunque ninguna de las dos artistas consideraba su obra como feminista. Sin embargo, si se analizan las obras de estas dos artistas una al lado de la otra —como permitieron las recientes exposiciones concurrentes en Marc Selwyn Fine Art— es evidente que las obras participan de diferentes facetas de la misma conciencia: una que apoya una aspiración mítica junto con un compromiso de futuro con la ecología y el cuerpo.

Aunque cercanas en edad, la sensibilidad de cada artista puede relacionarse con los estilos dominantes en el momento de su aparición en la escena artística. Bontecou, que ahora tiene 90 años, empezó a ser reconocida siguiendo la estela del expresionismo abstracto, heredando la consideración del género por la sensibilidad individual del artista en lucha o crisis. Los singulares ensamblajes con los que se hizo famosa, y las esculturas biomórficas que creó posteriormente, transmiten tanto el temor a la agresión como la ansiedad por la estabilidad ecológica. Aunque solo un par de años más joven, la obra de Stuart podría estar más influenciada por el discurso en torno al minimalismo,

que mantenía el énfasis en el proceso y la consideración del papel del artista como investigador de situaciones universales (ecológicas, sociales, psicológicas, etc.). Si la misión artística de Bontecou se ha dedicado a una visión personal, la de Stuart ha sido fiel a un proyecto que abarca ampliamente la propia tierra. Aunque adoptan estrategias visuales muy diferentes, ambos son odas a la sensualidad de las formaciones naturales.

Las obras de cada uno de las artistas de esta afortunada pareja fueron realizadas en su mayor parte en la década de 1980, después de que cada una de ellas hubiera establecido —y modificado— un reconocido estilo personal. El emparejamiento pone de relieve sus prácticas dispares, al tiempo que revela sorprendentes conexiones. *A Constellation of Drawings, 1982-1987* [*Constelación de dibujos, 1982-1987*] de Bontecou presenta nueve dibujos en grafito sobre papel cuadrículado —una forma de trabajar que la artista emplea desde sus tiempos de estudiante—. A diferencia de muchas de las obras anteriores de Bontecou, más abstractas, las formas casi animales que pueblan estos bocetos en forma de cuaderno no se ofrecen, al menos directamente, como estudios para obras tridimensionales. Más bien, elaboran ideas formales más generales y se explayan sobre dichas ideas hasta que la imagen se ve superada por sus propias variaciones, y todo se asoma como una alucinación. Hay una belleza peligrosa pero irresistible —una temible sensualidad que encarna el atractivo que la naturaleza ejerce sobre el ser humano—. Algunos de estos estudios sin título representan formas de pájaros con amplias alas —rapaces amenazantes



que sugieren tanto a los dinosaurios como a sus descendientes aviares—. Otras obras parecen captar protozoos unicelulares en el acto de convertirse en plantas esferoides. La inflexión en todo momento es de metamorfosis ominosa, un miedo casi atávico a la fuerza de la naturaleza; en un año de plaga, estas anotaciones de hace décadas parecen proféticas.

Mientras que *A Constellation of Drawings* de Bontecou fue relegada a la galería lateral de dibujos, la exposición de Stuart, *An Archaeology of Place* [*Una arqueología del lugar*] recibió la mayor parte del espacio de la galería. La presentación sirve para anclarla en el momento en que el minimalismo se ensució las manos. (Stuart es una artista de la tierra pionera, pero la mayoría de sus proyectos han registrado, más que intervenido, la tierra). Sin desafiar la austeridad de la cuadrícula, grandes paneles cuadrados cubiertos de encáustica como *Moonlight (Manhattan)* [*Luz de*

luna (Manhattan)] (1990) y *Pueblo Bonito, Chaco Canyon, Nuevo México* [*Pueblo Bonito, Cañón del Chaco, Nuevo México*] (1989) poseen una inmediatez táctil y, con los materiales vegetales recogidos en los paseos de Stuart incrustados en la cera translúcida y relativamente flexible, una conexión con la tierra. Una serie de 1988-89 llamada *Brookings* tiene un propósito documental más directo, ya que conserva hojas deterioradas con anotaciones manuscritas en la encáustica de color ámbar. Aunque organizados en cuadrículas reglamentarias, no son diseños sin vida, sino registros de encuentros y de una relación holística en curso.

Aunque son estilísticamente diferentes, tanto la obra de Bontecou como la de Stuart son afirmaciones de intención social y personal, y por lo tanto, política. Se basan en fenómenos naturales —en gran parte inventados en el caso de Bontecou, y en gran parte anotados en el de Stuart— para

Michelle Stuart, *Brookings LXXV (75)* (1988).
Material vegetal, encáustica, papel colado,
pigmentos y panel de madera, 12 x 12 pulgadas.
Imagen por cortesía de la artista
y Marc Selwyn Fine Art.

proponer una relación dinámica, incluso inestable, pero continua con la naturaleza. Aunque en el momento de la realización de estas obras ninguna de las dos artistas se identificó con el término “ecofeminista”, en nuestro clima actual de pandemia mundial, malestar político e incertidumbre económica, esta obra de hace 30 años se lee como una reflexión cautelosa sobre los vínculos entre los seres humanos y el mundo natural.

**(L.A. en S.F.)
Julie Weitz
en The
Contemporary
Jewish Museum**

**28 de marzo–
5 de diciembre de 2021**

82

Es agosto en el norte de California y miles de incendios forestales han quemado colectivamente millones de hectáreas en todo el estado¹. La calidad ajena de la luz amarilla difusa y la asfixia del aire cargado de humo nos resultan ahora familiares, un recordatorio del cambio de las estaciones y de la tierra quemándose. Mientras nos adaptamos a estas condiciones y buscamos soluciones, debemos contar con la certeza de que la intensificación del clima en California está alimentada en parte por la mentalidad colonialista de explotación de la propiedad de la tierra por encima de la administración. Julie Weitz explora este terreno en una exposición individual titulada *GOLEM: A Call to Action* [*GÓLEM: Una llamada a la acción*], el proyecto es un ruego urgente hacia las prácticas responsables de la tierra.

