

carla en español

Carta de la editora

El mes que pasé viajando este verano me sirvió para recordar que incluso los planes mejor trazados pueden cambiar bruscamente. Una persona que conocí me habló de “dejarme llevar” durante el viaje —dejando que el ritmo de la vida te arrastre en lugar de intentar sujetar las riendas con demasiada fuerza—. Esta mentalidad es muy útil cuando los vuelos se cancelan y los planes de vacaciones cambian. Pero me pregunto cómo es la idea de encontrar la paz y la fluidez en nuestro mundo actual, una que exige resistencia frente a la violencia, los desastres naturales, la enfermedad y la desigualdad casi a diario.

Tras haber cumplido recientemente nuestro séptimo año en *Carla*, sé que tanto el discurso como la comunidad son elementos vitales de la resistencia. Tomando prestado el escrito de Hande Sever sobre la obra de Jimena Sarno en este número, se adaptan “para crear un espacio de pertenencia”. Muchos de los artistas de este número abordan traumas profundamente arraigados como la violencia, la esclavitud, la supremacía blanca, la extracción y el capitalismo a la vez que encuentran vías para atravesar y salir de estos sistemas arraigados. Lo hacen con la comunidad,

la familia y un sincero deseo de visibilidad e intercambio en el centro de su práctica.

En *Carla* el discurso comunitario ha sido una piedra angular que ha guiado las palabras de nuestros escritores y ha dirigido nuestro enfoque. Y ahora nos apoyamos en estos cimientos mientras nos adentramos en nuevos espacios, siguiendo el camino de nuestro crecimiento organizativo mientras imaginamos nuevas posibilidades. Hemos sentido el apoyo de la comunidad a nuestro trabajo, pero, después de siete años, nos encontramos en una especie de encrucijada: queremos hacer más, pero tenemos que seguir construyendo *Carla* de una manera sostenible para continuar publicando en los próximos años. Y, mientras las palabras de estas páginas se extienden por nuestra comunidad, queremos crear más oportunidades de intercambio conectivo y en persona entre los artistas, escritores, trabajadores del mundo del arte, coleccionistas, educadores y lectores que siguen cuidando y dando forma al discurso artístico de nuestra ciudad.

Aunque todavía estamos en las primeras etapas de planificación, estamos encantados de anunciar que estamos desarrollando un sólido programa de afiliación al que esperamos que se unan. Pero no podemos hacerlo solos, así que nos dirigimos a ustedes, nuestra comunidad, para que nos apoyen mientras trabajamos para construir un futuro seguro para *Carla*.

Si tiene capacidad para apoyarnos, puede hacer donaciones para apoyar nuestro crecimiento. Si desea ser el primero en conocer nuestro próximo programa de afiliación, puede inscribirse para recibir

nuestro boletín de noticias de afiliación. Y, por último, le invitamos a que se ponga en contacto con nosotros. Díganos qué quiere ver: ¿qué tipo de programación, eventos y conversaciones quiere tener?

Mirando hacia el futuro,

Lindsay Preston Zappas
Fundadora y editora Jefe

Haga una donación:
shop.contemporaryartreview.la/donate

Únase a nuestro boletín de noticias para miembros:
contemporaryartreview.la/membership

Póngase en contacto con nosotros:
membership@contemporary-artreview.la

Volviendo Kevin Beasley y el poder del retorno al hogar

En su ensayo de 1995, “The Site of Memory”, Toni Morrison mencionó el río Mississippi —cómo su recorrido fue redirigido en ciertas áreas para hacer espacio para viviendas y terrenos, y cómo esas áreas en su antiguo camino experimentan inundaciones intermitentes—. “Pero, en realidad, no es una inundación”, escribe, “es un recuerdo. Recordando dónde solía estar”¹. Creía que los escritores se comportaban de forma similar, reconstruyendo el pasado a partir de los rastros dejados atrás. Su enfoque de la ficción se sitúa en la encrucijada entre la verdad, lo recordado y lo inventado. Aunque comenzara con una imagen extraída de la realidad, prefería quedarse con su recuerdo emocional

de la imagen en lugar de transmitir los hechos exactos, dejando que sus impulsos guiaran su “reconstrucción de un mundo”². Un detalle o una corazonada la llevaban a un “viaje a un lugar para ver qué restos quedaban”³. A estos restos añadía sus propias posibilidades. Kevin Beasley trabaja de forma similar.

El artista multimedia afincado en New York ha realizado recientemente su primera exposición individual en Los Angeles en Regen Projects, una galería situada en una frenética esquina del bulevar de Santa Monica. Me dirigí allí, un fin de semana templado de mayo, y fui recibido por remolinos abstractos de color caramelo que ondulaban con movimientos inefables. Las obras colgaban de las paredes y se unían al sonido de los pájaros parpadeantes. Por un momento, perdí la noción de dónde estaba. Era como estar al mismo tiempo en una galería y en la calle, tanto dentro como fuera. Al adentrarme en el espacio quedé expuesta a otras frecuencias auditivas que retumbaban por debajo del trinar —lo que sonaba como un latido del corazón ralentizado y los murmullos a medias de voces lejanas—. Al igual que la noción de agua de Morrison, mientras veía las obras mis recuerdos parecían emerger y mezclarse con los de Beasley, creando nuevas formas de conexión en el proceso.

Con 28 obras todas realizadas en 2022 —que van desde esculturas osificadas hasta *collages* sonoros que funcionan de forma concertada para conjurar una experiencia multisensorial—, *On site [Presencial]* continúa el experimento de una década de Beasley con la escultura, el sonido y la mezcla quijotesca de ambos. Es conocido por sus objetos



murales de tela, que se inspiran en la antigua técnica escultórica del relieve, un método para añadir elementos tridimensionales a una superficie plana⁴. En cambio, Beasley inunda su superficie de materiales, combinando mechones hinchados de algodón crudo de Virginia con camisetas y otros artículos (muchos de ellos procedentes de familiares y amigos) antes de unir los fragmentos en resina de poliuretano. En Regen, los relieves de Beasley, o “losas”, como él los llama, van desde la escala humana hasta el tamaño de un amplio ventanal y salpican las paredes de las tres galerías. A primera vista, estas esculturas de pared podrían confundirse con pinturas acrílicas que viven en algún lugar del canon modernista; Beasley hace un guiño a los legados artísticos que pone en tela de juicio. Con títulos como *Site [Sitio]* y *Section [Sección]*, que hacen referencia a dos series distintas dentro de la exposición, la mayoría de las losas son topografías brillantes que se sitúan en la línea entre el paisaje, la pintura y la escultura. A lo lejos, partes de *In my dream I saw a landscape [En mi sueño vi un paisaje]* que parecían una fantasía de Jolly Ranchers derretidos y Starbursts masticados, una explosión de mostaza

y cerúleo. Al acercarme reconocí cuatro vestidos de casa, en tonos de verde marino, que levitaban como fantasmas en el lado izquierdo de la losa. Tiras de camisetas rojo cereza hacen piruetas sobre la superficie del *Site V [Sitio V]*, mientras que dos durags negros parecen bailar un vals sobre un arroyo de limón.

En *On site* el artista regresa a sus recuerdos de Virginia, donde nació y creció, y las obras de la exposición continúan la investigación general de Beasley sobre el lugar como un potente sitio de recuerdo, historia e invención. Sus obras reflejan esta búsqueda, y a menudo giran en torno a una pregunta central: ¿qué narrativas nos cuenta nuestro entorno? Sin embargo, en su regreso a su tierra natal, le preocupa menos presentar el pasado exactamente como fue. En su lugar, ha construido paisajes audiovisuales en los que los restos personales e históricos se funden con el azar, adoptando una forma material, agarrando al espectador de una manera que escarba en lo más profundo de nuestro ser, e invitándonos a reconsiderar cómo el pasado resuena en nuestro presente. Cuando miraba un derrame de color incrustado en una de las losas de Beasley o escuchaba la banda sonora natural que zumbaba por la galería, me

Kevin Beasley, *Wood shed (on improvisation) [Cobertizo de madera (sobre improvisación)]* (2022). Resina de poliuretano, algodón crudo de Virginia, tinte sublimación de camisetas, vestidos y camisetas, 93 × 167 × 3 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y de Regen Projects. Foto: Paul Salvesson.

encontraba cayendo en un espacio psíquicamente vivo, donde los recuerdos privados chocaban con los restos históricos de forma que alteraban mi comprensión del lugar y la pertenencia.

Cuatro de las esculturas de losa presentaban fotos impresas por sublimación tomadas en partes de Virginia, incluyendo Lynchburg, donde Beasley creció, y Valentines, donde su familia ha tenido una parcela de tierra durante generaciones. La experiencia de ver las fotos fue como hojear un álbum personal. Había imágenes de árboles frondosos, un cobertizo de madera y una figura en la distancia, con la oreja pegada a un teléfono móvil. Estas fotos van más allá de la mera documentación —impresas en camisetas y añadidas después a sus obras en losas, Beasley deforma sutilmente la superficie de las imágenes, creando ripios de distorsión, como si los recuerdos estuvieran todavía en proceso de coserse—. Estas losas inundan al espectador con su multiplicidad sensorial, sugiriendo una fascinación no solo por los objetos íntimos y personales, sino también por cómo telegrafían narrativas culturales más amplias.

Con las huellas de la narrativa de Beasley, empecé a incorporar mis propias historias a sus objetos, creando una experiencia compartida basada en la invención y la colaboración. De este modo, Beasley extiende su práctica hacia el exterior, abriendo al espectador a un yo que es una amalgama de detalles y experiencias, una historia que es elástica y maleable. Al integrar objetos cargados, como el algodón, junto con otros que tienen un significado privado (vestidos de casa, fotos personales, durags), Beasley considera

los residuos del sur —cómo sigue moldeando no solo su historia y perspectiva particulares, sino también nuestras concepciones nacionales del yo y del otro—. Los extraños entornos de Beasley llaman la atención sobre el modo en que los residuos de la esclavitud, como sistema económico y como método de vigilancia contra los negros, siguen resonando en nuestro país como una presencia espectral, deformando nuestras concepciones del trabajo, la libertad y la identidad. Sus materiales hablan de sus propias narrativas, recordándonos que no podemos escapar de su dominio a menos que abordemos sus efectos, sin importar los mitos que creamos.

“Es muy importante que un objeto provenga de mí o, al menos, de alguien cercano a mí”, explicó Beasley a *Art in America*. “Ese es el punto de partida, y la obra como que se abre a partir de ahí”⁵. En 2011, mientras visitaba Valentines para una reunión familiar anual, observó que el algodón crecía en una granja arrendada en la propiedad de su abuela paterna. La visión hizo que Beasley se adentrara en una madriguera existencial, provocada por su deseo de situarse en el particular linaje de su familia, así como en la historia más amplia de los negros estadounidenses en el Sur. “Pasaba el tiempo allí abajo tratando de entender, de alguna manera, lo que me hace ser: ¿Cómo estoy aquí? ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué hago obras?”⁶. Sus cavilaciones le llevaron a utilizar el algodón crudo de Valentines como material recurrente en su obra. También compró en eBay un motor de desmotadora de algodón de 1915, que se convirtió en la pieza central de su exposición fundamental

en el Whitney Museum en 2018, *A view of a landscape [La vista de un paisaje]*. Colocado dentro de una caja transparente a prueba de sonido y rodeado de micrófonos en una galería, el zumbido continuo del motor se transmitió a una galería separada. Como escribió Aria Dean en una reseña de la muestra para *Spike Art Quarterly*, la exposición “nos atrapa a todos en sus engranajes”, mientras intentamos situarnos en las secuelas de la esclavitud⁷. Aunque *On site* llegó a registros más tranquilos que *A view of a landscape*, se unió al ciclo evolutivo de Beasley, creando una experiencia que implicaba a los espectadores en la creación de nuestras narrativas personales y nacionales.

Eventualmente, encontré el origen del efervescente paisaje sonoro de *On site*: un poste de servicios públicos modificado, instalado en la galería sur, apropiadamente titulado *THE SOURCE [LA FUENTE]*. El poste, que se elevaba desde el suelo hasta el techo y estaba equipado con focos LED, parecía una reliquia conservada de un antiguo barrio. Un par de zapatillas Nike Cortez azules y blancas colgaban de los cables eléctricos suspendidos del techo y que recorrían toda la galería, mientras que una nevera para bebidas se encontraba en la parte inferior de la estructura. Un aparato de aire acondicionado interno zumbaba, añadiéndose a la banda sonora que emanaba de los altavoces colocados por toda la galería (incluso en el techo) y conectados por los sinuosos cables eléctricos. La obra reproducía un *collage* de grabaciones de campo tomadas por Beasley en varios lugares, con una banda sonora diferente para cada día de la semana. En mi segunda visita, un miércoles, el audio había cambiado

de los sonidos naturales de mi visita del fin de semana, pasando de un sintetizador cantado a un enlace motorizado y percusivo.

THE SOURCE es una especie de continuación —Beasley presentó una iteración de la escultura en Prospect New Orleans, una exposición trienal, el pasado mes de febrero—. El hecho de que una versión de esta escultura de New Orleans, que se instaló en el Lower Ninth Ward en un terreno adquirido por Beasley⁸, reaparezca en una galería de Los Angeles supone un nuevo retorno, que nos recuerda que el Sur de Estados Unidos también ha dado forma a esta ciudad. Colocada en la misma galería que las losas de Virginia, *THE SOURCE* se suma al gabinete de materiales sureños de Beasley. Su obra insiste en que el acto de regresar es una experiencia corporal completa, que borra los límites que ponemos en el tiempo y el espacio y conduce a “una comprensión multidimensional”⁹ de nosotros mismos y de nuestro entorno. Para Beasley, regresar es otra palabra para referirse a un compromiso profundo, una práctica comunitaria de envolvernos en los extraños giros de la historia. Al situarnos en las corrientes de sus recuerdos, Beasley hace suya la creencia de Morrison de que recordar es una experiencia colectiva, una forma de reconocer y aprovechar las energías tácitas que nos unen en el tiempo.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Desde ambos lados del objetivo

La práctica videográfica autorreflexiva de Ulysses Jenkins

Ulysses Jenkins encontró por primera vez la palabra “doggerel” a finales de los años 70 en la sección de Calendario de *Los Angeles Times*. Marlon Brando la había utilizado en una entrevista sobre su papel en *Superman* (1978), lo que llevó a Jenkins a salir definiendo en busca de la definición del peculiar término¹. Resultó ser la palabra que necesitaba para establecer un lenguaje en torno al trabajo de video que estaba realizando en ese momento. El término, que hace referencia a un verso cómico de medida irregular², suele tener una connotación negativa y puede utilizarse para describir un trabajo —ya sea la estrofa de un poema o la técnica de montaje de un cineasta— mal expresado. Brando lo empleaba para transmitir su cariño por las escenas intersticiales de *Superman* que se apoyaban más en los gestos y la acción que en los diálogos, pero para Jenkins el “doggerel” describía la experiencia de los negros: la sensación diaria de transitar por espacios ordinarios mientras se experimenta un conjunto irregular de desafíos. Esta sensación de incomodidad, que, como Jenkins observó, era a menudo influenciada por los medios de comunicación dominantes, le motivó, al igual que un ardiente deseo, para capturar esta emoción en su trabajo de cine y video.

En los inicios de su carrera, Jenkins se percató de las limita-

ciones de los medios de comunicación populares y las formas en que pueden (y de hecho lo hacen) reforzar los sistemas de supremacía blanca, pero también creyó en el potencial del medio visual a la hora de ofrecer a los individuos la capacidad de compartir sus propias narrativas; vio cómo esto podía contrarrestar el monolito de los medios populares. A través de sus videos, asumió un papel autorreflexivo tanto de testigo como de sujeto, que le permitió replantear desafiantemente las ideas que los medios de comunicación de masas (el cine, la televisión, las noticias) estaban difundiendo sobre la población negra, sin tener en cuenta las caricaturas estereotipadas que propagaban. El interés premonitorio de Jenkins hacia la capacidad visual de la tecnología a la hora de generar un impacto en la representación y en la construcción de la comunidad —otro de los intereses que le han movido a lo largo de su vida— es aún más relevante en este mundo contemporáneo centrado en los medios de comunicación. El aumento constante de la autodocumentación en el último medio siglo ha puesto de manifiesto un deseo universal de capturar y preservar nuestro yo más auténtico, lo que, según parece, se consigue mejor cuando nos aseguramos de ser nosotros los que estamos detrás y delante de la cámara.

El video de Jenkins *Inconsequential Doggerel* (1981) marca el inicio de su serie “doggerel”, cuyo título está intencionadamente mal escrito. En cada una de las tres películas, que produjo en la década de los 80, Jenkins juega con la maleabilidad del tiempo, la narración y la memoria, utilizando supercortes discordantes con el fin de dotar

a la obra de una calidad entrecortada y dadaísta. Junto con los frenéticos fallos de edición, la cámara se acerca y se aleja, rebobina y repite una serie de clips aparentemente inconexos. Noticias locales, Jenkins sentado y de pie desnudo, una pareja lavando los platos lujuriosamente, tomas psicodélicas del espacio, un cortacésped que se avecina, y un montón de otras escenas fuera de lo común se mezclan y rebotan. Todo el conjunto conforma una fantasmagoría de 15 minutos que nos hace ver que los recuerdos no son siempre lineales ni fijos. El tiempo puede, de hecho, ser doblado.

Incluso cuando Jenkins tira del saturado panorama de los medios de comunicación de una manera que parece aleatoria, la película es muy consciente de sí misma. Su ritmo de comedia se manifiesta con un toque surrealista al tiempo que Jenkins defiende la crítica a los medios de comunicación actuales con sentido del humor. El mito de la felicidad doméstica heteronormativa se pone en duda cuando el diálogo entre la pareja que lava los platos se sustituye por escenas de parejas peleándose. Las líneas descartadas de los noticiarios resuenan cuando Jenkins repite frases como “menos salario neto” que revelan claves ocultas: en la época en que se hizo esta película, la emocionante perspectiva de un salario mínimo más alto se volvía abismal frente al aumento del coste de la vida en los años 80 de Reagan. Además, Jenkins recuerda a los espectadores que, a través de la habilidad en el montaje de video, uno tiene el poder de transformar o remezclar las narrativas existentes, dobléandolas para revelar historias alternativas.



Jenkins es más conocido por su rompedor trabajo como videoartista negro, pero su prolífica carrera incluye también la pintura, la fotografía y la *performance*. Ha sabido introducirse en diversos círculos como una especie de infiltrado en la intersección de los movimientos artísticos de Los Angeles. Desde el movimiento muralista de la ciudad hasta sus diversos colectivos cinematográficos —incluida la L.A. Rebellion [Rebelión de Los Angeles], un grupo de cineastas negros surgido de la UCLA —, ha encontrado comunidad en muchos rincones aparentemente distantes. En la escuela de posgrado, Jenkins estudió con Betye Saar y Charles White en el Otis Art Institute y, más tarde, con otros miembros del movimiento artístico negro, impulsados por una nueva “estética negra” que se esforzaba por desarrollar una identidad cultural separatista que celebrara la experiencia negra en todas sus facetas. Dado que Jenkins tuvo que ver con todos estos movimientos, la comisaria Erin Christovale lo apodó afectuosamente el padrino de

muchos de los artistas negros que trabajan en la vanguardia del video en la actualidad³. El Hammer Museum cimentó su legado con *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* [*Ulysses Jenkins: Sin tu interpretación*], la primera gran retrospectiva de la obra del artista, recién organizada en colaboración con el Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. Durante una conversación con Jenkins, los comisarios Christovale y Meg Onli revelaron que les llevó más de cuatro años convertir su ingente archivo en una única exposición coherente⁴.

Nacido en Los Angeles en 1946, Jenkins comenzó como pintor bajo la influencia creativa de su padre, un barbero con inclinación hacia los garabatos, y de su madre, que era cantante y trabajadora de la confección. Jenkins se sintió atraído por el movimiento muralista del este de Los Angeles de los años 70 y empezó a buscar encargos, llegando a diseñar varios segmentos de *The Great Wall of Los Angeles* [La Gran Muralla de Los Angeles] (1974–84), un

Ulysses Jenkins, *Mass of Images* [*Masa de imágenes*] (captura del video) (1978). Blanco y negro, sonido, 4 minutos y 16 segundos. Imagen por cortesía del artista y de Electronic Arts Intermix.

mural de media milla de longitud iniciado por la muralista chicana Judy Baca que recorre la historia de California a través de acontecimientos y personajes importantes de las comunidades marginadas. Pero fue mientras Jenkins trabajaba en murales y vivía en Venice Beach cuando se hizo con una Sony Portapak⁵ —lanzada en 1967, la innovadora cámara de video de mano supuso un cambio en su trabajo creativo—. Con la tecnología televisiva, todavía relativamente nueva, en auge como producto de consumo, artistas como Joan Jonas, Bill Viola y Nam June Paik adoptaban el floreciente medio. Jenkins haría lo mismo, aunque con un punto de vista propio de Los Angeles y su giro *doggerel*.

Jenkins se aficionó primero a lo que él llamaba “video jones” [“el ansia de video”] durante su influyente estancia en una clase de “Blacks in the Media” [“Negros en los medios de comunicación”] en el Santa Monica College, tras lo cual realizó una de sus primeras películas, *Remnants of the Watts Festival* [Restos del festival de Watts] (1972–73, recopilada en 1980)⁶. La obra retrata lo que hoy es uno de los festivales negros más antiguos del país, fundado un año después de la revuelta de Watts, en el verano de 1966. Su metraje refleja los momentos más destacados del festival con primeros planos íntimos, fragmentos de actuaciones en directo y entrevistas sobre el terreno⁷. Las conversaciones con los asistentes al festival y los organizadores abordan temas serios, como la tenue relación de Watts con la policía, pero estos momentos se ven atemperados por un desenfadado movimiento de la cámara que embotella el agradable zumbido del día de una manera que resulta familiar,

como una película casera. Jenkins se sirvió de la película como una oportunidad no solo para conmemorar el acontecimiento, sino también para combatir las representaciones maliciosas que los medios de comunicación hacían de la comunidad tras el levantamiento. La película fue producida por Video Venice News, un colectivo de medios de comunicación cofundado por Jenkins para desafiar las narrativas de los medios de comunicación de masas, transmitiendo sus grabaciones de eventos locales en la televisión de acceso público por cable con el fin de ofrecer narrativas alternativas sobre las comunidades negras de Los Angeles⁸.

Incluso las primeras películas de Jenkins exhiben un uso omnívoro de la apropiación y la autorreflexión como modo de criticar la cultura de masas y los mensajes de los medios de comunicación. Varios años después de *Remnants of the Watts Festival*, Jenkins realizó *Two-Zone Transfer* (1979), que cuenta con las actuaciones de sus compañeros de la Otis: Kerry James Marshall, Greg Pitts, Ronnie Nichols y Roger Trammell, en una investigación de la representación negra. El paisaje onírico surrealista de la película incluye un espectáculo casi de juglaría representado con máscaras inesperadamente disparejadas de Richard Nixon y Gerald Ford. En una escena Jenkins aparece como un pastor, predicando acerca de la expresión verbal y la esclavitud (“¡Quiero hablarte del poder sobre la vida y la muerte que hay en tu boca!”). Más adelante alguien habla de la estética africana. Y finalmente, como cierre, se ve a Jenkins bailando al ritmo de James Brown antes de despertar de un sueño⁹. Esta

especie de reflexividad cultural en bucle es evidente en muchos de los videos de Jenkins: utiliza intencionadamente las imágenes estereotipadas que tan duramente ha trabajado por combatir como una fórmula para explorar su omnipresencia e incorrección. *Mass of Images* [Masa de imágenes] (1978) logra una hazaña similar al inundar la pantalla de imaginería y estereotipos racistas, como actores luciendo *blackface* (caras pintadas de negro) y fotogramas de películas como *The Birth of a Nation* (El nacimiento de una nación) (1915) de D. W. Griffith y *The Jazz Singer* (El cantor de jazz) (1927) de Alan Crosland. Jenkins yuxtapone el metraje con una voz en *off* que dice: “No eres más que una masa de imágenes que has llegado a conocer tras años y años de programas de televisión”¹⁰.

En el contexto del levantamiento de Watts, el movimiento por los derechos civiles y la aceleración de la guerra de Vietnam, Jenkins siguió implicándose en varios grupos artísticos de la comunidad, creando películas que ponían de relieve la diversidad de estas comunidades. Su enfoque colectivo dio cabida a artistas de todos los orígenes para que contaran (o volvieran a contar) sus historias, poniendo sus recursos —como el dinero concedido por las subvenciones— a disposición de los demás. También se involucró en Studio Z, un colectivo de artistas que incluía a David Hammons, Senga Nengudi, Maren Hassinger y muchos otros¹¹. Cuando las instituciones artísticas, predominantemente blancas, no se interesaron en colaborar con él, Jenkins fundó Othervisions Studio, donde realizó obras de video y *performance*, aunque también dio entrada a bailarines, poetas y artistas visuales para

que crearan sus obras en esta incubadora de libre circulación¹². Al fundar el estudio, Jenkins creó un lugar para aquellos artistas que tenían que marcar la casilla “otro” al describir su obra y su origen personal. Durante este periodo, realizó *performances* filmadas como *Without Your Interpretation [Sin tu interpretación]* (1984), que tuvo lugar en el Art Dock de Center Street en Los Angeles y en la que participaron tanto Nengudi como Hassinger. La llamada a la acción política de la obra aborda temas como la indiferencia de la clase media en la América de Reagan y cuestiones sociales como la crisis del sida y las luchas de otras naciones. En la película, una bruma caleidoscópica de música en directo se entremezcla con imágenes de delicadas flores, cascadas y danza interpretativa, junto a otras que abordan los males del mundo (imágenes de niños empobrecidos, protestas, etc.). A pesar de su naturaleza psicodélica, *Without Your Interpretation* es una de las películas más directas de Jenkins, con una clara directriz presentada en forma de viaje de ácido de PSA. Abarca todos los aspectos conocidos de su trabajo en video: colaboración, multiculturalismo, inclinaciones *doggerel* y mensajes alternativos que rivalizan con lo que decían las noticias principales en ese momento. Resulta significativo que su título nos recuerde que la subjetividad es la clave no solo de su práctica, sino también de nuestras interpretaciones del mundo en general.

En la actualidad Jenkins ejerce de profesor. Lleva 28 años en el departamento de arte de la UC Irvine, pero también ha enseñado en la UC San Diego y en su *alma mater*, Otis. Dado

que ha recurrido a las tradiciones narrativas de África occidental como influencia para sus películas, es interesante reflexionar sobre cómo la enseñanza de Jenkins puede convertirse en otra forma de narración oral de la historia. De la misma manera que los ancianos griots transmiten sus historias compartiendo en voz alta historias vitales, una nueva generación está conectando con el pasado a través del videoarte de Jenkins y sus lecciones tanto en el aula como en el museo, rastreando el progreso realizado desde que cogió una cámara por primera vez y, por supuesto, constatando el trabajo que aún queda por hacer. Aunque el acceso a la tecnología de video se da por descontado hoy en día, los proyectos iniciales de Jenkins contribuyeron sin duda a configurar los modos en que utilizamos los medios visuales para reclamar nuestras narrativas independientes en la actualidad. Antes de que existiera y viviera en cada uno de nuestros bolsillos, Jenkins allanó el camino de la cámara frontal, situándose a ambos lados del objetivo. Desde el papel que juegan las grabaciones de las cámaras de la policía como prueba visual para fomentar las conversaciones sobre la brutalidad policial hasta los videos de TikTok que cuentan historias individuales e inspiran el intercambio intergeneracional e internacional, la tradición del video sigue cambiando y adaptándose junto con la tecnología, pero es evidente que hay poder en ser uno mismo el que cuenta su propia historia, una forma de hacer cine de la que Jenkins fue pionero.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Sara Cwynar y la textura de la fotografía digital

Una mañana de enero de este año, desde la cama, con el brillo del móvil atenuado mientras mis ojos se aclimataban a la luz, leí el impresionante ensayo de la crítica Lucy Sante para *Vanity Fair*, “*On Becoming Lucy Sante*”. En él, Sante, que salió del clóset como transgénero en 2021 a los 67 años, recuerda cuando descubrió el filtro de cambio de género de FaceApp en el móvil, a través del cual pasó a ver “todas las imágenes de mí misma que poseía, a partir de los 12 años aproximadamente”. Escribe: “El efecto fue sísmico. Ahora podía ver, ante mí, en la pantalla, el panorama de mi vida como chica, desde la preadolescente risueña hasta la matrona del año pasado”¹.

Aunque es solo una pequeña parte del valiente y elegante texto, he vuelto a este pasaje en muchas ocasiones. Abrió algo dentro de mí. Por su diseño, programas como FaceApp propagan una imagen de la belleza imposible y plana, heteropatriarcal, e imaginar su uso para fines bastante opuestos me pareció revelador. También fue un profundo recordatorio de las formas en que nuestras experiencias digitales están inextricablemente entrelazadas, y no de forma secundaria, con nuestras vidas reales. La experiencia de Sante insiste en la capacidad de la fotografía para hacer cosas, para influir en nuestros espíritus y cuerpos en el mundo físico, una valiosa posibilidad dada la naturaleza insidiosa de los espacios en línea en los que nuestras imágenes viven cada vez más.

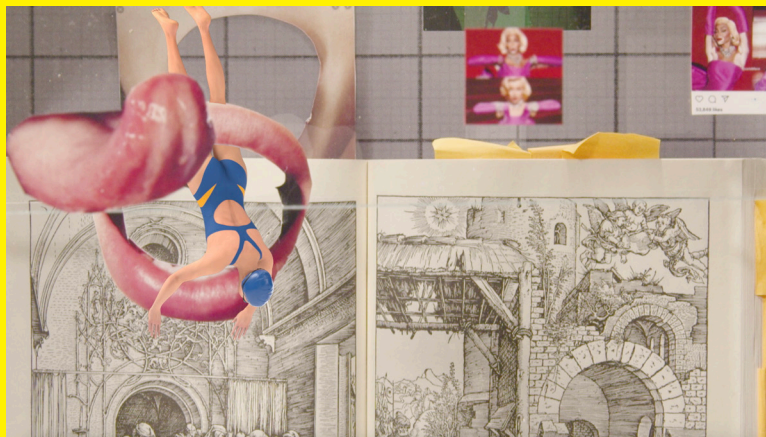
La videoinstalación de 6 canales *Glass Life [Vida de cristal]* (2021) de Sara Cwynar, la pieza central de su primera exposición en Los Angeles, que se clausuró en el ICA LA en mayo, subraya la idea de que las fotografías e imágenes filtradas, pixeladas, reutilizadas y reproducidas que hacemos —y que conforman nuestros mundos digitales— desempeñan un papel significativo en nuestras vidas incluso cuando se transmiten a través de contenedores corporativos malintencionados. Instalada en una galería con alfombra azul y bancos duros con forma curva, la obra, seria y envolvente, de 19 minutos de duración, se vale de un coro caótico de imágenes que se desplazan, videoclips, avatares generados por computadoras que nadan y una densa voz en *off* de carácter ensayístico para explorar la forma en que la belleza, el poder, la identidad y el capital se manifiestan en nuestra cultura contemporánea de la imagen. Mientras que muchos esfuerzos fotográficos se inclinan por caracterizar el espacio digital como artificial o plano, *Glass Life* imagina que las imágenes que componen gran parte de nuestra experiencia digital están texturizadas, replanteando la forma en que reflexionamos sobre su notable impacto en nuestros cuerpos y vidas.