En el folclore judío, el gólem es una figura humanoide hecha de arcilla, a menudo invocada para luchar contra la injusticia. Weitz conjuró inicialmente su personaje, al que llama descaradamente “My Golem”, para una serie de videos iterativos en 2017 como reacción al aumento del antisemitismo y la xenofobia en Estados Unidos. Con una gruesa pintura blanca aplicada como una pasta de arcilla en la cara y las manos, y una losa de azul intenso alrededor de los ojos y la boca, la artista se transforma en su aparición conjurada. En la exposición, que se exhibe en The Contemporary Jewish Museum (CJM) de San Francisco, *My Golem* dirige sus ojos de arcilla azul a los problemas interseccionales del cambio climático y el desastre ecológico. La exposición incluye tres videos: uno de ellos, *Golem v. Golem* [*Gólem contra Gólem*] (2021), se publicó en la cuenta de Instagram y en la página web del CJM durante la pascua judía, y otros dos se reproducen en circuito cerrado en una sala similar a una cueva situada en el vestíbulo del museo. Utilizando tierras no cedidas de California como personaje y escenario, los dos videos en circuito cerrado conectan el concepto judío de tikkun olam [“reparación del mundo”] con la conservación indígena. Con las estructuras capitalistas, que tienen sus raíces en el colonialismo, avanzando rápidamente el cambio climático y promoviendo el robo de tierras, ¿qué significa para dos comunidades distintas valorar y honrar la tierra que se les ha negado estructuralmente?

En *My Golem as a Wildland Firefighter* [*Mi gólem como bombero forestal*] (2021), el texto introductorio en la pantalla

explica que Weitz ha enviado a My Golem a las tierras de Washoe no cedidas en el Bosque Nacional de Tahoe para que se entrene en técnicas de extinción de incendios forestales. Con un casco y con la palabra hebrea *emet* —que significa “verdad”— escrita en su frente, trabaja en la tierra, a menudo dando tumbos al estilo chaplinesco. En una toma, se enrolla sin cesar una inútil manguera de jardín alrededor de su cuerpo, lo que resulta en una infeliz maraña. En otra, mira al sol, con su rostro de arcilla agrietado por la preocupación, como si estuviera emocionalmente desgastada por la crueldad y el descuido de la humanidad. Al igual que Chaplin, la interpretación de Weitz se mueve entre el humor y la indignación moral. En este caso, el acto de equilibrio lleva la inminente crisis del desastre medioambiental a una escala humana. Con el fervor de un activista, My Golem parece preguntarse si la risa y las lágrimas colectivas pueden conducir a la liberación colectiva.

Al final de *Wildland Firefighter*, My Golem se extiende en un círculo quemado en el suelo del bosque, con su camisa antiincendios de alta visibilidad y su cara enmascarada brillando contra el suelo ennegrecido. El círculo es la prueba de una quema controlada —las cenizas, al mezclarse con la tierra, favorecen el rebrote—. La “quema cultural” es la práctica indígena de utilizar fuegos de baja intensidad para remodelar el paisaje, despejando la maleza seca para evitar megaincendios y estimular la regeneración de especies culturalmente significativas². Durante la mayor parte del siglo XX, el gobierno prohibió estos rituales nativos de fuego en favor de una política monolítica de supresión de incendios. Esta práctica, irónicamente,

**Amy Mutza y
Ariel Zaccheo**

impulsa los megaincendios al crear condiciones extremas; cuando un incendio forestal se desata, la devastación es mucho más impredecible y generalizada. En la impactante escena final de *Wildland Firefighter*, My Golem yace en medio de un paisaje de silenciosa transición, una criatura mitológica de barro rodeada de lodo. Concluido su entrenamiento, como un fénix invertido, puede volver a la tierra de la que salió.

En circuito cerrado después de *Wildland Firefighter* está *Prayer for Burnt Forests [Oración por los bosques quemados]* (2021), una película que se centra en una oración escrita por Weitz y el rabino Zach Fredman, que enmarca una epifanía ecológica. En la tierra de tierra tongva, en el sur de California, My Golem utiliza el paisaje como patio de recreo, subiendo y bajando de un árbol carbonizado. Sube a lo alto de una colina y, tras contemplar la inmensidad de la destrucción que le rodea, cae, dando tumbos por la arena. Un viento de madera lúgubre señala el comienzo de la oración, que se canta en hebreo: “Alrededor de mis pies esculpo un círculo en la tierra”. My Golem intenta sanar la tierra, y en un momento dado ata los flecos de su manto de oración alrededor de un árbol caído e intenta enderezarlo. Cuando tanto ella como el árbol se estrellan contra el suelo, el enfoque de My Golem pasa de los actos fútiles de reparación a un reconocimiento espiritual de respeto. Hace círculos urgentes con los brazos desde la tierra hasta el cielo, señalando el renacimiento, mientras se cantan las últimas líneas de la oración.

Desde que aprende a ser protectora de los árboles en *Wildland Firefighter* hasta su pícara interacción con el

paisaje al principio de *Prayer*, asistimos al viaje autorreflexivo de My Golem a medida que empieza a comprender el poder regenerador del fuego. Como ser de arcilla, actúa como su propia materia prima, y a través de la pantomima, se moldea a sí misma a través del espectro emocional del dolor. Ajeno a los complejos motivos del capitalismo, My Golem encarna una protesta silenciosa que exige el reconocimiento de las injusticias sociales y medioambientales. El video finaliza con un llamado a apoyar la repatriación de la tierra tongva en el Bosque Nacional de Los Angeles, donde se rodó la película, y la enseñanza que acompaña a la pieza implora al espectador que recite “A Prayer for Burnt Forests” [“Una oración por los bosques quemados”]³ en la naturaleza como gesto de respeto y expiación.

En la oración, los versos “Los llamamos a ustedes ángeles de la creación / Tierra, Agua, Viento y Fuego / De la tierra que no es nuestra” hacen referencia tanto a la diáspora judía como a la actual ocupación colonial de las tierras indígenas.

Weitz replantea el paisaje californiano no como un recurso explotable, sino como una entidad sagrada, afirmando la sabiduría indígena a través de la clave del folclore y la espiritualidad judíos. El reconocimiento de los valiosos conocimientos de las naciones indígenas, que siguen siendo despojadas de sus tierras ancestrales, es solo el primer paso hacia la recuperación del clima y la preservación de la cultura. Aunque el cambio estructural es imperativo ante el desastre climático, la demostración de Weitz de la administración interseccional pide a los espectadores que reformulen sus propias relaciones con la tierra, pasando de la posesión y el control a la protección recíproca. Esta tierra, con su clima cambiante —que se quema y se cura en un ciclo anual interminable—, no es nuestra. Nunca lo fue.

Consulte la página 84 para ver las notas a pie de página.



Julie Weitz, *Prayer for Burnt Forests* (6)
[*Oración por los bosques quemados* (6)] (2021).
Impresión de inyección de tinta de archivo,
dimensiones variables. Imagen cortesía
del artista y del Museo Judío Contemporáneo.
Foto: Aaron Farley.

Carta de la editora

1. adrienne maree brown, *Pleasure Activism: The Politics of Feeling Good* (Chico, California: AK Press, 2019).

Las mitologías desinfladas de Raul Guerrero

1. Marc Selwyn Fine Art, "William Leavitt & Raul Guerrero: *Time and Place*, curated by William Leavitt", comunicado de prensa, enero de 2021.
2. Dean Kissick, "The rise of bad figurative painting", *The Spectator*, 30 de enero de 2021, <https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting>.
3. Jason Stopa, "'I Don't Go to Crisis Just Yet': Four Painters Discuss the Rise of Figurative Painting", *Momus*, 30 de abril de 2021, <https://momus.ca/i-dont-go-to-crisis-just-yet-four-painters-on-the-rise-of-figurative-painting/>.
4. Carolina A. Miranda, "Newsletter: Painter Raul Guerrero skewers American history in wry solo show at David Kordansky Gallery", *Los Angeles Times*, 14 de agosto de 2021, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/newsletter/2021-08-14/painter-raul-guerrero-skewers-western-expansion-essential-arts-essential-arts>.

Cómo el laboratorio de atención virtual crea una comunidad en los espacios en línea

1. Los colaboradores de VCL elaboraron este documento durante una residencia digital con Bentway Conservancy de Toronto.

Los artistas se examinan a sí mismos

1. "Nao Bustamante: BLOOM", *Glasstire*, consultado el 12 de julio de 2021, <https://glasstire.com/events/2021/07/06/nao-bustamante-bloom/>.
2. Amanda Mannen, "Georgia O'Keeffe Hated People Thinking Her Flower Paintings Are 'Vaginas'", *Cracked*, 21 de noviembre de 2020, https://www.cracked.com/article_29021_georgia-okeeffe-hated-people-thinking-her-flower-paintings-are-vaginas.html.
3. "BLOOM", Artpace San Antonio, 2021, https://www.artpace.org/works/iair/iair_summer_2021/bloom.
4. Rose Eveleth, "Why No One Can Design a Better Speculum", *The Atlantic*, 14 de junio de 2018, <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/11/why-no-one-can-design-a-better-speculum/382534/>.
5. Quinn Moreland, "Forty Years of Carolee Schneemann's 'Interior Scroll'", *Hyperallergic*, 29 de agosto de 2015, <https://hyperallergic.com/232342/forty-years-of-carolee-schneemanns-interior-scroll/>.

6. Joseph Bobowicz, "Eschewing the Male Gaze: How Hannah Wilke's controversial vaginal imagery paved the way for women artists", *Hero*, 26 de septiembre de 2018, <https://hero-magazine.com/article/133734/how-hannah-wilke-controversial-vaginal-imagery-paved-the-way-for-women-artists>.

7. Margo Hobbs Thompson, "Agreeable Objects and Angry Paintings: 'Female Imagery' in Art by Hannah Wilke and Louise Fishman, 1970-1973", *Genders 1998-2013*, 10 de febrero de 2017, <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2006/04/01/agreeable-objects-and-angry-paintings-female-imagery-art-hannah-wilke-and-louise-fishman>.

8. Sarah Whitworth, "Angry Louise Fishman (Serious)", *Amazon Quarterly*, 1973, pp. 57-59.

9. Eveleth.

10. Angela Garbes, *Like A Mother: A Feminist Journey through the Science and Culture of Pregnancy* (New York: Harper Wave, 2018).

11. El 1 de septiembre de 2021 Texas se convirtió oficialmente en el estado más restrictivo de Estados Unidos en cuanto al acceso a los servicios de aborto al promulgar una ley conocida como Proyecto de Ley 8 del Senado, que prohíbe la atención al aborto después de solo seis semanas de embarazo. Eso es mucho antes de que la mujer media sepa siquiera que está embarazada y, además, la ley delega en los ciudadanos privados permitiéndoles demandar a los proveedores de abortos o a cualquiera que sea sorprendido ayudando a una mujer a obtener un aborto. Michel Martin, "Texas OB/GYN: My Existence Is In Violation of the New Abortion Law", NPR, 29 de agosto de 2021, <https://www.npr.org/2021/08/29/1032259863/texas-ob-gyn-my-existence-is-in-violation-of-the-new-abortion-law>.