En la creación de *Glass Life*, Cwynar trasladó al mundo físico imágenes y fotografías obtenidas con medios digitales, imprimiéndolas y organizándolas en su estudio antes de animarlas frente a la cámara. Los recortes impresos, extraídos en gran medida de libros, redes sociales, comercio electrónico y sitios de noticias, se colocaron sobre papel cuadriculado situado

entre capas de vidrio con el fin de crear una sensación de distancia física entre ellos. En la instalación, el flujo de imágenes desconectadas entra en bucle, se rebobina y cambia de ritmo (de rápido a más rápido) atravesando la pantalla central más grande, mientras que otras dos más pequeñas situadas a ambos lados retardan y amplían ciertos momentos. Mientras tanto, un narrador masculino lee un texto de búsqueda y referencia que se extiende a lo largo de todo el filme (comienza de forma didáctica, con la frase “De Walter B. a Kim K...”; pero lo que sigue es mucho más indefinido). Muchas de las imágenes son identificables, o al menos familiares, ya que contienen logotipos, gente famosa y personajes protegidos por derechos de autor. Pero todas ellas se deslizan fuera de la pantalla con una rapidez que no permite que sean realmente legibles. Entre la rápida secuencia de imágenes se encuentran manzanas brillantes y la primera iteración del arcoíris del logotipo de Apple; el emoji de la cara de cerdo; una radiografía de tórax; el personaje de Pinocho de Disney; imágenes de video particulares provenientes de una protesta por

la justicia racial, los restos de la venta de liquidación de Barneys New York y una exposición en la Galleria Borghese de Roma; grabaciones de pantalla de la exagerada tienda de moda SSENSE; viejos anuncios *kitsch*; y un retrato adornado con confeti de la treintena de líderes mundiales presentes en la cumbre del G20 de 2019, incluidos Trump, Putin y el príncipe heredero saudí.

Este enfoque de *collage* en movimiento es una visualización adecuada de lo que es estar conectado, cuando las imágenes de nuestra vida íntima y cotidiana se enfrentan a los memes, las fotografías de guerra y las *selfies* con filtros de los *influencers* que pregonan la venta de productos con descuento. Al dotar de un carácter físico, aunque sea temporal, a este tipo de imágenes que vemos casi exclusivamente en la pantalla, Cwynar insiste en su integridad subrayando las marcas particulares que poseen y que nuestros ojos suelen pasar por alto, al interpretarlas únicamente como funciones de las aplicaciones y los programas en los que interactuamos con ellas y no como componentes relevantes de las propias imágenes. Pero a lo largo de todo el filme estos detalles



Sara Cwynar, *Glass Life [Vida de cristal]* (captura del video) (2021). Video 2K de seis canales con sonido, 19 minutos. © Sara Cwynar. Imagen por cortesía de la artista; The Approach, Londres; Cooper Cole, Toronto; Foxy Production, New York; e ICA LA.

periféricos están permitidos, y son importantes a la hora de entender las imágenes. Las imágenes se enmarcan en ventanas del navegador, *feeds* de Instagram y álbumes del iPhone. Se convierten en miniaturas y avatares o se amplían más allá de la profundidad de sus píxeles. Algunas están parcialmente cubiertas por la marca de agua de Getty Images, el logotipo rojo de “play” de Youtube o las unidades de medida de color fucsia que aparecen temporalmente cuando se desplaza una imagen en Photoshop. Estas marcas claramente digitales se mezclan con otras analógicas, cuyas texturas (el patrón de puntos característico en las impresiones de medios tonos, las hojas de contacto, el polvo, la degradación, la edad) se han acentuado aun más al reproducirse digitalmente. El espacio digital, y en particular Internet, ha sido descrito durante mucho tiempo como un espacio que aplanan su contenido, negando el sentido de la distancia, el tiempo y los matices. Pero incluso cuando presenta las imágenes digitales —(a menudo) desprovistas de su contexto original— con rapidez y exceso, *Glass Life* refuerza su carácter de objeto de tal manera que no se colapsan ni se funden. Todas sus superficies están cargadas de información e impacto.

Muchas de las imágenes que se incluyen son absurdas e inquietantes, no por su aspecto, sino por su contexto. (Fue en la pantalla de mi casa, viéndolas a través de un enlace de visionado en el que podía pausar y rebobinar, cuando pude empezar a desentrañarlas). El príncipe heredero saudí sonríe, de pie, en el centro de la foto del G20, tomada apenas unos meses después del brutal asesinato del periodista Jamal

Khashoggi a manos del gobierno saudí. La radiografía de tórax pertenece a Marilyn Monroe y formaba parte de un lote de tres que se subastó por 45 000 dólares, hasta las entrañas de su cuerpo a disposición del consumo público². Entrever estas imágenes mientras estás sentado, rodeado de pantallas, hace que el efecto sobreestimulante del ámbito digital —en el que siempre te estás perdiendo algo— sea palpable en el cuerpo. Las fotografías, al igual que los espacios digitales que habitamos, pueden ocultar sistemas de poder. En lugar de invocar falsas metáforas de la planitud como medio para reducir o resistir esos poderes, Cwynar los dispone en capas y los despliega. Pero es sobre todo el contenido de la poética voz en *off* lo que otorga a la obra su espíritu crítico. De manera acertada, *Glass Life* toma su título y enfoque del apremiante libro de Shoshana Zuboff publicado en 2019, *The Age of Surveillance Capitalism [La era del capitalismo de la vigilancia]*, que utiliza el término para describir la amplia degradación de la privacidad en la era digital: nuestras vidas, y nuestras imágenes, vendidas como datos que se utilizan (en el mejor de los casos) para volver a vendernos más cosas. “Cada búsqueda casual, cada *like* y cada clic fue reclamado como un activo”, declara el narrador de Cwynar, con una voz a la vez autoritaria, enciclopédica y tranquilizadora: “no nos importa”³.

Incluso cuando expone y señala la insidia de nuestras experiencias en línea, *Glass Life* logra un nivel de matización que muchos trabajos sobre Internet tienden a dejar de lado, al preguntarse cómo nos ubicamos y qué significa representarnos a nosotros mismos en estos espacios tenues, reven-

tados y estrechos, especialmente cuando todos los aspectos de una vida vivida en línea son cosechados y explotados por intereses corporativos. “¿Cómo sabes cuál es tu talla? / En la vida de cristal”, pregunta el narrador, “¿O cuánto espacio debes ocupar?”⁴. Aquí y en otras partes de la narración se puede oír la voz de Cwynar, que emiten altavoces individuales situados cerca del fondo de la sala, donde tres pantallas más pequeñas presentan cada una una versión del mismo personaje de IA con fallos y de aspecto cansado. Ataviados con trajes de baño y gorras, los robots que componen el público repiten las partes del guion de Cwynar, que resuenan y se funden con la voz del narrador masculino en una especie de zumbido ininteligible. Al cabo de un rato, también el incesante flujo de imágenes es como un zumbido. Los nadadores cierran los ojos y se mecen.

Cwynar se inserta en medio de este alud de imágenes. Así, más allá de su voz, también está presente visualmente, apareciendo en numerosas ocasiones a lo largo de todo el filme: colgando impresos en la pared de su estudio; posando ante una pantalla verde; pasando la mano por una colección de imágenes impresas y extraños objetos de plástico colocados sobre una mesa. Quizás lo más íntimo que hay incluido del álbum de fotos de su iPad, al que somete a un rápido barrido, deslizando sus dedos corazón e índice sobre las imágenes. Abarcan casi un año. Las instantáneas personales de las calles del barrio, en su estudio, probándose lo que parece un vestido de novia pasan a toda velocidad y se mezclan con las capturas de pantalla⁵. Un titular del *New York Times* dice: “Están pasando demasiadas cosas”. Mirar parece invasivo,

pero la revelación de esos archivos privados, del tipo que todos acumulamos y de los que raramente damos cuenta, parece rechazar la participación directa en una economía de la imagen que funciona haciendo que nuestras vidas parezcan diferentes o mejores o pulcras y digeribles. En contraste con las imágenes publicitarias altamente producidas que aparecen en casi todos los sitios web o los cuidados carruseles de las redes sociales, Cwynar ofrece un desorden de imágenes: el álbum completo. Se sitúa en una posición vulnerable al ocupar un espacio dentro de los mismos sistemas que crítica, sugiriendo que todavía existe una razón válida para hacerlo. Su cuerpo y sus fotografías personales sirven como apoderados de todos los que recibimos, contribuimos y nos vemos afectados en la vida real por las imágenes que encontramos y generamos a través de las pantallas.

§

Representar las complejidades de la vida digital es una tarea difícil para la fotografía —casi imposible para la fotografía “directa”— porque los espacios digitales no son, por definición, fácilmente fotografiables. En este sentido, muchos proyectos fotográficos se limitan a la superficie de estos espacios digitales y, por tanto, critican nuestra preocupación ante la tecnología con el consiguiente coste de la experiencia “real”, hacer tareas que no requieren mayor esfuerzo. Algunas de las primeras respuestas fotográficas al inicio de la era digital ilustran la ubicuidad de las pantallas en los espacios públicos y privados. Muchas de las fotografías del libro

de Martin Parr sobre el turismo mundial, publicado por primera vez en 1996 y titulado *Small World*⁶, muestran a viajeros tomando fotografías en lugares de interés cultural: iPhones, cámaras automáticas y palos de *selfie* aparecen en manos alzadas ante las estatuas del Vaticano, la Mona Lisa y otros monumentos populares. La magnífica serie de larga exposición en blanco y negro de Matthew Pillsbury, *Screen Lives [Vidas de pantalla]* (2002—en curso), está compuesta por fotografías iluminadas únicamente por la presencia de pantallas brillantes. En ambos casos, los sujetos fotográficos se muestran casi siempre distraídos y desconectados, con la atención puesta en sus dispositivos en lugar de en el mundo que les rodea. Parecen perderse la experiencia “real” de mirar por documentar obsesivamente; las pantallas les absorben incluso en sus momentos más íntimos. Aunque también son bellas y divertidas, estas fotografías son críticas con sus sujetos, ya que presentan los dispositivos digitales como meros portales a un reino vacío y artificial. Esta mirada crítica es justa; revela verdades incómodas. Pero estas fotografías muestran a la gente relacionándose con sus mundos digitales sin decir mucho en última instancia acerca de cómo es esa relación. Muchos proyectos de finales de la primera década del siglo XXI y principios de la segunda se centraron más en la fisicalidad del ámbito digital, intentando retratarlo en maneras más autorreflexivas. Las fotografías de gran formato de Tabitha Soren mostrando imágenes en pantallas de iPad manchadas por huellas dactilares en *Surface Tension [Tensión de la superficie]* (2013–21) analizan cómo interactuamos

con imágenes intocables. En su ambientalmente estresante instalación *24HRS in Photos [24 horas en fotografías]* (2011), Erik Kessels llenó una galería de Ámsterdam con pequeñas impresiones de todas las imágenes subidas a Flickr en un solo día: las trescientas cincuenta mil fotografías se apilaban en las salas de la galería, colapsando su significado individual en una masa indiferenciada⁷. Y en *Nostalgia (18.600)* (2019–21), de David Horvitz, se proyectaron dieciocho mil seiscientas fotografías digitales personales del artista durante un minuto cada una para luego ser borradas en una especie de protesta por lo que se percibe como una pérdida de intención fotográfica. Muchos de estos proyectos son ingeniosos y convincentes por derecho propio. Con todo, cada uno de ellos parece representar el papel que juegan las imágenes digitales en nuestras vidas de forma un tanto reduccionista, centrándose más en la distancia y el distanciamiento de la fotografía que en lo que significa la proliferación del compromiso/enredo fotográfico o en el tipo de posibilidades que ofrece.

Las imágenes digitales, representadas en pantallas retroiluminadas a 72 puntos por pulgada dpi, han sido ampliamente malinterpretadas como planas y lisas porque existen y se desenvuelven en un espacio que ha sido igualmente imaginado como informe y porque se las compara con sus predecesoras o equivalentes analógicas⁸. Si bien *Glass Life* emplea en última instancia un medio bidimensional, Cwynar subvierte la naturaleza basada en la superficie del video para describir una vida digital que parece ya vivida: las imágenes de la

película se eligen tan intencionalmente que incluso las que son apropiadas están imbuidas de un sentido de relevancia personal. De este modo, Cwynar hace uso de las imágenes para trazar un camino a través del espacio digital que es menos algorítmico que un registro de impacto, el peso masivo e incesante de las imágenes y la información en línea expresado a través de un cuerpo físico diferenciado. Ignoro lo que todavía es posible para la fotografía bajo las condiciones de la vida de cristal, pero, al describir los espacios digitales como vívidos, vastos y navegables, Cwynar sugiere que hay valía en nadar a través del torrente de imágenes, y por lo tanto también razones para proteger la independencia e integridad de los espacios en los que ahora habitan las fotografías. La fotografía siempre ha sido un medio maleable y transgresor en sus implicaciones e impacto sobre nuestros cuerpos, psiques y nociones de uno mismo, e incluso dentro de los inquietantes sistemas de nuestro resbaladizo e irresistible mundo digital, utilizarla al servicio de una auténtica búsqueda del yo frente a una multitud de imágenes e información nefasta ofrece posibilidades enriquecedoras y de resistencia.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Existir es resistir Artistas AAPI en acción

Para los estadounidenses el presente se percibe como un periodo de luto prolongado e incesante: más de un millón de personas desaparecidas a causa del Covid-19; 10 personas negras muertas durante un

tiroteo por un crimen de odio en Buffalo, New York; 19 niños y dos maestras, la mayoría de ellos latinos, asesinados en la escuela primaria Robb de Uvalde, Texas; el fin del derecho federal al aborto, una decisión que perjudicará de forma desproporcionada a las personas de color¹. En medio de este alarmante ciclo de violencia sin sentido y de pérdidas incalculables, muchas comunidades además enfrentan estas nuevas heridas —y con el recordatorio constante— de los traumas ya presentes del racismo, el sexismo y la xenofobia. También para los estadounidenses de origen asiático el momento que vivimos conlleva un dolor perpetuo. Más de un año después del tiroteo de 2021 en un balneario de Atlanta, en el que seis mujeres asiáticoamericanas fueron asesinadas, la violencia contra esta comunidad y la de las islas del Pacífico (AAPI) no ha remitido. Como mujer asiáticoamericana birracial, apenas recuerdo una época en la que la violencia potencial y real contra mi cuerpo y los que comparten mi herencia haya sido tan dolorosamente palpable; de hecho, moverse por el mundo rara vez había resultado tan precario.

Tras los brutales asesinatos de Michelle Go, una estudiante recién graduada de la NYU a la que empujaron delante de un vagón de metro en Times Square en enero, y de Christina Yuna Lee, una trabajadora del sector artístico que vivía en el Chinatown de New York a la que siguieron hasta su casa y apuñalaron más de 40 veces en su bañera en febrero, el odio y los prejuicios que motivan estos atroces actos de violencia no se han aplacado². Cada nuevo ataque

parece enviar el mismo mensaje y hundirlo más profundamente bajo nuestra piel: no sois bienvenidos aquí.

La violencia infligida a la comunidad asiáticoamericana, un residuo tangible del colonialismo y su presencia persistente en forma de supremacía blanca, también se cuela en la vida cotidiana de múltiples formas, ya se trate de microagresiones o de estereotipos hirientes. Sus efectos se dejan sentir en todos los ámbitos, incluido el de las artes visuales. La infrarrepresentación histórica dentro de la comunidad artística ha sido sustituida por su primo: el caballo de Troya de la representación simbólica, una virtud vacía que señala la ausencia del cambio estructural necesario que estos gestos pretenden defender. A menudo encasillados o dados por sentado como la “minoría modelo”, los asiáticoamericanos sufren una invisibilidad endémica: una violencia en sí misma. Al enfrentarse a las olas de violencia actuales e históricas, los artistas y comisarios de AAPI recurren a las herramientas que tienen: emplear su arte y sus exposiciones como plataformas para reclamar un espacio en el que puedan llorar, procesar y resistir las repercusiones de estos profundos traumas físicos y psíquicos. Estos gestos abren un espacio para la conformación y expresión comunitaria de las subjetividades AAPI en una sociedad que nos volvería invisibles. Si el dolor es una función de lo que es ser humano, la capacidad para llorar y procesar dentro de nuestra comunidad es el primer paso para imaginar nuevas formas de existir fuera de las estructuras hegemónicas. Para una población que en este país sufre una invisibilidad

histórica y continua, el hecho de ser visto y escuchado, de ocupar un espacio, es en sí mismo una forma de resistencia. En particular, tres exposiciones recientes —una en New York y dos en Los Angeles— ofrecieron diversos enfoques para reclamar el espacio de la galería transformándolo en un lugar de duelo, procesamiento y resistencia ante los actos innumerables de violencia contra nuestra comunidad y el trauma colonial. Aunque el arte no puede promulgar nuevas leyes, sí tiene la capacidad de plantar las semillas del cambio mediante una forma de consulta más abierta que deja espacio no solo para la acción, sino también para el reconocimiento emocional que necesariamente la precede.

§

with her voice, penetrate earth's floor [con su voz, penetra

la tierra], una exposición comisariada por la artista y escritora stephanie mei huang, adoptó un enfoque radical y catártico en la creación de exposiciones. Una exposición conmemorativa concebida para honrar la vida y llorar la muerte de Yuna Lee, *with her voice* reunió la obra de nueve mujeres artistas AAPI, incluida Lee, y se celebró en la Eli Klein Gallery de Manhattan, donde Lee trabajó durante más de cuatro años. La exposición toma su título de *Dictée*, de Theresa Hak Kyung Cha, una artista coreana estadounidense que fue violada y asesinada en el Lower Manhattan hace 40 años, en 1982, una semana después de la publicación de la novela. En la galería, huang instaló un altar bajo el cuadro de Lee, *Golden Bridge For Eli Klein [Un puente dorado para Eli Klein]* (2014), que rebosaba de ofrendas para Lee realizadas por los artistas de la muestra,

transformando la galería en un lugar de luto colectivo. También se ofreció a las mujeres AAPI papel *joss* como regalo, un tipo de papel que tradicionalmente se utiliza para contener las ofrendas de objetos terrenales, como dinero o ropa, y que al quemarse se envían a los seres queridos que han dejado este mundo. La contribución de Haena Yoo, dos iteraciones de *I've gone to look for America [He ido en busca de América]* [*Revolver*] y [*Pistol*], (ambas de 2021), también se sirve del papel en un gesto conmemorativo, en este caso para las víctimas del tiroteo del balneario de Atlanta. Teñidas con salsa de soja y dobladas en forma de pistolas mediante técnicas de origami, las obras presentan titulares de artículos de periódicos de 2020 y 2021 que se leen con el impacto de los disparos: “8 muertos en un tiroteo en un balneario de Atlanta ante el temor de un sesgo antisasiático”, “El coste de ser un asiático ‘intercambiable’”. Cerca estaba la obra *List of Invocations [Lista de invocaciones]* (2017) de Patty Chang, una impresión tipográfica en relieve con una serie de oraciones escritas. La pieza es un inventario de emociones que van desde las referencias a los rituales relacionados con el final de la vida (“invocation of a feeding tube” [“invocación de una sonda de alimentación”], “invocation of grief” [“invocación del dolor”]) hasta lo humorístico y cotidiano (“invocation of inappropriate laughing or crying” [“invocación de la risa o el llanto inapropiados”]), pasando por lo metafísico o estético (“invocation of writing with light” [“invocación de la escritura con luz”], “invocation of evaporation” [“invocación de la evaporación”]). Estos actos escritos



CFGNY, *Four Vases (Orange)* [Cuatro jarrones (naranja)] (detalle) (2022). Porcelana vidriada y acero, 8 × 7.5 pulgadas. Imagen por cortesía de los artistas y Bel Ami, Los Angeles. Foto: Josh Schaedel.

recuerdan a la videoinstalación de Chang de 2020, *Milk Debt* [*Deuda de leche*], que consistía en videos de mujeres lactantes extrayendo su leche materna mientras miraban a la cámara y recitaban listas de sus miedos. En este caso, la obra de Chang hizo un inventario del proceso de duelo y llevó los resultados a un contexto comunitario permitiéndonos compartir la peor parte de su peso. En el catálogo de la exposición, Huang escribe: “Nos han privado, como miembros de la diáspora en Occidente, de nuestros procesos de duelo”, señalando que la cultura occidental patologiza los periodos prolongados de duelo, lo que solo empuja a la persona en duelo a un desconsolado aislamiento³.

§

De vuelta en Los Angeles, dos exposiciones recientes adoptaron otras estrategias de resistencia, ofreciendo propuestas con las que procesar las historias coloniales en Asia y EE. UU. La primera, titulada *Archival Intimacies: Queering South/East Asian Diasporas* [*Intimidades de archivo: queerizando las diásporas del sur y el este de Asia*], tuvo lugar entre los ONE Archives de las USC Libraries y el USC Pacific Asia Museum. Ambas exposiciones, tituladas individualmente como *Stranger Intimacy I and II* [*Intimidad extraña I y II*], exploraron otro modelo de resistencia al reclamar y reexaminar las historias coloniales y su impacto en los movimientos de la diáspora asiática y la formación cultural. En ambas sedes se presentaron obras de Prima Jalichandra-Sakuntabhai y Vinhay Keo, cuyas obras artísticas procesan el trauma histórico de sus predecesores migrantes, que huyeron de los regímenes opresivos del Sudeste

Asiático para establecerse en Occidente. La instalación de video de Jalichandra-Sakuntabhai en ONE Archives en *Stranger Intimacy II*, titulada *Appendix A: Ocean Gazing* [*Apéndice A: Mirada al océano*] (2022), trazaba las pautas migratorias de su tío bisabuelo, Pridi Banomyong, que huyó de la monarquía tailandesa en la década de 1900 —primero hacia China y luego a Francia— tras intentar instaurar una democracia allí. En el video, la voz en *off* de la artista establece un paralelismo entre los puertos asiáticos y estadounidenses, superponiendo una narración poética a los mapas de la ruta migratoria de Banomyong. En la película, estos detalles biográficos se combinan con imágenes bañadas por el sol del litoral del sur de California, el mar y los contenedores de mercancías que abrazan su costa. La obra establece un paralelismo entre los dos extremos del Pacífico, cuya vía acuática conecta a Estados Unidos con Asia y forma una barrera entre Oriente y Occidente. Guiado por los detalles contextuales que proporciona la voz en *off*, el video también extrae los residuos coloniales perdurables del lenguaje y la arquitectura, especialmente entre la parafernalia militar de la costa de San Pedro. Las obras de Keo en *Stranger Intimacies II* emplearon la prenda tradicional camboyana del *sampot*, desentrañando sus historias materiales y coloniales a través de una serie de obras en suspensión. Un *sampot* de algodón rojo estampado adoptó la forma de la conocida caja de donuts rosas de California, fusionando la tradición camboyana con la cultura de la comunidad camboyana estadounidense de SoCal, que domina la

industria local de los donuts⁴. Otra iteración más tradicional del *sampot*, en seda y algodón bordados con bordes deshilachados, estaba suspendida del techo por una varilla de madera, retroiluminada por una bombilla, en una referencia al uso que hace Felix Gonzales-Torres de la luz en sus exploraciones de la homosexualidad. En un intercambio de correos electrónicos, el artista me contó que su uso del *sampot* pretende rastrear su historia material de género como una prenda antaño unisex que se feminizó bajo el dominio colonial francés. Las exploraciones materiales y fílmicas de la exposición en torno a la memoria histórica resuenan en un momento en el que se está reflexionando sobre los fantasmas coloniales que aún persiguen a las comunidades asiáticoamericanas, forjando un lugar tranquilo para su procesamiento a través de dos sedes que defienden a las comunidades AAPI y queer, respectivamente.

En Bel Ami, en el Chinatown de Los Angeles, el colectivo de artistas CFGNY, formado por Daniel Chew, Ten Izu, Kirsten Kilponen y Tin Nguyen, también exploró las historias coloniales de los materiales, transformándolos mediante asociaciones inesperadas. Titulada *Import Imprint* [*Impresión de la importación*], la exposición (su primera presentación en solitario en Estados Unidos) incluía manipulaciones escultóricas en porcelana, metal y cartón que destacaban el papel de la porcelana como exportación asiática globalizada. El cuerpo de arcilla, que llegó a simbolizar tanto la riqueza como el exotismo en la época del mercantilismo estadounidense, se utilizó de forma decorativa en la acertadamente denominada porcelana

china. Los artículos de porcelana se convirtieron en signos de riqueza, al tiempo que quedaban teñidos de una mística “orientalista”. En la exposición eran varias las obras en las que estas formas de porcelana fundida con impresiones de pintorescas molduras arquitectónicas se mostraban a la altura de los ojos, suspendidas por postes de acero soldados desde el suelo hasta el techo. El CFGNY también evocó los entornos domésticos coloniales en los que estas preciadas vasijas se exhibían como insignia del éxito en los hogares estadounidenses: se instalaron por todo el espacio fragmentos de adornos de molduras de puertas y repisas de chimenea hechos de cartón, que ofrecían un endeble soporte físico a las piezas de porcelana. En este caso el uso del cartón alude quizá a la fragilidad de las mentalidades coloniales implicadas en el comercio mundial de la época, estatus sociales que dependen de la opresión de un “otro” marginado. En *American Construction Study: Fragment IV with Four Vases (Chartreuse) II* [Estudio de construcción americana: Fragmento IV con cuatro jarrones (Chartreuse) II] (todas obras de 2022), un bloque de porcelana de color verde moldeado con los trazos de un patrón ornamentado y sostenido con finas varillas metálicas dobladas se asienta sobre parte de una repisa de cartón flotante. Estos misteriosos fragmentos de un imaginario doméstico de antaño construido sobre la lógica de la explotación del colonialismo (y, por extensión, de la globalización) revelan los entresijos de la cultura de consumo estadounidense y su dependencia de China tanto por su mística extranjera como por la asequibilidad de su mano de obra.

El uso del cartón por parte de CFGNY también indica el papel que desempeña este material en el comercio mundial: es asequible y, por tanto, prolifera. Entre los fragmentos arquitectónicos de cartón se encontraba *American Construction Study: Fragment I* [Estudio de construcción americana: Fragmento I], una puerta de cartón con los bordes raidos, cuya mitad superior lleva impresa la reproducción digital de un paisaje bucólico. La pintura impresa del artista de la Hudson River School, Asher Brown Durand, encarnaba la visión del movimiento de un sublime americano, una fantasía pastoral que contrastaba con las experiencias vividas por muchos, especialmente las de los inmigrantes. Al igual que *Archival Intimacies, Import Imprint* arroja nueva luz sobre las historias de la migración y la diáspora, llamando la atención sobre las narrativas coloniales a menudo invisibles incrustadas en nuestros entornos arquitectónicos y permitiéndonos percibir las desigualdades que impregnan nuestras realidades materiales para que podamos procesar y llorar los antecedentes violentos que ocultan.

§

Pero volvamos brevemente al contexto del mundo real en el que surgen estas obras de arte. La oleada de ataques contra los estadounidenses de origen asiático ha sido una llamada de atención para muchos estadounidenses blancos, dentro y fuera del mundo del arte. En mayo, cuando empecé a escribir este artículo, se celebraba el Mes de la Herencia AAPI (coincidiendo con el Mes de la Concienciación sobre la Salud Mental,

lo que no es poco para una población plagada de actos de odio y sus consiguientes traumas), y mi *feed* de Instagram estaba temporalmente iluminado por los mensajes de solidaridad de galerías e instituciones artísticas. Sin embargo, el reconocimiento de todo un grupo étnico no debería limitarse a un mes arbitrario, y las atrocidades innumerables no deberían ser los precursores necesarios de una auténtica visibilidad. Para decirlo sin rodeos: ¿por qué han de morir los americanos de origen asiático para que un público más amplio empiece a reconocer nuestras contribuciones culturales? Tras una serie de brutales asesinatos y en un contexto de inaceptable sentimiento antisasiático en Estados Unidos, apreciar a los artistas AAPI no tiene por qué ser exclusivamente una consecuencia del dolor. Como se desprende de la gran variedad de estrategias de reflexión, forma y material desplegadas por los artistas AAPI, en Los Angeles y más allá, cuando se reúnen para llorar, procesar y resistir, el arte puede convertirse en un terreno fructífero en el que subvertir los intentos de clasificar o reducir a través del estereotipo. En medio de una realidad política, social y cultural de violencia física y psicológica en los Estados Unidos, y sobre todo a la luz de la histórica invisibilidad de nuestra comunidad en Occidente, es una alegría ver cómo el trabajo de estos artistas logra dar presencia de forma eficaz a sus autores; a través de sus articuladas estrategias de resistencia, pero también a fuerza de su presencia. Es decir: para una población condenada durante mucho tiempo al silencio o al estereotipo, será que existir en nuestros

propios términos puede ser en sí mismo una forma de resistencia. La obra de estos artistas —a veces dolorosa, poética e incisivamente inteligente— se resiste intrínsecamente a ser borrada e invisibilizada, como si proclamara: estoy aquí, contengo multitudes y no puedo ser ocultada de la vista.

Consulte la página 93 para ver las notas a pie de página.

Entrevista con Genevieve Gaignard

Cuando la cantante Billie Holiday presentó “Strange Fruit” en el Café Society de Greenwich Village en 1939, la canción se convirtió rápidamente en un llamamiento urgente que dirigiría la atención del mundo hacia los linchamientos de la época de Jim Crow. Desde entonces se ha erigido como una de las canciones de protesta más potentes y prolíficas del siglo XX.

La nación sigue lidiando con el doble terror que suponen la brutalidad policial y la violencia gratuita de las armas de fuego que se han convertido en las nuevas y más insidiosas formas de linchamiento (el número de estadounidenses negros muertos a manos de la policía ha aumentado en los dos años posteriores al asesinato de George Floyd¹ en 2020). La artista Genevieve Gaignard examinó el legado de la violencia racial y sus repercusiones actuales en su reciente exposición *Strange Fruit [Fruta extraña]* en Vielmetter Los Angeles, empleando una versión de la icónica canción de Holiday como inquietante latido de la exhibición. La hermosa y macabra versión, creada e interpre-

tada para el espectáculo por Samantha Farrell and The Big Red Band², resonó por toda la galería a través de una gramola *vintage*.

Gaignard es una fotógrafa y artista de medios mixtos que combina el autorretrato con instalaciones escultóricas inmersivas formadas por materiales encontrados, como fotografías, libros cuidadosamente escogidos y baratijas de porcelana que sacan a la luz la vida interior de sus sujetos. En *Strange Fruit* la artista incluyó elementos familiares: dos instalaciones gemelas de inspiración victoriana adoptaron la forma de grandes camafeos del tamaño de una pared; una sala de estar con una pared de fotografías de familia enmarcadas y un par de mesas montaplatos de varios niveles coronadas cada una por una lámpara de porcelana figurativa. Los elementos contemporáneos, como las obras de neón basadas en textos, colgaban entre los motivos *vintage*, trayendo la historia firmemente al presente.