Entrevista con L. Frank

1. Pimu, también conocida como Isla Catalina.
2. L. Frank se refiere al Musée de l'Homme de París (Francia), que originalmente albergaba una colección de nativos americanos, la mayor parte de la cual ha sido trasladada al Musée du Quai Branly, un museo de París centrado en objetos indígenas.

Kenneth Tam en ICA LA

1. Bryn Williams, "Chinese Masculinities and Material Culture", *Historical Archaeology* 42, 3 (2008): 53-67.

The Going Away Present [El regalo de despedida] en la Kristina Kite Gallery

1. Bruce Hainley, "En 'E'", *frieze*, 1 de octubre de 2006, <https://www.frieze.com/article/e>.
2. Bruce Hainley, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face* (Los Angeles: Semiotext(e), 2013).

Aria Dean en REDCAT

1. Travis Diehl y Aria Dean, "Aria Dean on Designing an Anti-Monument", *frieze*, 6 de abril de 2021, <https://www.frieze.com/article/aria-dean-designing-anti-monument>.
2. Robert M. Press, "Creeping kudzu spreads so fast you can see it grow", *The Christian Science Monitor*, 9 de noviembre de 1982, <https://www.csmonitor.com/1982/1109/110903.html>.

(L.A. en S.F.) Julie Weitz en The Contemporary Jewish Museum

1. The California Department of Forestry and Fire Protection (Departamento de bosques y protección contra incendios de California), "Incidents Overview", consultado el 25 de agosto de 2021, <https://www.fire.ca.gov/incidents/>.
2. Por ejemplo, las tribus del norte de California utilizan el arbusto autóctono del avellano para tejer cestas tradicionalmente utilizadas en los rituales de parto. Después de un incendio, el avellano crece con ramas largas y rectas que permiten tejerlo. Sin fuego, crece en forma enmarañada. El fuego también desempeña un papel en los ciclos de vida de fuentes de alimentos indígenas históricamente importantes, como las bellotas y el salmón. Page Buono, "Quiet Fire: Indigenous tribes in California and other parts of the U.S. have been rekindling the ancient art of controlled burning", *The Nature Conservancy*, 2 de noviembre de 2020, <https://www.nature.org/en-us/magazine/magazine-articles/indigenous-controlled-burns-california/>.
3. La oración se puede descargar en formato PDF en el sitio web de The Contemporary Jewish Museum: https://res.cloudinary.com/the-contemporary-jewish-museum/image/upload/v1624292666/exhibition/2021_golem-prayer-card-takeaway_v03.pdf.

Artículos destacados

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

Ceci Moss es comisaria de arte, escritora, educadora y directora fundadora de Gas. Sus escritos han aparecido en *Rhizome*, *Art in America*, *ArtAsiaPacific*, *Artforum*, *The Wire*, *CURA* y diversos catálogos de arte. Su primer libro, *Expanded Internet Art: Twenty-First Century Artistic Practice and the Informational Milieu*, fue publicado por Bloomsbury. Es profesora de Práctica Curatorial en el California College of the Arts.

Neyat Yohannes es una escritora afincada en Los Angeles. Su trabajo ha aparecido en *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.

Entrevista

Julie Weitz es una artista de video y performance queer ashkenazí que vive en tierras tongva/gabrieleñas (Los Angeles) y cuya práctica interdisciplinar incluye también la escritura, la enseñanza y el activismo. Su primera exposición individual en un museo, *GOLEM: A Call to Action [GÓLEM: Una llamada a la acción]*, podrá verse en The Contemporary Jewish Museum en la tierra de los ramaytush ohlone (San Francisco, California) hasta el 5 de diciembre de 2021.

L. Frank es una artista, escritora, estudiosa de tribus, dibujante y activista de las lenguas indígenas de origen tongva, ajachmem y ráramuri. Vive y trabaja en Santa Rosa, California.

Exquisite L.A.

La poesía y los ensayos de Claressinka Anderson han aparecido en *Autre Magazine*, *Chiron Review*, *Artillery Magazine* y otros medios, así como en la antología *Choice Words: Writers on Abortion*. A través de sus continuas colaboraciones con artistas, su obra aborda los espacios intersticiales del arte y la literatura contemporáneos. Nacida y criada en London, vive en Los Angeles, donde está trabajando en su primer librito.

Joe Pugliese, natural de California, se especializa en retratos y fotografía para una mezcla de clientes editoriales y publicitarios. Recientemente ha realizado proyectos para *Rolling Stone*, *Variety*, Apple y HBO, así como una colección de retratos personales y un cortometraje.

Contribuyentes de reseña

Joseph Daniel Valencia es un comisario y escritor afincado en Los Angeles y Orange County, California. Su trabajo aborda a menudo la importancia de las redes de artistas, los espacios alternativos y las cuestiones de borrado histórico y memoria colectiva en el arte contemporáneo. Además de *Carla*, ha colaborado con *Aperture*, *KCET Artbound*, *OC Register* y el U.S. Latinx Art Forum, así como con numerosos catálogos de exposiciones y textos interpretativos.

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

Aaron Horst es un escritor y arquitecto afincado en Los Angeles. Ha escrito para *Carla*, *Art Review* y *Flash Art*.

Renée Reizman es comisaria interdisciplinar, artista y escritora. Trabaja en diversas comunidades y estudia las formas en que las infraestructuras dan forma a nuestra cultura, política y entorno. Actualmente es la artista de Creative Catalyst 2019-2021, un programa de residencia de arte con el Department of Transportation de Los Angeles. Sus escritos han aparecido en *The Atlantic*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *Vice* y *Teen Vogue*, entre otros.

Peter Frank ha sido comisario principal del Riverside Art Museum, editor de la revista *THE Los Angeles* y de *Visions Art Quarterly*, y crítico del *Huffington Post* y de *L.A. Weekly*. Nacido en 1950 en Nueva York, ha escrito para *The Village Voice* y *The SoHo Weekly News*. Frank ha organizado numerosas exposiciones temáticas, de estudio e individuales para galerías e instituciones de aquí y del extranjero.

Amy Mutza es escritora, historiadora del arte y gestora de colecciones para Zlot Buell + Associates / Art Advisors. Recibió una maestría en Historia y Teoría del Arte Contemporáneo del San Francisco Art Institute en 2013 y ha estado en la Bahía desde entonces. Más ejemplos de su escritura, explorando temas de arte contemporáneo, la artesanía, la sexualidad y la discapacidad, se pueden encontrar en amymutza.com.

Ariel Zaccheo es una comisaria de arte y escritora que trabaja en San Francisco. Sus escritos han sido publicados en *Surface Design Journal*, *American Craft* y *Art Practical*. Su investigación se centra en los estudios queer y feministas aplicados a la artesanía contemporánea.

carla en español

La versión en español del volumen 25 de *Carla* ya está disponible en español. Se puede leer en contemporaryartreview.la/print-issue-26.

Carla's print quarterly is now available in Spanish. To read the translated issue, visit contemporaryartreview.la/print-issue-26.



Specializing in Fine Art
Packing, Transport
& Installation



www.solidartservices.com
323 515 0838
office@solidartservices.com

PIPILOTTI RIST

THROUGH JUNE 6, 2022

@MOCA

MOCA.ORG



SCAN TO
PARTICIPATE



www.anartapp.com



THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Pipilotti Rist, *Open My Glade (Flatten)* (still), 2000, single-channel video (color, silent) installation. © Pipilotti Rist.
Courtesy of the artist, Hauser & Wirth, and Luhring Augustine.



JANUARY 19-23 | 2022

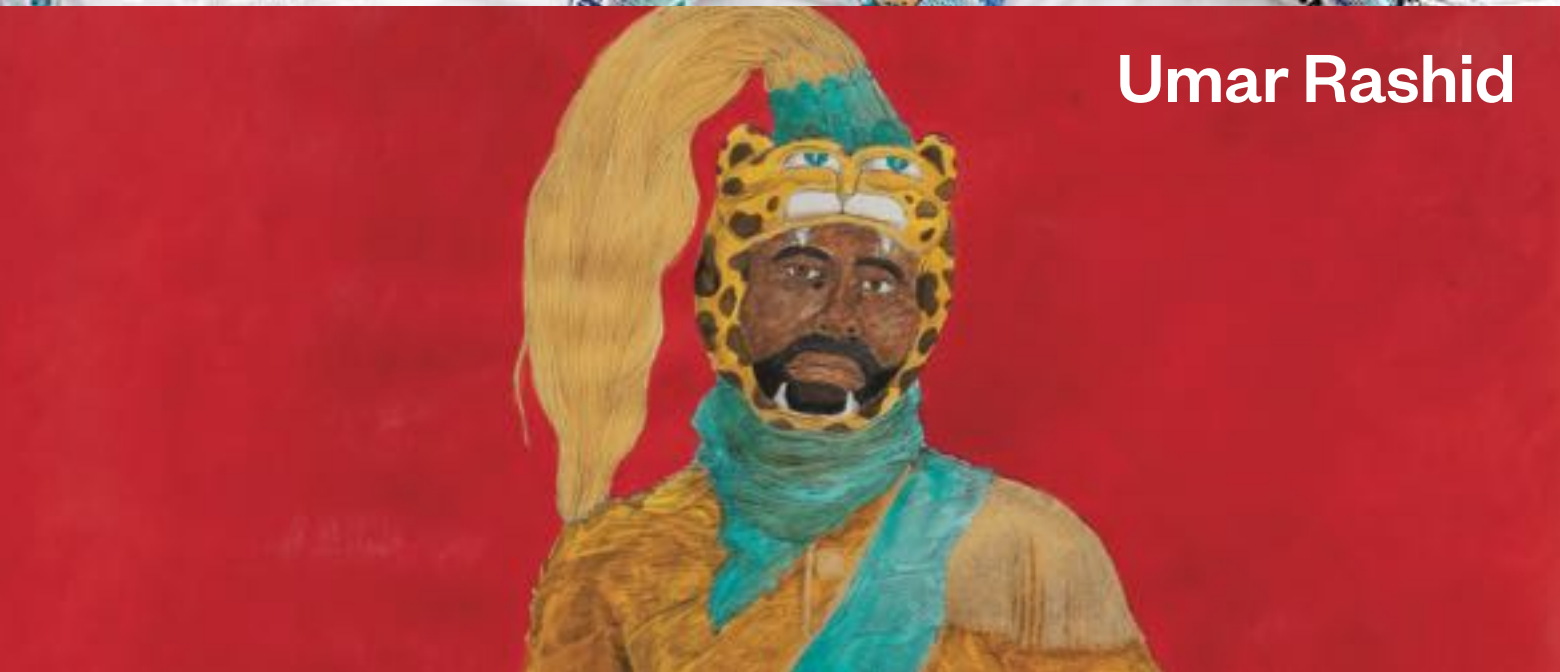
**THE MOST
COMPREHENSIVE
SHOW IN
AMERICA**