Mientras procesaba los acontecimientos de 2020 Gaignard creó una nueva serie de trabajos para *Strange Fruit* que establece una correlación directa entre la brutalidad policial y los linchamientos de hoy en día. Sin embargo, evitó deliberadamente las representaciones visuales del trauma negro, optando en su lugar por convertir a los autores de la violencia racial en objetivos. En uno de los pasillos de la galería alineó una serie de columnas, cada una de las cuales albergaba una cabeza desmembrada de porcelana estilo Royal Doulton con una cinta de raso atada al cuello. Colocadas sobre cojines rojos, las cabezas estaban dispuestas junto a una serie de autorretratos

fotográficos. En ellas, Gaignard posa gracilmente ante una mansión desgastada que sigue el diseño de las que se encontraban en las plantaciones, con vestidos de estilo *antebellum*, mientras los despojos de la esclavitud la rodean. Aquí, Gaignard subvierte las nociones de legitimación y privilegio al eliminar el velo de seguridad que rodea a las mujeres blancas, colocando en su lugar la fragilidad blanca en un pedestal que evoca simbólicamente una cabeza en una pica. Mientras la artista da la vuelta al racismo, pide a los espectadores blancos que se imaginen a sí mismos como víctimas. En mayo hablé con Gaignard sobre *Strange Fruit*, sus orígenes y los temas contemporáneos que resuenan a lo largo de su obra.

Colony Little: ¿Cuáles eran los temas y conceptos que rondaban por tu cabeza al montar este proyecto?

Genevieve Gaignard: Realmente fue una respuesta directa a lo que se estaba desarrollando en nuestras pantallas de televisión durante los dos últimos años, entre Breonna Taylor, George Floyd y tantos otros. Me encontraba en Massachusetts —para una residencia en la MCLA (Massachusetts College of Liberal Arts)— en aquel momento [el del asesinato de Floyd], e intentaba procesar lo que se estaba desarrollando, tal y como hacíamos, y seguimos haciendo, muchos de nosotros. Todos estos son linchamientos modernos. Siendo sincera, este proyecto ha supuesto mucho trabajo y se trata de un tema muy duro. Realmente siento que hay una continuación del proyecto que comenzará a crearse.

CL: Conceptualmente, ¿dónde empezaste ese proceso?

GG: En un momento dado, supe que quería abordar esta idea de los linchamientos modernos, a la vez que seguía queriendo utilizar materiales e imaginé del pasado, por lo que no pensaba desviarme de esa línea. Lo que sí quería era ampliar mi producción y ampliar lo que había utilizado en el pasado con la esperanza de hacer evolucionar los materiales.

Ya conoces las figuritas en las que utilicé la cabeza de la estatuilla de la mami y el cuerpo de la figurita de Royal Doulton para crear estas nuevas figuritas que he expuesto en la exposición metidas dentro del reloj de pie y en algunas de las piezas de la estantería. Pero, en mi estudio, tenía estas mami descabezadas y las cabezas de Royal Doulton. Me preguntaba cómo podía aprovechar el tema de “Strange Fruit”, de los linchamientos —que son actos grotescos, hirientes y odiosos— y crear visualmente algo que le pusiera a uno en la situación de ver cómo sería eso concretamente para la gente blanca.

La forma en que se acabó presentando fue haciendo que esas cabezas fueran el sustituto del acto de los linchamientos.

CL: El hecho de que estuvieran reposando sobre almohadas rojas y las cintas que tenías alrededor de sus cuellos para evocar las cuerdas...

GG: Son todos aspectos sutiles que esperaba que el espectador captara. El resultado final es esta pieza que habla de los linchamientos, pero que al mismo tiempo habla de la fragilidad de la blanquitud y de cómo tenemos que andar de puntillas en torno a estas cosas de las que era tan natural



formar parte cuando sucedían. Pero nadie quiere asumirlo. En el pasado, se celebraba; era un espectáculo.

CL: Hay una interacción con tus retratos que funciona realmente bien con las instalaciones. ¿Puedes hablarme de los personajes que habitabas cuando hacías esos retratos?

GG: Sé que parte de mi historia pasa por ser blanca. Así que, para estas fotografías, estaba dispuesta a ponerme en la piel de este personaje que fue grabado en la historia como esta preciosa flor. La mujer blanca es puesta en un pedestal, y yo sigo poniéndola en un pedestal, pero de una manera más oscura, con la escultura. Es poseer las dos partes de mi historia. [Gaignard, nacida de madre blanca y padre negro, ha explorado a menudo la dualidad de su identidad en su obra.]

En la mayor parte de mi trabajo, intento celebrar y realzar las historias negras y mi manera de encajar en ellas, pero para esto sentí que necesitaba modificar un poco mi enfoque y ponerme como “la víctima”, o el precursor de acabar en el pedestal. Puedes ver que todos los personajes de las fotografías

llevan el lazo alrededor del cuello, y lo vuelves a ver en las esculturas.

CL: Otro aspecto familiar en tu obra es la pared de espejos de mano, que ya hemos visto en exposiciones anteriores. ¿Puedes hablarme de la forma en que las paredes de espejos contribuyen a la experiencia de tus exposiciones?

GG: No quiero que los espectadores blancos se sientan como si les estuviera señalando con el dedo, pero también es como: “¿Habéis visto esto? ¿Podéis mirar esto? ¿Sabéis que esto forma parte de vuestra historia? Empezad a desentrañar esa historia de odio”.

Creo que muchos de nosotros, cuando entramos en un espacio de arte, pensamos: “¿En qué estaba pensando el artista?”, o “¿cómo forma esto parte de su historia?”. Y para mí, el espejo hace que el espectador pare en seco. Se ven enfrentados a sí mismos, y tienen que saber que se trata de dónde se encuentran y cómo entienden lo que ven frente a ellos.

CL: Hablemos de la iconografía de las mami y las cajas de fruta que aparecen en el montaje.

Genevieve Gaignard, *Off With Their Heads: I See Ghosts [Que les corten la cabeza: Veo fantasmas]* (2022). Impresión cromógena, 48 × 72 pulgadas. Edición 1 de 3, 2 AP. Imagen por cortesía de la artista y de Vielmetter Los Angeles. Foto: Jeff McLane.

GG: Todas estas ideas empezaron a fluir a través de mí al pensar en cómo los temas de “Strange Fruit” podrían presentarse en relación con los linchamientos de hoy en día. En la forma en que se montó el proyecto, te encuentras con esas cajas, ves algunas de las fotografías, ves los espejos y luego te giras para ver esa sala de cabezas. Eso tiene ya mucho peso en sí mismo. Eso podría haber sido el espectáculo.

Quería crear un espacio para dirigirme a las personas a las que realmente les han ocurrido estos hechos: las vidas que se han perdido y las familias que han sufrido esas pérdidas. ¿Cómo puedo encumbrarnos en lugar de mostrar imágenes de la quiebra? Al crear la pirámide con las mamis no sabía cómo se percibiría. Solo sabía que quería verlas en cantidades. Tenía una idea de lo que se podría sentir al ver muchas de esas figuras. Creo que eran varias las lecturas que se podían hacer de eso también. Una vez que vi la figura sin la cabeza y en la postura en la que está —las manos en las caderas, esta pose de poder— empecé a sentir esta especie de presencia militar, especialmente cuando vi las figuras en este gran número. Y luego hubo un *collage* que se hizo en conversación con aquellos titulados *And Still We Bloom [Y aun así florecemos]* (todas obras de 2022). Todas estas cosas subyacentes que nos han sucedido, que continúan sucediendo. Todavía es mucho lo que damos y creamos. Simplemente aparecemos. La gente negra es increíble, y a pesar de todo, seguimos brillando y siendo hermosos.

CL: Esa es una transición perfecta a la pared del *Family Tree [Árbol genealógico]* con todas las fotos. Me encantan tus viñetas; me hacen sentir

como si estuviera en la casa de un familiar. Esa pieza era muy poderosa porque se veían fotos de varias generaciones de gente negra que prosperaban y eran felices; es un contrapunto de gran belleza.

GG: Es muy frecuente que las imágenes de las familias negras no se presenten de forma positiva, así que cada vez que tengo la oportunidad de crear un espacio que celebre a las familias negras y refleje ese tipo de imagen positiva para el público blanco estoy totalmente a favor. Como persona blanca que ve la obra es posible que te sientas de alguna forma en particular cuando experimentas esa galería de cabezas, al ver una representación de la blanquitud como víctima de dichos linchamientos... pero la realidad es que esto no os ocurrió a vosotros, vosotros nos lo hicisteis a nosotros. La instalación *Family Tree* es como un santuario o un altar a las verdaderas víctimas de estos crímenes odiosos.

CL: La música ha desempeñado un papel en tus instalaciones anteriores, pero la gramola es una nueva dirección. ¿Cómo surgió esa pieza?

GG: Esta gramola lleva ya un tiempo conmigo. En mis búsquedas para otras instalaciones, me encontré con esa gramola. Para este montaje, cuento con la colaboración de una amiga de la infancia que tiene una voz preciosa y una carrera como cantante que va en ascenso. Me encanta poner en bucle a gente que ha estado en mi vida, que tiene vínculos con mi hogar y mi crianza. Samantha Farrell accedió generosamente a hacer una interpretación de esta canción icónica que la mayoría de la

gente no tocaría ni con un palo de tres metros.

Colaboré con mucha gente para dar vida a este espectáculo, pero especialmente con Samantha, soy fan de su música y ya sabía lo que su voz era capaz de hacer, así que sabía que podía conseguirlo. Tiene un vibrato en su voz que añade una calidad inquietante a su interpretación. Se puso en contacto con algunos músicos con los que había trabajado. La canción se vuelve compleja y con muchas capas, porque la mayoría de la gente cree que es la letra original, pero yo le pedí a Samantha que cantara “white bodies swinging in the southern breeze” [“cuerpos blancos meciéndose en la brisa del sur”] en lugar de “Black bodies swinging in the southern breeze” [“cuerpos negros meciéndose en la brisa del sur”]. Tienes que captarlo en el momento adecuado; tienes que estar realmente pendiente de ello, o te lo pierdes.

Para mí, cuando sentía que todo estaba perfectamente alineado, que la música estaba al nivel adecuado, que realmente no había nadie más en el ambiente... Los ojos empiezan a llenarse de lágrimas, los escalofríos empiezan a llegar a los brazos... lo sientes. Sé que esto le ha pasado realmente a la gente. Hay víctimas de esta historia, y no son las figuras de los pedestales.

La voz de Samantha transmite un estado de ánimo, muy parecido a lo que hace Billie Holiday. Fue interesante dar a este grupo de artistas el espacio para crear algo propio.

CL: De cara al futuro, ¿es la temática de los linchamientos y la violencia legalmente sancionada algo que quieres seguir explorando?

GG: Hay una obra en particular que estaba tratando de terminar, pero no tardé en darme cuenta de que no habría sido capaz de hacerle justicia ni de ofrecerle el cuidado que necesitaba... Hay historias de personas específicas que deseo recoger, por ejemplo, la historia de Michael Donald. En mi investigación me enteré de que fue la última víctima documentada de linchamiento por parte de miembros del KKK en 1981, el año en que nací, y solo tenía 19 años. Eso, realmente, no es hace mucho tiempo. Cuanto más investigo, más claro queda que hay una lista continua de historias que puedo ampliar en mi trabajo mientras continúo interrogando esta parte de nuestra historia americana.

CL: Tu obra se enfrenta a los acontecimientos del pasado al tiempo que responde a un imperativo cultural para hablar de los retos del presente. ¿Puedes hablar de cómo alcanzas este equilibrio en tu trabajo?

GG: Mi manera de trabajar se ve impulsada por el objetivo de crear entornos y experiencias que despierten el pensamiento crítico y ofrezcan un cambio de perspectiva. El equilibrio al abordar los problemas de la historia y del presente llega sin dificultad porque nuestros problemas actuales como cultura no están tan alejados del pasado. Mientras la historia se repita, mi trabajo mantendrá ese equilibrio.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Derek Fordjour en David Kordansky Gallery

26 de marzo–
7 de mayo de 2022

Al entrar en un túnel empapelado en hojas impresas desteñidas del *Financial Times* me dio la bienvenida el sonido de música antigua y una *vedette* perfectamente indiferente sentada bajo un candelabro de cristal. Desde su cabina me dirigió a un torno y a través de la cortina. Así, el entorno estaba preparado para la primera exposición individual del artista ghanés americano Derek Fordjour en la David Kordansky Gallery, titulada *Magic, Mystery & Legerdemain* [*Magia, misterio y prestidigitación*]. Al salir del túnel, me encontré con una luminosa galería repleta de grandes cuadros en *collage* similar al confeti. Más adentro, una pancarta con flecos anunciaba “La leyenda de Herman el Negro”, promocionando un espectáculo de magia real que tenía lugar en la galería durante la exposición. A lo largo de la exposición, Fordjour utiliza el espectáculo inmersivo y el tema de la magia para explorar las complejidades de la identidad racial, los privilegios y la supervivencia, poniendo de relieve las ilusiones de igualdad racial y un sistema de trucos y espejismos que beneficia a algunos en detrimento de otros.

El punto de partida de Fordjour para el espectáculo era la figura del mago negro —concretamente el famoso ilusionista del siglo XX Black Herman, cuyas actuaciones combinaban la magia más convencional con las tradiciones

que surgieron de las diásporas africana y sudamericana: la curación mediante la fe, las historias bíblicas y los mitos africanos¹—. Herman realizó giras durante la época de las leyes Jim Crow, construyendo una lucrativa carrera vendiendo sus elixires curativos y practicando la prestidigitación ante un público principalmente negro. Afirmando ser inmortal y más conocido por su truco de ser “enterrado vivo” durante tres días, la fama mística de Herman se extendió mucho más allá de su vida y muchos creyeron que su muerte era solo un truco más. Al igual que la historia de Herman el Negro, los temas de Fordjour son a menudo una mezcla de historia y folclore². Muchos de los cuadros de la exposición representan a artistas negros reales —magos históricos, cantantes de jazz, Magic Johnson—, lo que hace que los elementos fantásticos y vivenciales del espectáculo se basen en hechos (o al menos en leyendas). En conjunto, los relatos visuales de la exposición conforman una amplia definición de la magia. Un cuadro, *Cargo* [*Cargamento*] (todas las obras 2022), representa a Henry “Box” Brown, que escapó de la esclavitud embarcándose desde Richmond (Virginia) hasta Philadelphia, un acto de desaparición que culminó con su libertad.

Los cuadros a gran escala de Fordjour recuerdan a los carteles de eventos vodevilescos hechos para atraer al público ojiplático de una época pasada. Las obras de técnica mixta brillan con luz interior, las superficies de sus *collage* se suavizan con carbón, pastel al óleo, láminas reflectantes y papel de periódico. Para crear sus cuadros el artista acumula cartón, papel de periódico y otros materiales como si fueran sedimentos en las

superficies y luego los arranca, dejando al descubierto unas pinturas subyacentes de altas tonalidades que vibran ópticamente. A veces, los lienzos se ven atravesados por profundas líneas de falla, como en *Jazzland*, donde una larga grieta vertical se adentra en el corpiño del vestido color lavanda de una cantante, haciendo levitar la tela imaginada y dejando entrever capas de color rosa oculto, verde lima y trozos dispersos de artículos de periódico. Otros cuadros presentan diversas formas de actuación y fastuosidad negras: un grupo de bailarinas de cotillón vestidas de etiqueta se inclinan y giran al unísono; un mago en el escenario tira de un aro alrededor de su asistente mientras levita. Fordjour abre el sustrato de *collage* de sus lienzos como si utilizara los triunfos y las dificultades de su trabajo en el estudio para hacerse eco de los triunfos y las dificultades de sus sujetos.