2022 | LA CONVENTION CENTER | SOUTH HALL

LAARTSHOW.COM



Sonia Gomes



Umar Rashid



Penny Slinger

November 6 – December 18, 2021

BLUM & POE

2727 South La Cienega Boulevard
Los Angeles, California 90034

ShulamitNazarian
LosAngeles

Daniel Gibson
Valley of the Moon
November 13 – January 8

Daniel Gibson now represented by Shulamit Nazarian



KELLY AKASHI

FAULTLINE

NOV 5 – DEC 4

parrasch heijnen

SYLVIA SNOWDEN
A Survey, 1963 - 2020

November 13 - December 18, 2021

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

DISSOLVING THE SKY

A SERIES OF PERFORMANCES BY

SAM ROWELL

11.19.21 - 12.19.21

NOV. 6 - DEC. 23

SELF- ADDRESSED

CURATED BY
KEHINDE WILEY

A BENEFIT EXHIBITION FOR BLACK ROCK SENEGAL

JEFFREY DEITCH

925 NORTH ORANGE DRIVE, LOS ANGELES

Details of artworks by: Tyna Adebawale, Tosin Kalejaye, Lindokuhle Khumalo

RECEPTION FOR THE ARTISTS SUNDAY NOVEMBER 7, 1-6PM

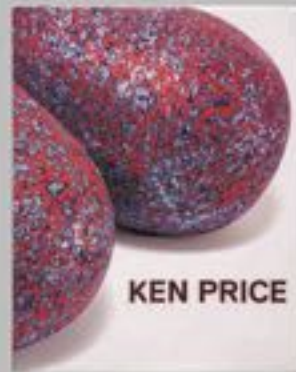
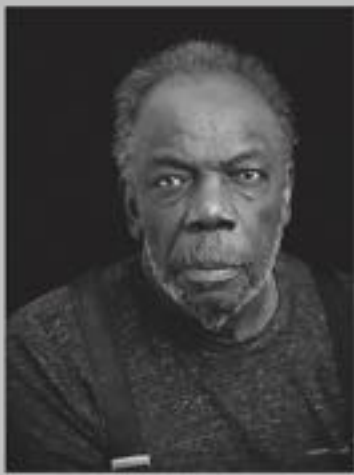
GOAT



AWAY WALLS THE DEER WAY

OPENING NOVEMBER 13TH, 2021

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



FREDRIK NILSEN STUDIO

CELEBRATING 30 YEARS OF
PHOTOGRAPHING THE ARTS

Established 1991

@fredriknilsenstudio

www.nilsenstudio.com



November Allison Reimus



LEFT FIELD

leftfieldgallery.com

December–January Cody Hudson

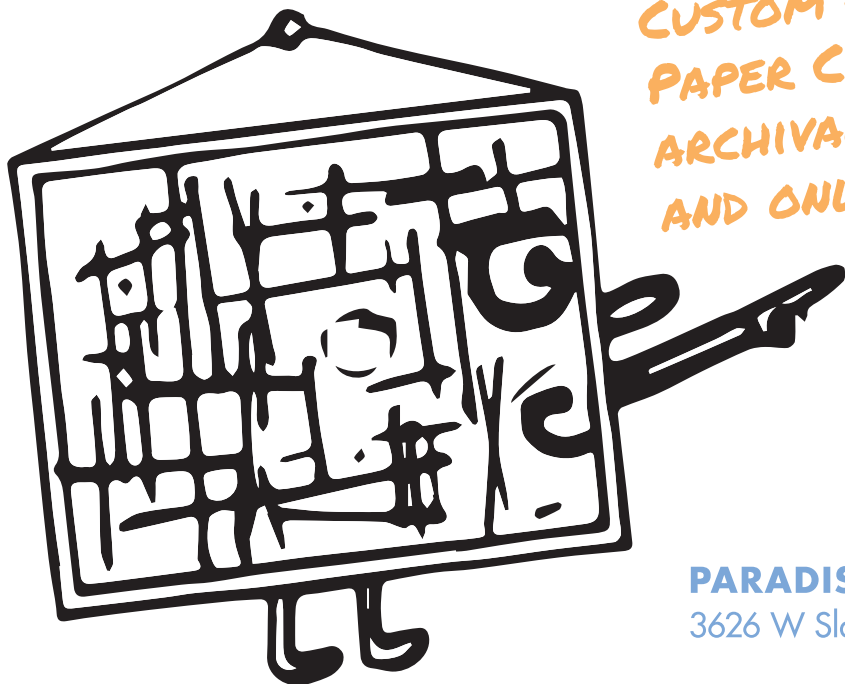


1036 Los Osos Valley Road, Los Osos, CA 93402

PARADISE
FRAMING

NOW OFFERING

CUSTOM FRAMING
PAPER CONSERVATION
ARCHIVAL RENTAL FRAMES
AND ONLINE RETAIL



AND A NICE NEW
WEBSITE TOO!



PARADISEFRAMINGLA.COM

3626 W Slauson Ave • LA CA 90043

+1 (310) 773-4644

FUNHOUSE: A CELEBRATION OF LOS ANGELES PAINTING

OCTOBER 23 - NOVEMBER 20

Lisa Adams Daniel Adkins Joshua Aster Hilary Baker
Paddy Campanaro Cole Case Helen Chung Brian Cooper
Michael Coughlan Sydney Croskery Cherie Benner Davis
Jonathan Donaldson Doug Edge Sam Erenberg Samantha Fields
Michelle Fierro Robert Fontenot Luke Forsyth Carson Garhart
Alexa Gilweit Cannon Hudson Pamela Jorden Marion Lane
Robert Levine Matt Lifson Cathy Lightfoot Liz Markus
Dan McCleary Lester Monzon Khang Boa Nguyen Beryl Odette
Chris Pate Kristopher Raos Adam Ross Sonja Schenk
Steven Steinman Nick Taggart Mary Grace Tate Samantha Thomas
Ruben Vincent Andrew West H K Zamani Jody Zellen



3209 W WASHINGTON BLVD

LA CA 90019

213 566 1929

WED-SAT 11-6

RORYDEVINEFINEART.COM

INFO@RORYDEVINEFINEART.COM

HILARY BAKER

PREDATORS AND OTHER LA STORIES

ROBERT FONTENOT - IN THE CHAPEL

NOVEMBER 28 - JANUARY 16

1 3 0 1 P E

JAN ALBERS
FIONA BANNER
UTA BARTH
PETRA CORTRIGHT
KIRSTEN EVERBERG
JACK GOLDSTEIN
ANN VERONICA JANSSENS
JUDY LEDGERWOOD
LYALL/RAYNE
JORGE MENDEZ BLAKE
JONNY NIESCHE