En la íntima trastienda de la galería se exhibían retratos pintados de Fannie Davis, tristemente célebre por llevar apuestas ilegales en el Detroit de los años sesenta (en el cuadro *Seven Eighty-eight [Setecientos ochenta y ocho]* está sentada en un sillón con el auricular del teléfono en la oreja). Antecedente legendario de la lotería del estado de Michigan, la operación de juego clandestino de Davis mantenía a su familia y hacía circular el dinero en una comunidad tan afectada por la exclusión social³. El cuadro habla de la prestidigitación necesaria para sobrevivir cuando la supremacía blanca ha negado salarios dignos, por no hablar de una gran riqueza generacional, a la gente de color.

Mientras duró la exposición, se llevó a cabo un espectáculo de magia en vivo en el edificio trasero de la galería, que se transformó en un falso teatro. El vestíbulo, con paneles

de madera, estaba repleto de elementos de la cultura negra vernácula: fotografías antiguas enmarcadas de magos negros, algunas colgadas de soslayo; una bandera panafricana; una mesa de hierbas y libros que abarcaban desde la brujería moderna hasta⁴ tomos sobre el famoso activista jamaicano Marcus Garvey. La producción, creada por Fordjour y el artista Numa Perrier, estaba protagonizada por el mago profesional Kendrick “ICE” McDonald, que actuaba como Herman Negro, y la actriz Nubia Bowe, que interpretaba tanto al asistente del mago como a la taquillera de la entrada de la exposición. McDonald, al igual que Herman, llevaba un esmoquin amarillo brillante y un sombrero de copa a juego. Con un espectáculo muy llamativo y cantando al estilo del gospel escenificaba las clásicas hazañas de prestidigitación mientras contaba la historia de su vida.

La palabra *legerdemain*, que significa “juego de manos”, deriva del francés *léger de main*, que significa “ligero de mano”. En esta muestra, la mano ligera de Fordjour fue reveladora y sorprendente, exponiendo ágilmente las argucias de la supremacía blanca y abriendo espacio para las contranarraciones. El racismo sistémico está entretejido en el lienzo mismo de la vida cotidiana, y su mayor truco es convencer a una mayoría blanca cómplice de su invisibilidad e inmutabilidad. A través del espacio casi imperceptible de la galería convertida en teatro, Fordjour combatió este truco con su propio tipo de magia, transportando al espectador como un conejo sacado de una chistera. La magia crea un espacio en el que se desdibujan los binarios de lo real y el artificio,



Derek Fordjour, *Magic, Mystery & Legerdemain* [*Magia, misterio y prestidigitación*] (vista de la instalación) (2022). Imagen por cortesía del artista y la David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Foto: Jeff McLane.

lo posible y lo imposible y la verdad y el engaño. El espectacular desenterramiento de los ingeniosos engaños por Fordjour, como la lotería ilegal y el truco de escape de la saca de correos, reveló cómo actuaban como elementos de la desigualdad racial, muchos de ellos con un vivificante espíritu de ligereza. Esta obra fue un espectáculo en el mejor sentido posible —una experiencia efusiva y multisensorial que proporcionó la libertad de suspender la creencia, desentrañar el engaño y celebrar las leyendas— como el estribillo que el Herman Negro de McDonald’s cantaba para su público: “Pero primero hay que creer”.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Jimena Sarno en Los Angeles State Historic Park

7 de mayo–
31 de agosto de 2022

El persistente zumbido de los helicópteros de policía que patrullan el barrio llena el paisaje sonoro cotidiano de Los Angeles State Historic Park (LASHP, Parque Histórico Estatal de Los Angeles); recuerda a los visitantes la condición del parque como uno de los muchos objetivos de la red de vigilancia de la policía de Los Angeles. En toda la ciudad el sonido de estas máquinas flotantes se ha convertido simplemente en una parte más de la vida cotidiana. *Score for Here [Partitura para el aquí]* (2022), la experiencia sonora instalada en el parque por la artista argentina afincada en Los Angeles, Jimena Sarno, interviene en este paisaje sonoro militarizado. La pieza sonora, encargada y presentada por

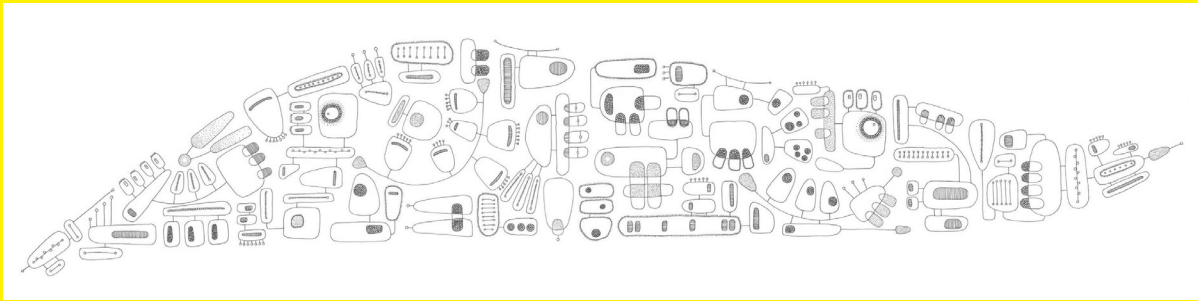
Clockshop, se basa en una partitura gráfica que Sarno diseñó a partir de los planos del parque, mapeando una serie de sonidos en sus diferentes ubicaciones geográficas. *Score for Here* es interactiva y adaptable, y permite al público componer y escuchar el sonido en tiempo real a medida que recorre el parque, ya que las distintas rutas producen experiencias diferentes.

A través de una aplicación telefónica gratuita, los visitantes se relacionan con la obra caminando por los serpenteantes senderos del parque. Su lugar en el parque se identifica mediante la geolocalización —un proceso que identifica digitalmente la ubicación geográfica de un determinado usuario—, lo que desencadena diferentes sonidos, como grabaciones de campo modificadas y muestras de sonido. Resulta interesante que *Score for Here* reutilice la tecnología de geolocalización, que genera datos vulnerables a la vigilancia y el abuso, como un principio compositivo improvisado utilizado para provocar divergencias en los caminos y alterar el sentido de la orientación de los visitantes. Sin embargo, mientras que las prácticas contemporáneas de arte sonoro que utilizan interfaces digitales han intentado, en su mayor parte, comprometerse con tendencias tecnológicas emergentes como la sonificación de datos, la música impulsada por la IA o la ambisónica, Sarno resta importancia a la novedad de la tecnología utilizada en la obra y opta por utilizarla para reflexionar sobre cartografías controvertidas como las del parque. Como resultado, *Score for Here* evoca no solo las capas latentes del pasado del parque en relación con la zonificación y la planificación urbana, sino también

las capas de desplazamiento, en las que muchos sujetos de la planificación espacial de Los Angeles están aislados y silenciados.

Situado en un terreno de Tongva delineado por las olas de migración y el rápido desarrollo inmobiliario, en *Score for Here* Sarno trata el LASHP como un sitio cuestionado. Situado en el límite de Chinatown, justo al norte de El Pueblo, el parque marca el espacio donde muchos grupos raciales y étnicos llegaron por primera vez a la ciudad. La instalación incluye sonidos donados por miembros de estas comunidades, que han dado forma a Los Angeles: la canción folclórica armenia Groung, cantada por Zabelle Panosian, se mezcla con una grabación sonora de la artista china afincada en L. A. Coffee Kang en la que acaricia una colección de sábanas de décadas de antigüedad pertenecientes a su abuela¹. Al pedir a sus colaboradores que enviaran piezas de audio que significaran su experiencia de pertenencia, Sarno aprovechó la capacidad del sonido, sobre todo a través de la voz, para exponer hechos personales, sociológicos e históricos que habían estado ocultos. Recopilados, cortados y modificados por Sarno mediante síntesis granular, estos sonidos recogidos amplifican las historias de migración y las capas de desplazamiento que ya resuenan en la geografía del parque.

En lugar de presentar una obra de arte finalizada y disponible para su consumo inmediato, *Score for Here* ofrece, como dice la nota de prensa, “una propuesta morfológica, un catalizador para la especulación y la transformación potencial”². A través de la descomposición y recomposición en tiempo real de las muestras de sonido



recogidas, que se activan por la zona de detonación de cada elemento sonoro en el paisaje real del parque —cada pista poéticamente asociada a un lugar físico—, la obra sigue remodelándose y creciendo. A medida que los visitantes pasean por el parque, la pieza sonora les invita a entrar en el proceso de reconocimiento del arduo tema de quién ocupa el espacio. Aunque esta intervención sonora permanecerá en este lugar de forma indefinida, la obra adopta la naturaleza efímera de su medio: sus sonidos se despliegan en el aire, dejando solo un recuerdo (y puede que nunca vuelvan a alinearse para crear la misma composición). Mientras paseaba, fragmentos de testimonios y sonidos de miembros de la comunidad local interactúan, evocando de forma conmovedora lugares cercanos y lejanos: al girar una esquina, el sonido de los grillos resonó en el altavoz de mi teléfono. Grabado por la artista sonora Una Lee en el jardín de la casa de su madre en Corea del Sur, la incongruente presencia de estos insectos perturba el ambiente; mientras caminas, sus pitidos se calman, seguidos por las palabras de un poema recitado en farsi por la abuela de la artista Shima Tajbakhsh. Al tender un puente entre sonidos que exploran diferentes legados intergeneracionales la obra entremezcla experiencias

separadas de desplazamiento, aunque sea por un instante.

El giro sonoro en las prácticas artísticas contemporáneas —encabezado por artistas como John Cage, Bill Fontana y Max Neuhaus en los años 60— ha demostrado cada vez más que lo visual no puede dictar exclusivamente nuestra comprensión de las artes. Sin embargo, las voces de los hombres blancos cis norteamericanos y europeos siguen dominando las prácticas del arte sonoro. Epitomizando el determinismo tecnológico reduccionista de nuestra época, las obras sonoras contemporáneas suelen relacionarse con las modas tecnológicas y las tecnoutopías. En *Score for Here* de Sarno, la infraestructura tecnológica que sustenta la obra pasa a un segundo plano, lo que le permite dirigir su mirada hacia cuestiones espaciales y locales reales, interrogando la reverberación política, cultural y corporal de nuestras percepciones auditivas sin ser reductora ni panfletaria. Sin embargo, su uso de la tecnología geolocalizadora es intencionado. Al utilizar la tecnología para entrelazar la historia, la memoria y el lugar, *Score for Here* ofrece a su público un nuevo encuentro sonoro con el parque y, aunque solo sea por un paseo, se opone al ruido de fondo (tanto literal como metafórico) de los helicópteros

de vigilancia. Sarno subvierte la tecnología, a menudo utilizada como parte de una “red de vigilancia” más amplia, para sus propios fines, presentando un paisaje sonoro repleto de historias de diversidad y resistencia. En lugar de apartarse de las realidades más oscuras de nuestro mundo contemporáneo para imaginar un futuro utópico más equitativo, Sarno ha reconfigurado el presente para que se refleje en sí mismo, redirigiendo las posibilidades de la tecnología de vigilancia para forjar un espacio de pertenencia.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

***Pool [Piscina]* en JOAN**

**14 de mayo–
11 de junio de 2022**

En el mejor de los casos, la colaboración implica aprender unos de otros —no por el resultado deseado, sino por el placer de ver cómo se desarrolla el proceso—. Cuando ambas partes participan en un intercambio discursivo, las nuevas ideas empiezan a mezclarse y a surgir de forma inesperada. Este enfoque se manifestó en la exposición *Pool* en JOAN, una colaboración entre la artista de *performance* Emily Mast y CarWash Collective, un dúo formado por la artista visual

Jimena Sarno, partitura gráfica de *Score for Here [Partitura para el aquí]* (2022). Imagen por cortesía de la artista y de Clockshop.

Nahui Garcia

Beverly Semmes y la diseñadora de moda Jennifer Minniti. El enfoque multidisciplinario de cada artista complementó la práctica de sus colaboradores, iniciando un diálogo pertinente sobre la cultura visual tanto de la pornografía como de la moda.

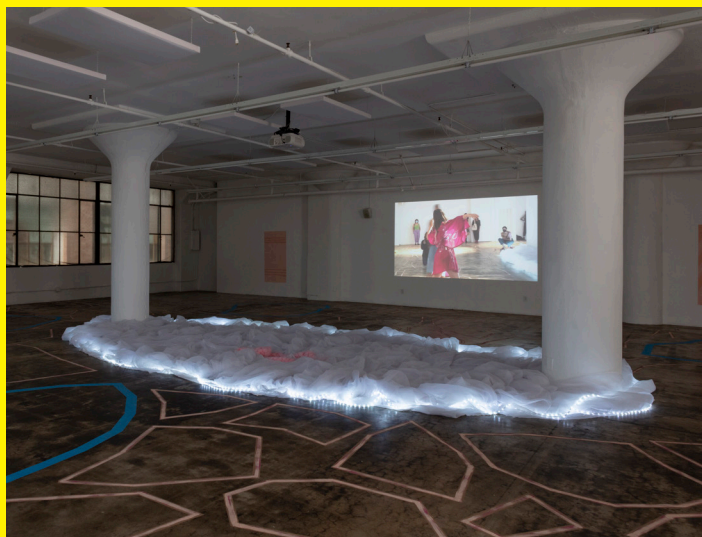
Una *performance* dirigida por Emily Mast inauguró la exposición. En ella, cinco artistas bailaban al son de la música de club dentro de los límites de unas formas azules casi circulares y retorcidas en el suelo de la galería; se movían con enérgicos movimientos atrofados y, de vez en cuando, se apoyaban en los rectángulos de color melocotón pintados en las paredes, congelando sus cuerpos en movimiento como si posaran para la cámara de un director. De vez en cuando, caminaban alrededor de la instalación *Pool* (todas las obras de 2022) de Semmes, un gran charco hecho de raso, organza, tul y luces LED en el centro de la galería. Los pliegues de la tela, similares a las ondas del agua, se hacían eco del movimiento continuo de la *performance*.

El vestuario de las artistas fue el primer guiño a la práctica colaborativa. Sus calzones, faldas y camisetas sin mangas fueron diseñados por Minniti y se inspiraron en el Feminist Responsibility Project (FRP, Proyecto de Responsabilidad Feminista) de Semmes, una serie en curso que se remonta a una colección de revistas *Penthouse* y *Playboy* que Semmes adquirió de un vecino en los años 90. La artista no se ocupó seriamente de ellas hasta principios de la década de 2000, cuando se interesó por hacer alteraciones feministas en las fotografías de temática masculina y comenzó a pintar sobre los elementos de las imágenes

que consideraba misóginos, manteniendo visibles los que le parecían estéticamente interesantes¹. La censura y la complicación de estas imágenes fueron su manera irónica de asumir la “responsabilidad”, protegiendo a estos modelos de la sexualización sin dejar de complacer las cualidades más saludables, y sin embargo seductoras, de la forma humana. Una de estas fotografías alteradas aparece en el cuadro *Silver Hat [Sombrero plateado]* (2018), en el que una mujer desnuda posa contra una barandilla con las piernas abiertas. Semmes la cubrió con un fino velo de pintura azul, colocó una mancha negra alrededor de su pelvis y garabateó unas botas plateadas hasta la rodilla y un sombrero *bergère* de gran tamaño, evocando el retrato del siglo XVIII. Aunque *Silver Hat* no se expuso en JOAN, la fotografía se imprimió digitalmente en tela de seda para confeccionar algunas de las prendas de los artistas. Estas formas de vestir llevan el legado de la mirada cosificadora de los hombres —las huellas de la eficacia con la que muchos de nosotros

hemos sido condicionados para ver a través del lente del deseo heterosexual.