JORGE PARDO
PHILIPPE PARRENO
ANA PRVACKI
BLAKE RAYNE
JESSICA STOCKHOLDER
SUPERFLEX
DIANA THATER
RIRKRIT TIRAVANIJA
KERRY TRIBE
PAE WHITE
PAUL WINSTANLEY

ROSHA YAGHMAI DRIFTERS

October 23, 2021 - January 9, 2022



Museum of
Contemporary Art
SANTA BARBARA

mcasantabarbara.org

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



Post a job.
Find a job.
Connect.

contemporaryartreview.la/jobs



FROM KOREA WITH LOVE

OPENING NIGHT
NOV 6TH 6-9PM
11/6 - 12/10
LEIMIN SPACE
443 LEI MIN WAY,
CHINATOWN, LA

Real Pain

Ted Gahl



Stories from the City,
Stories from the Sea

Oct 23 - Dec 4, 2021

B O Z O M A G

bozomag.com

Real Pain 1819 3rd Ave Los Angeles, CA 90019

The Cultivators

Highlights from the Kinsey African American Art and History Collection

Organized by The Bernard & Shirley Kinsey 5 for Arts & Education and KBK Enterprises, Incorporated



Hughie Lee-Smith, *Untitled*, 1951, oil on masonite

An impressive survey of African American history and culture, this exhibition of the award-winning Kinsey Collection includes masterful paintings and sculpture, photographs, rare books, letters, manuscripts, and more, celebrating the achievements of African Americans from the 16th century through the years of slavery and Emancipation, to the Civil Rights Movement and up to the present day.

January 15–March 27, 2022

Frederick R. Weisman Museum of Art

Pepperdine University | 24255 Pacific Coast Highway | Malibu, CA 90263

Plan your visit: arts.pepperdine.edu/museum

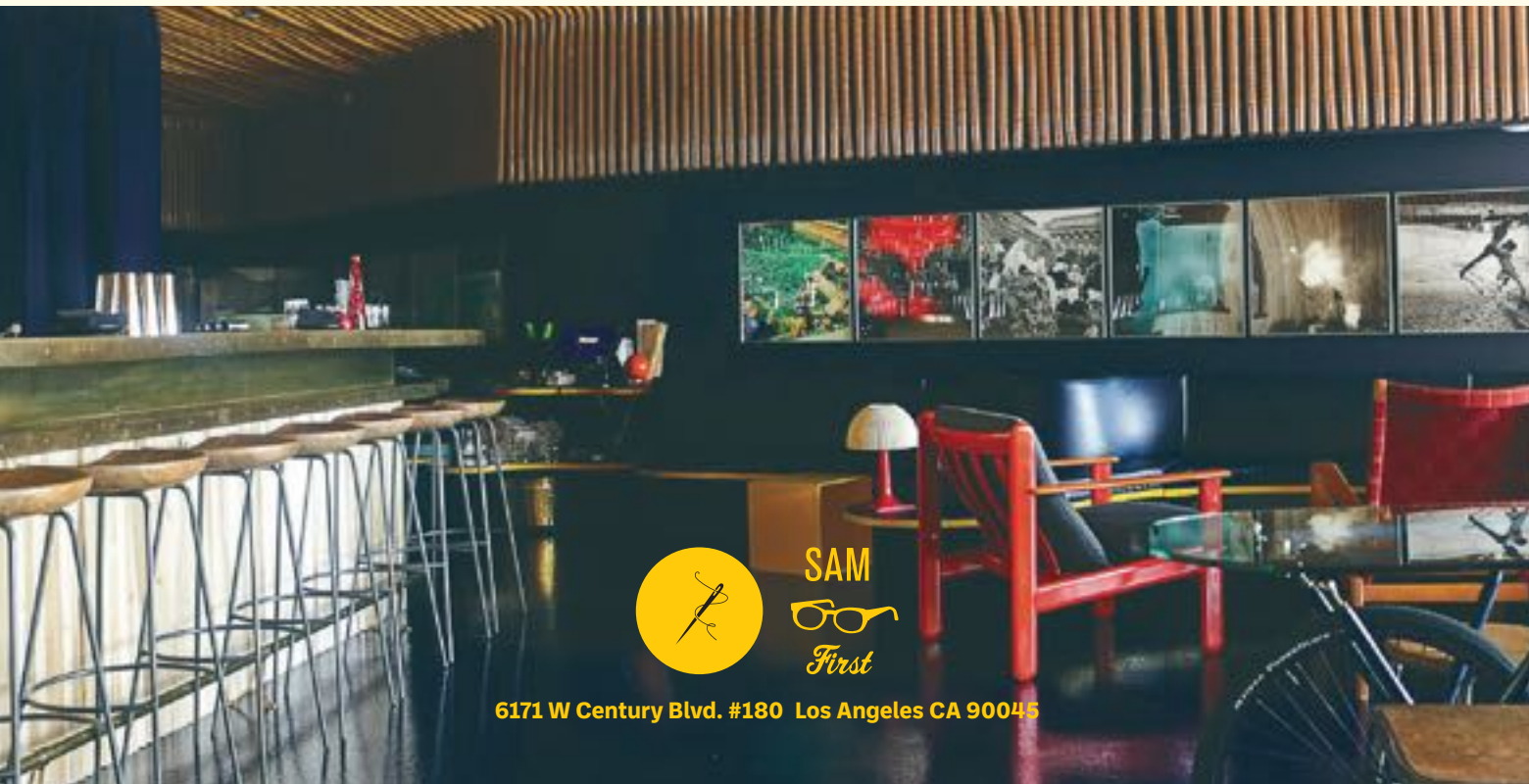
PEPPERDINE
Frederick R. Weisman
Museum of Art

The
Kinsey
African American Art & History
Collection

JAZZ

**Tuesday–Saturday
Sets 7 & 9PM**

**Schedule & tickets
www.samfirstbar.com**



SAM
First

6171 W Century Blvd. #180 Los Angeles CA 90045

Follow the work, not a curriculum.