Inmediatamente después del día de la inauguración, los tres artistas montaron la galería para el resto de la exposición. Proyectaron la documentación de video de la *performance* en una pared y expusieron los conjuntos de los artistas en un perchero cercano. (Cada traje lleva el nombre de pila de un bailarín —*Gregory, Eunjin, Jessica, Micah y Darrian*—, un gesto indicativo de agradecimiento). En el video se oye a Mast repetir las palabras que pronunció durante la actuación: “...cuatro, tres, dos, uno, ¡posa!”. Estas órdenes aluden a las pasarelas, espectáculos conocidos por homogeneizar los ideales de belleza y fabricar una sensación de glamour típicamente atribuida a los cuerpos delgados y jóvenes (y a menudo blancos). Sin embargo, en la coreografía del espectáculo los artistas se alejaron de esos clichés al moverse de forma erótica y, en ocasiones, incómoda: Gregory se encorvaba en el suelo; Jessica, Micah y Eunjin saltaban dando tumbos;



CarWash Collective (Jennifer Minniti & Beverly Semmes) y Emily Mast, *Pool [Piscina]* (vista de la instalación) (2022).
Imagen por cortesía de las artistas y de JOAN. Foto: Josh Schaedel.

y Darrian exhibía una serie de cojines redondos de color carne llamados *CarWash Purses* [*Bolsos para el lavado de autos*]. Todos los artistas parecían tener el control de su subjetividad, de cómo querían que les vieran los demás. Conscientes de la presencia del público, abrazaron su libertad sexual, canalizando físicamente el espíritu empoderado del FRP.

Tradicionalmente, la industria de la moda ha sido apartada del canon de las bellas artes, sospechosa de carecer de rigor intelectual por quienes ven las prácticas históricamente femeninas como formas menores de expresión creativa. Por el contrario, en una entrevista reciente Semmes detalló su interés inicial por lol textil como medio. Comenzó a temprana edad, dijo, cuando veía a sus tías confeccionar colchas o a su abuela diseñar ropa². Estas actividades, culturalmente aceptadas como parte de la vida cotidiana, tienen una larga historia de colaboración. Al igual que el ímpetu de *Pool*, muchas manos participan en la labor de producir textiles, un proceso que a menudo se realiza en comunidad.

Los cuerpos femeninos y no conformes con el género han aprendido a desenvolverse en el mundo tomando decisiones de moda que, aunque aparentemente mundanas, tienen sus raíces en la supervivencia. Con *Pool*, Mast y CarWash Collective abordaron estas elecciones pensando en la libertad sexual de una manera muy diferente a la que sugieren los medios de comunicación convencionales, como algo que tiene menos que ver con la representación de la desnudez y más con el derecho a desafiar la mirada patriarcal. A través de capas de ropa, pintura y movimiento,

estos artistas utilizaron la colaboración —que a menudo adoptó la forma de desobediencia colectiva— como lente para la experimentación lúdica con la exposición y ocultación del cuerpo.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Ei Arakawa en Overduin & Co.

8 de mayo–
25 de junio de 202

Para *Don't Give Up* [*No te rindas*], la última exposición de Ei Arakawa en Overduin & Co., la expansiva galería fue particionada con filas de muros de cartón fijados a marcos sin adornos de dos por cuatro. Entrar en el espacio sin contexto alguno era como entrar dentro de la casa encantada más barata del mundo. En contraste con el montaje en mezclanza, *Don't Give Up* era un calculado espectáculo sobre la paternidad. A lo largo de la totalidad de las paredes de cartón, se encontraban plantillas cortas de textos multicolores con frases como “UNA ESPIRAL DE AGUA, UN BEBÉ METIENDO EL DEDO” o “MIS HIJOS CUIDAN DE MIS PINTURAS”. Las frases fueron tomadas de entrevistas que Arakawa realizó sobre la paternidad a tres artistas: Nicole Eisenman, Laura Owens y Trevor Shimizu. Estos relatos personales sobre la paternidad y sus implicaciones para la creación de arte sirvieron de andamiaje para que Arakawa construyera la exposición.

Además de entrevistar a esos pintores/padres, Arakawa recreó obras de cada uno de ellos como “pinturas” LED —pantallas led que proyectaban representaciones pixeladas

del trabajo de los artistas—. Arakawa no ocultaba los componentes eléctricos usados para crear dichas obras, y los caóticos batiburrillos de cables multicolor serpenteaban a su manera desde la base de los cuadros a protectores de tensión y cajas de suministro de energía bajo estos. El revoltijo tecnológico contrasta con las tiernas escenas de niños, vida doméstica y maternidad que representan cada uno de los cuadros LED. Dos figuras históricas del arte también fueron convocadas en la exposición: Mary Cassatt y Alice Neel, con obras selectas de cada una reconfiguradas igualmente en LED. Al prepararse para tener su propio hijo, Arakawa utilizó el espacio de la exposición para imaginar su futuro, considerando la incertidumbre, las dificultades y el éxtasis que conlleva la crianza de un hijo como alguien cuya identidad como artista en activo y persona queer ha sido considerada histórica y continuamente como antitética a la paternidad.

Las frases que aparecían en las paredes fueron también usadas en una banda sonora de acompañamiento, creada por Arakawa y la compositora residente en L.A. Celia Hollander, con palabras cantadas en modulaciones robóticas y acompañadas de música ambiental de sintetizador. La banda sonora rebotaba alrededor de la galería a partir de altavoces situados detrás de las obras LED. De esa manera, las obras de arte aparentaban hablar unas con otras —una especie de coro griego que narra la experiencia del espectador de la misma manera que las conversaciones entre Arakawa con los artistas han acompañado su travesía para convertirse en padre.



En particular, Cassatt nunca se casó ni tuvo hijos. Como pintora estadounidense y mujer soltera, Cassatt fue una anomalía en el mundo eurocéntrico y dominado por los hombres del impresionismo del siglo XIX. Haber sido madre además de una destacada impresionista habría sido aún más inaudito y probablemente habría limitado su éxito en el arte. Irónicamente, dado que los hipódromos y los cafés que frecuentaban (y pintaban) sus contemporáneos masculinos eran en su mayoría inaccesibles para ella como mujer soltera, Cassatt pintó escenas de la vida familiar —temas que eran socialmente aceptables para ella, incluso cuando su carrera limitaba la posibilidad de tener una familia propia—. Las versiones en LED de los cuadros de Cassatt están tan preocupadas por la maternidad como las obras de la exposición que representan a bebés y niños pequeños en cunas y en cabañitos de balancín, y que en su mayoría representan a niños abrazados por una madre o un padre.

Al destacar a Cassatt, Arakawa enmarcó sus obras LED dentro de una lente histórica

y, aunque nuestras nociones en torno a la carrera y la maternidad han evolucionado, la inclusión señala que persiste la ideología dominante durante el apogeo del movimiento impresionista que consideraba que hacer arte era incongruente con la paternidad. Con estos sentimientos en mente, Arakawa puso de manifiesto sus dudas sobre la posibilidad de ser padre, ya sea de otros o de él mismo: una de las frases de la pared dice: “LOS ARTISTAS NO DEBERÍAN TENER HIJOS”. En otro lugar, un anillo de muñecos de bebé sentados en carritos en actitud de duelo parecía más amenazante que esperanzador; más bien parecían haber sido convocados en el centro de la galería para algún ritual de culto más que para participar en una cita de juego.

Aun así, al apropiarse de la obra de otros artistas al servicio de una exposición centrada en la decisión de ser padre, Arakawa demostró que el arte no es un impedimento para esas decisiones, sino un mecanismo para informarlas. Arakawa invitó a su público a recorrer con él el viaje mental de la inminente paternidad, convirtiendo su incertidumbre

en una forma de contemplación comunitaria elaborada en torno a la práctica de la creación artística. Arakawa es conocido sobre todo como artista de la performance, y aunque *Don't Give Up* se compone de objetos fijos, parecía una colaboración con el público. Las paredes de cartón sugerían una especie de transitoriedad, como si la exposición pudiera montarse y desmontarse rápidamente, como un espectáculo de marionetas —las obras recogidas, los bebés transportados y la conversación continua con nuevos participantes en la siguiente ciudad.

Como muchas cosas en la vida personal de un artista, es fácil ver la paternidad como un obstáculo para la producción creativa, la práctica del estudio en desacuerdo con los recursos financieros y el tiempo que requiere un hijo. Si bien la creación artística sigue considerándose fundamentalmente incompatible con la paternidad, la realidad es que la paternidad queer sigue siendo recibida con mucha aprehensión y vitriolo, lo cual es mucho más preocupante. Pero estas actitudes regresivas persisten y los padres queer están constantemente amenazados por aquellos que los ven a ellos y a sus familias como algo inferior: mientras Arakawa exploraba su decisión de tener hijos, el Tribunal Supremo quitaba esa misma opción a millones de estadounidenses. (Y, casi irónicamente, dado que los mismos actores políticos que impulsaron la decisión del tribunal se han mostrado igualmente complacientes ante el colapso medioambiental, la violencia con armas de fuego y la degradación de la red de seguridad social, tener hijos hoy en día puede parecer, más que nunca, un reto imposible; hacer arte en estas

mismas condiciones puede parecer igualmente ilógico). Pero, como sugiere el título de la exposición, no hay que renunciar a ninguna de las dos cosas. Al utilizar como material las palabras y las obras de arte de artistas con hijos, Arakawa demostró no solo que la paternidad y la creación de arte son posibles, sino que ambas pueden existir para apoyarse mutuamente.

En última instancia, *Don't Give Up* recordaba al espectador que la vida no debe excusarse en favor de la creación artística —no se aparta amablemente y permite un proceso creativo ininterrumpido—. Al contrario, el arte está destinado a ser una base para la vida, una herramienta que puede utilizarse para navegar a través de todas las experiencias de la vida, ya sean problemáticas, inexplicables o sublimes.

Consulte la página 94 para ver la nota a pie de página.

EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust [EXTRACCIÓN: Tierra, cenizas, polvo] en el Torrance Art Museum 2 de abril– 14 de mayo de 2022

La mesa estaba preparada para dos personas en un acogedor comedor ficticio con poca luz instalado en la parte trasera de la galería principal del Torrance Art Museum (TAM). El menú consistía en una comida preparada a partir de partículas atmosféricas —las verduras y las hortalizas se sustituían por esponjosas nubes de humo; y una taza de polvo y otros

compuestos orgánicos servía para refrescarlo todo—. Titulada *Forty Days and Forty Nights (40 Days of Smog) [Cuarenta días y cuarenta noches (40 días de esmog)]* (1991), la instalación de Kim Abeles llama la atención sobre nuestra contradictoria creencia de que, mientras estemos entre los muros familiares de nuestros hogares, estamos a salvo de los efectos del cambio climático. En *EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust*, una exposición presentada por el colectivo de curadores SUPERCOLLIDER, Abeles y otros 11 artistas examinaron el impacto de las actividades humanas sobre la Tierra y sus habitantes, insistiendo en que, con el tiempo, será insoslayable el precio a pagar.

Con el fin de exponer las múltiples caras de la extracción —definida para esta exposición como “métodos de eliminación relacionados con el capital cultural, natural y ecológico”¹—, las obras abarcan una serie de medios, destacando las formas en que la humanidad es cómplice, pero también víctima, del declive gradual de la Tierra. El Torrance Art Museum, situado a menos de dos millas de la Torrance Refining Company, una refinería de petróleo de 700 acres y donde ocurrió una explosión casi catastrófica en 2015², es un escenario especialmente adecuado para esta exposición. El impacto de la industria petrolera en South Bay ha estado vinculado desde hace mucho tiempo con el aumento de los índices de delincuencia, enfermedad y pobreza; una realidad que la exposición destaca al rastrear el vínculo profundamente arraigado entre los recursos y los cuerpos, y el modo en que los paisajes, a través de la extracción, se convierten en lugares de paulatina violencia³.

La creencia occidental de que la humanidad está divorciada de la naturaleza (y por encima de ella) constituye la base ideológica de todo tipo de acciones extractivas —una falacia a la que Abeles se refiere—. Para realizar sus cuadros, coloca plantillas con las imágenes deseadas sobre material opaco, dejándolo al aire libre en el techo y permitiendo que el aire pesado se acumule sobre la tela. Con este método, Abeles materializa el aire que respiramos, proporcionando una visión tangible de su estado. La obra *Forty Days [Cuarenta días]* de Abeles estaba acentuada por una escena en la ventana que ostenta una vista contaminada de una refinería de petróleo. Los platos de porcelana montados que representan los rostros de los principales líderes mundiales (también representados en la niebla tóxica), y dos versiones del paisaje bucólico de Asher Brown Durand, *The Hunter [El cazador]* (1856), una recreación de la niebla tóxica, y la otra una impresión más pequeña del original, completaban los cuadros. La instalación cuestiona las incoherencias entre una visión romántica del mundo natural y la realidad contaminada de un sistema imperialista en el que quienes ejercen el poder facilitan las industrias extractivas más perjudiciales para la población en general.

Cerca de allí, la escultura de cerámica y parafina en tonos tierra de Beatriz Jaramillo, titulada *Broken Landscape 2 [Paisaje fracturado 2]* (2015), retomaba la relación humana dilemática y, a la vez, parasitaria con el mundo natural para explorar las formas en que el suelo de la Tierra ha sido modificado para acomodar las crecientes necesidades de la sociedad.

Las cinco columnas, que se asemejan a un relieve topográfico montañoso, están dispuestas en una apretada configuración geométrica. Como muestras de núcleo extraídas de la Tierra, actúan como un registro visible del paso del tiempo, marcando todas las modificaciones impuestas en nombre de la vivienda, la infraestructura o la industria. Las capas de porcelana de la parte superior de la tierra se desprenden para revelar capas de tierra parafínica que son maleables y fácilmente manipulables —la obra sugiere una sensación de frágil escasez, mientras nuestros espacios naturales siguen desapareciendo.

Situadas detrás de las esculturas en declive, había una serie de paisajes al óleo de Elena Soterakis, *Drilling for Fossil Fuels in Inglewood #1-3* [Perforación de combustibles fósiles en Inglewood #1-3] (2022), que ilustran el anticuado acto de extracción de combustible fósil en el campo petrolífero de Inglewood. Representado como una extensión de tierra polvorienta y desolada, salpicada solo de bombas de extracción y palmeras en kilómetros, la inquietante ausencia de vida humana en las pinturas contrasta con la realidad del lugar, que es todo menos desolado. Cualquiera que haya subido por La Cienega Boulevard, en dirección al norte, desde South Bay, sabe que el campo petrolero de Inglewood domina la vista durante kilómetros. Junto a las zonas densamente pobladas de Ladera Heights, Blair Hills y Baldwin Hills, los peligrosos contaminantes atmosféricos flotan en el aire, afectando a más de medio millón de personas que viven a menos de 400 metros de los pozos activos. El paisaje de Soterakis alude a una ciudad posterior



a la extracción, en la que, a falta de espacios vitales viables, la gente ha migrado a otros lugares, dejando la maquinaria como los últimos espectros de una metrópolis antaño bulliciosa.