Isabella McCormick (Painting '21)



G.E. Liu (Painting '20)



Cranbrook Academy of Art
cranbrookart.edu



Angels Gate Cultural Center
angelsgateart.org

PORTALS

January 15 - March 26, 2022

Opening Reception, 2 - 4pm, January 15th

Virtual Artist Talk, 6:30pm, February 17th

Curated by Stephanie Sherwood

Including works by:

Erin Harmon, Erika Lizée, Elana Mann,
Yevgeniya Mikhailik, Alicia Piller, Esther Ruiz,
Howard Schwartzberg, and Svetlana Shigroff



Welcome (Home), Svetlana Shigroff 2018



PASADENA
ART
ALLIANCE



Los Angeles
County
Arts &
Culture



No Humans Involved

October 10, 2021–January 9, 2022

Eddie Aparicio

Tau Lewis

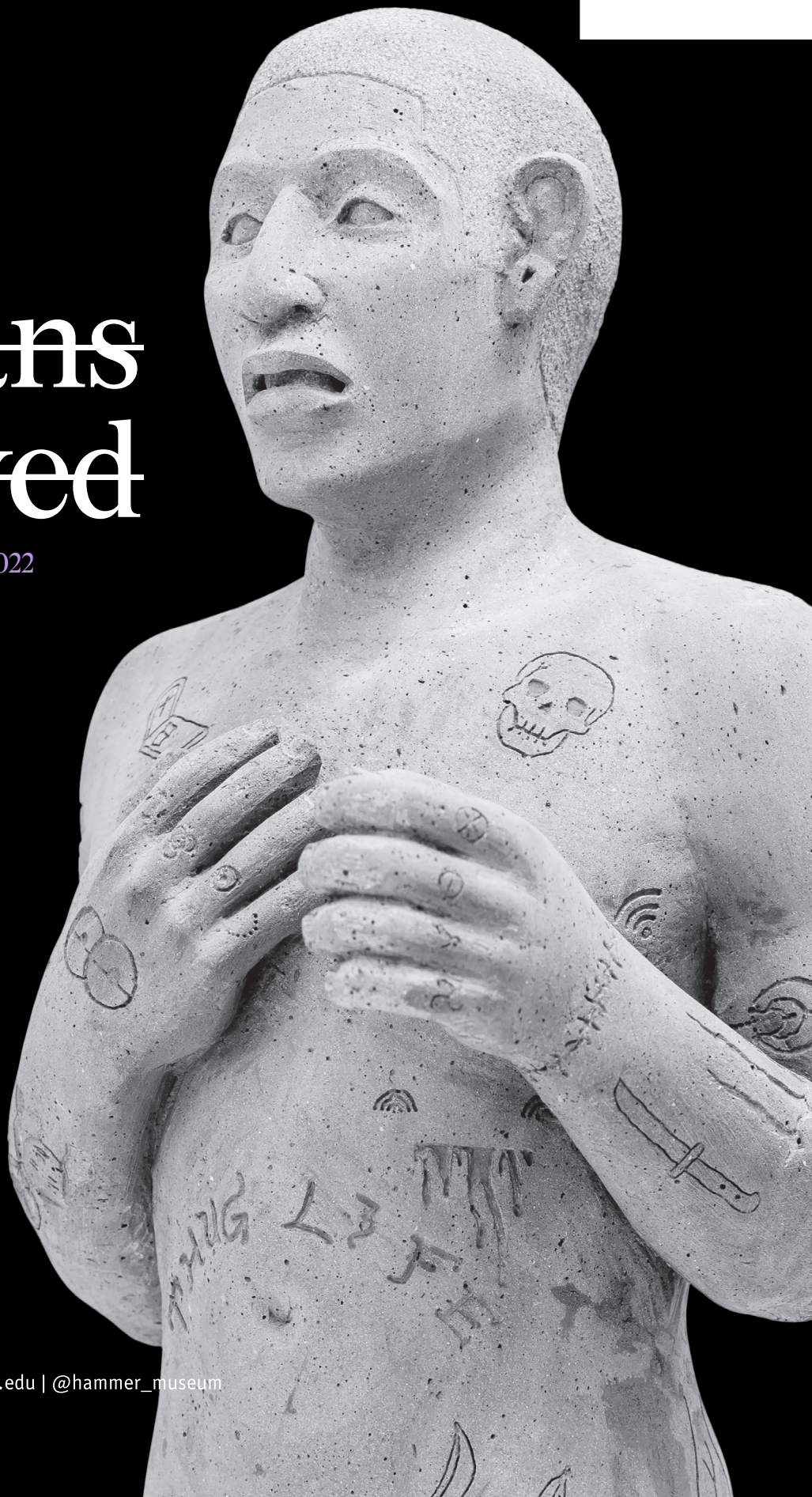
SANGREE

Wilmer Wilson IV

Sondra Perry

Las Nietas de Nonó

WangShui



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

SANGREE, *CODEx*, 2015. CONCRETE. 180 × 56 × 43 CM.

Getty

FLUXUS | MEANS | CHANGE

Jean Brown's Avant-Garde Archive

Featuring John Cage, Marcel Duchamp, Yoko Ono and others

Through January 2, 2022

CAN
ONE
TAKE
WORKS
WHICH
ARE
NOT
WORKS
OF
"ART"?

Marcel Duchamp
À l'infinif (In the infinitive)
1966

Research
Institute

Plan your visit | [getty.edu](https://www.getty.edu)