En South Bay continúa una lucha activa —que se remonta a los años 80 y se revitalizó con la explosión de 2015— contra la invisibilidad y la desaparición, mientras los funcionarios del gobierno local y estatal hacen poco para ayudar a las comunidades más afectadas por las prácticas extractivas. Más allá de Torrance, el problema se hace sentir con más fuerza en las comunidades POC de Carson, Long Beach y Wilmington, predominantemente de bajos ingresos, que contemplan cómo los barcos, los camiones, los trenes y las refinerías penetran sus barrios, junto con los contaminantes

invisibles —entre ellos, el ácido fluorhídrico modificado (MHF), un producto químico tóxico— que han provocado un aumento de las tasas de cáncer y de muerte prematura en la zona⁴. La desaparición de las comunidades parece inevitable, ya que en lugar de interrumpir el uso del MHF, el traslado —una especie de reubicación forzada— se presenta como la respuesta tácita al problema. En este sentido, es importante recordar que el traslado y la migración son también formas de extracción.

En el TAM, las impresiones cromogénicas deformadas de Matthew Brandt de la mayor capa de hielo de Islandia tenían superficies chamuscadas, agrietadas y con ampollas. Conseguidas mediante la exposición al fuego y al calor, *Vatnajökull* (2018–20) refleja

Matthew Brandt, *Vatnajökull MYC8* (2018–20). Impresión cromogénica calentada con barniz acrílico y soporte de agua de resina, 74 x 48.5 pulgadas. Imagen por cortesía del artista y del Torrance Art Museum.

el efecto del calentamiento de las temperaturas en el glaciar. Hay una sensación de pérdida cultural inminente, ya que el hielo lleva en su interior no solo un registro del clima y del tiempo, sino también de la historia de Islandia. Así, la noción de invisibilidad se extiende por toda la exposición y actúa como una especie de profecía. Las esculturas deterioradas de Jaramillo, los paisajes desolados de Soterakis, las piezas de partículas de Abeles y la obra de otros artistas de la exposición nos recuerdan los intrincados lazos entre la violencia y la extracción, y nuestra indeleble dependencia de la naturaleza, sin la cual nos veríamos reducidos a meras cenizas y polvo.

Consulte la página 94 para ver las notas a pie de página.

Jacci Den Hartog en STARS

2 de abril–
28 de mayo de 2022

Las estructuras expuestas en la exposición individual de Jacci Den Hartog, *Gilded Space [Espacio dorado]*, en STARS, parecían simultáneamente efigies del subsuelo urbano y emblemas de una época posterior al Antropoceno. La serie de formas escultóricas orgánicas, que se inspiran en la capa subterránea de Los Angeles, se yuxtaponen con dibujos en acuarela con el fin de acentuar una tensión vigorosa entre los elementos industriales y biológicos de la ciudad. En un guiño a los marcos filosóficos minimalistas, Den Hartog incorpora rejillas de acero a modo de armaduras para sus esculturas, subvirtiendo su orden y control mediante el uso

de materiales a base de agua que invitan a la entropía y al azar, y reflejando futuros feministas alternativos a nuestra experiencia vivida en el sur de California: un derribo medioambiental de nuestros experimentos industriales para burlar la naturaleza.

Obras como *Drift [Deriva]* (2021) y *Fluvial [Fluvial]* (2022) —situadas en pedestales a lo largo de la sala principal de la galería— son construcciones retorcidas de color dinámico y tono metálico. Su impresión visual inicial se asemeja a algo material que emerge del futuro, un espacio donde la materia autóctona ha ganado a los infiltrados industriales. *Descent [Descenso]* (2022), una forma salvaje de bordes rizados y mechones de punta, que recuerda el color de la arcilla de la tierra, podría ser la reliquia

de un detritus de las entrañas de un río, mezclado y embadurnado con aceites de la ciudad. *Transcorporeal [Transcorpórea]* (2022) parece el vestigio de una fábrica, una aleación forjada con acero y polvo, que ha brotado de las entrañas de la infraestructura urbana. De la misma manera, *Seminal* (2022) —una escultura de bordes y pliegues romos, con toques plateados entre una paleta de verdes claros y dorados— parece haber atravesado diferentes ecosistemas, moldeados por el agua y el viento.

Los comunes, vastos y complicados sistemas hídricos de alcantarillado que traen el agua a Los Angeles son un referente para Den Hartog, y ciertamente las armaduras de las esculturas funcionan como adecuadas representaciones de los sistemas regulados



Jacci Den Hartog, *Inundation, Orange and Black [Avalancha, naranja y negro]* (2018). Acuarela y tinta sobre papel Yupo, 26 × 20 pulgadas. Imagen por cortesía de la artista y de STARS.

y cuadrículados que rigen la planificación urbana. No puedo evitar percibir estas rejillas como representantes del patriarcado. Den Hartog trabaja para subvertir estos sistemas, empleando herramientas de jardinería para doblar y deformar las armaduras antes de incorporar un paño de fibra de vidrio sumergido en Aqua Resin para dar forma a las piezas reacondicionadas. Al permitir que el material actúe libremente sobre la forma—cuyos resultados son intrigantes momentos de azar e impulso gravitacional—, veo a Den Hartog como si estuviera liberando el terreno biológico para derribar modos desfasados de organización social (tal vez mi propio deseo de ver cómo se desmoronan los sistemas arcaicos). Aunque la obra anterior de Den Hartog ha investigado la influencia del agua en entornos naturales (como en su exposición de 2015 *The Etiquette of Mountains [La etiqueta de las montañas]* en la Rosamund Felsen Gallery), aquí canaliza este poder para desinflar simbólicamente la subestructura industrial de la ciudad; en la obra, el crecimiento aleatorio y orgánico ha superado a los sistemas más ordenados. Las esculturas (a las que la artista se refiere como paisajes) son rematadas con una capa de acrílico, pintada a mano sobre sus superficies bamboleantes. Mientras que el minimalismo (una comparación adecuada teniendo en cuenta el interés del movimiento por la objetualidad de las obras en 3D) defendía una identidad innata y la simplicidad de las formas, estas obras hacen referencia abiertamente al mundo natural fuera del estudio del artista, uno en el que rara vez se aplican estrictas reglas estructurales. En cambio,

el proceso de Den Hartog apunta a las artistas feministas de épocas más recientes que criticaron la escultura minimalista al adoptar la biografía, la naturaleza y lo hecho a mano: la integración de la escultura y la pintura por parte de Lynda Benglis; la consideración de la subjetividad del cuerpo por parte de Eva Hesse.

Una serie de acuarelas en la segunda galería ilustran de forma más directa las disrupciones de Den Hartog. En *Sinking [Hundimiento]* (2019), una cuadrícula de rectángulos blancos flota inmersa en un mar de pigmentos azules y negros. Los colores se desborдан y anulan los contornos rígidos, arrasando con algo aparentemente firme. Una de las piezas más antiguas en exposición, *Inundation, Orange and Black [Avalancha, naranja y negro]* (2018), es una imagen más literal de una rejilla o red colocada sobre un fondo similar a un amanecer que comienza a flaquear y a combustionar dentro del marco, un objeto inamovible que se desmorona sobre sí mismo. También en este caso la acumulación y la gravedad del agua resulta en un acontecimiento cataclísmico, que nos permite vislumbrar un futuro potencial en el que nuestras ciudades de acero son engullidas por los mismos elementos que tanto intentamos controlar. Aunque parezca un salto intuitivo aplicar una lente feminista a estas interrupciones, el agua, y el acceso a ella, es una cuestión feminista. Quizá el agua, con su potencial vital para sustentar y crear vida, sea una metáfora de aquello que mejor puede combatir el patriarcado.

La era que habitamos requiere algo más que la mera observación de nuestro espacio

compartido: exige que reconozcamos el efecto que tenemos sobre nuestro entorno. Mediante el uso del agua y la gravedad, la nueva obra de Den Hartog se presenta como una advertencia: por mucho que intentemos crear fabulosas redes de maquinaria e infraestructuras económicas y políticas, nunca podremos controlar totalmente nuestro entorno natural. Pero, llevándolo un paso más allá, también da la bienvenida a lo salvaje. La obra es un llamamiento feminista a conquistar las estructuras simbólicas y rígidas que nos rodean, conceptos que pueden parecer tan antiguos como los túneles que hay bajo nuestros pies.

Volviendo

1. Toni Morrison, "The Site of Memory", en *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1995), 99.
2. *Ibid.*, 95.
3. *Ibid.*, 92.
4. Sadie Rebecca Starnes, "Kevin Beasley: A view of a landscape", *Brooklyn Rail*, marzo de 2019, <https://brooklynrail.org/2019/03/artseen/Kevin-Beasley-A-view-of-a-landscape>.
5. Kevin Beasley, "In the Studio: Kevin Beasley", entrevista por Mike Pepi, *Art in America*, 30 de noviembre de 2014, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/in-the-studio-kevin-beasley-63047/>.
6. *Ibid.*
7. Aria Dean, "Kevin Beasley: 'A view of a landscape' at the Whitney", *Spike Art Magazine*, 25 de febrero de 2019, <https://www.speakartmagazine.com/?q=articles/kevin-beasley-view-landscape-whitney>.
8. Siddhartha Mitter, "In the Lower Ninth Ward, an Artist Renews His Purpose", *The New York Times*, 6 de enero de 2022, <https://www.nytimes.com/2022/01/06/arts/design/kevin-beasley-new-orleans.html>.
9. "Kevin Beasley on Confronting the Social and Cultural Underlayers of Objects", entrevista por Spencer Bailey, *Time Sensitive*, audio, 1:34:55, <https://timesensitive.fm/episode/kevin-beasley-on-confronting-the-social-and-cultural-underlayers-of-objects/>.

Desde ambos lados del objetivo

1. Ulysses Jenkins, *Inconsequential Doggerel*, 1981, video, color, sonido, 15:21 minutos, <https://www.eai.org/titles/15867>.
2. *Encyclopaedia Britannica Online*, s.v. "Doggerel", consultado el 1 de agosto de 2022, <https://www.britannica.com/art/doggerel>.
3. Carolina Miranda, "Art Godfather Ulysses Jenkins Finally Gets His Close-up with a Hammer Show of His Video Art", *Los Angeles Times*, 21 de marzo de 2022, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2022-03-21/ulysses-jenkins-hammer-museum-solo-exhibition>.
4. JJ Anderson, "Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation", producido por Hammer Museum and HRDWRKER, Hammer Museum, documental, 24:35, <https://www.youtube.com/watch?v=U9KVHSGcGk>.
5. Ulysses Jenkins, "Pioneering L.A. Artist Ulysses Jenkins Changed the Way We Look at Video and Performance Art. We Talked to Him About How He Did It", entrevista por Jheanelle Brown, *Artnet News*, 9 de marzo de 2022, <https://news.artnet.com/art-world/ulysses-jenkins-2082448>.
6. J. Paul Getty Museum, *California Video: Artists and Histories*, ed. Glenn Phillips (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 112.

7. "Remnants of the Watts Festival." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/remnants-of-the-watts-festival>.
8. Jonathan Griffin, "Video art pioneer Ulysses Jenkins – 'You get addicted!'", *Financial Times*, 11 de febrero de 2022, <https://www.ft.com/content/535f975a-25f0-453c-a9ab-a08c0487703f>.
9. "Two Zone Transfer." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/two-zone-transfer>.
10. "Mass of Images." *Now Dig This! Art in Black Los Angeles, 1960–1980* Digital Archive. Los Angeles, Hammer Museum, 2016. <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/art/mass-of-images>.
11. Ulysses Jenkins, "Pioneering Video Artist Ulysses Jenkins on Creating New Images of Black Life", entrevista por Gabriella Angeletti, *The Art Newspaper*, 18 de febrero de 2022, www.theartnewspaper.com/2022/02/18/ulysses-jenkins-hammer-museum-interview.
12. Tiana Reid, "The Video Provocations of Ulysses Jenkins", *The Criterion Collection*, 28 de febrero de 2022, <https://www.criterion.com/current/posts/7711-the-video-provocations-of-ulysses-jenkins>.

Sara Cwynar y la textura de la fotografía digital

1. Lucy Sante, "On Becoming Lucy Sante", *Vanity Fair*, 20 de enero de 2022, <https://www.vanityfair.com/style/2022/01/on-becoming-lucy-sante>.
2. "Marilyn Monroe's chest X-rays sell for \$45,000", *The Telegraph*, 28 de junio de 2010, <https://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7858340/Marilyn-Monroe-chest-X-rays-sell-for-45000.html>.
3. Sara Cwynar, *Glass Life*, 2021, video 2K de seis canales con sonido, 19:02. Transcripción cortesía del Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
4. *Ibid.*
5. Kelly Pendergrast sostiene que las capturas de pantalla forman parte del lenguaje fotográfico vernáculo esencial de nuestro tiempo, y funcionan como registros increíblemente personales que representan nuestras experiencias digitales. Al igual que la instantánea, "la captura de pantalla es un gesto que reivindica el acto de ver", escribe, "una actividad ligeramente pirata e improvisada, que aún no se ha integrado en la lógica de otros tipos de creación y distribución de imágenes digitales". Ver: Kelly Pendergrast, "Screen Memories", *Real Life*, 14 de enero de 2021, <https://reallifemag.com/screen-memories/>.
6. Martin Parr, *Small World* (Stockport: Dewi Lewis Publishing, 2018).

7. "Photos that changed the world – 24 Hrs In Photos", *Phaidon*, mayo de 2016, <https://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2016/may/04/photos-that-changed-the-world-24-hrs-in-photos/>.
8. En 2014, el cofundador de Reddit, Alexis Ohanian, publicó una carta abierta a la FCC a favor de la neutralidad de la red, escribiendo que "el mundo no es plano, pero la red mundial sí lo es". Su caracterización del mundo digital pretendía describirlo como un espacio democratizado —un campo de juego nivelado—, pero desde su creación se ha imaginado como una contrapartida bidimensional del mundo físico/"real". El esclarecedor escrito de Nathan Jurgenson sobre el tema sostiene que "la falacia de la objetividad en la web está impulsada fundamentalmente por el dualismo digital", un término que acuñó para describir la noción omnipresente de que existe una división entre los espacios reales y en línea, siendo estos últimos entendidos como artificiales por comparación. Pero "la fiscalidad puede ser mediada digitalmente", insiste, y "lo que sucede a través de la pantalla pasa por los cuerpos y las infraestructuras materiales". Ver: Alexis Ohanian, "Y Combinator has filed an official comment with the FCC"; Y Combinator, 14 de julio de 2014, <https://www.ycombinator.com/blog/y-combinator-has-filed-an-official-comment-with-the-fcc/>; Nathan Jurgenson, *The Social Photo: On Photography and Social Media* (New York: Verso Books, 2019), 82; Jurgenson, "Digital Dualism and the Fallacy of Web Objectivity", *The Society Pages*, 13 de septiembre de 2011, <https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/09/13/digital-dualism-and-the-fallacy-of-web-objectivity/>.

Existir es resistir

1. "Roe v. Wade Overturned: Supreme Court Gives States the Right to Outlaw Abortion", Planned Parenthood, consultado el 30 de junio de 2022, <https://www.plannedparenthoodaction.org/issues/abortion/roe-v-wade>.
2. Sakshi Venkatraman, "'Nowhere is Safe': Asian Women Reflect on Brutal New York City Killings", *NBC News*, 16 de febrero de 2022, <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/nowhere-safe-asian-women-reflect-brutal-new-york-city-killings-rcna16173>.
3. stephanie mei huang, "On Joss," en *With Her Voice, Penetrate Earth's Floor: A Group Exhibition in Memory of Christina Yuna Lee*, section IV, consultado el 10 de junio de 2022, <http://www.galleryek.com/attachment/en/559aad566aa72c9c3d07911a/Publication/6252040780801235a400375a>.
4. David Pierson, "Why are doughnut boxes pink? The answer could only come out of Southern California", *Los Angeles Times*, 25 de mayo de 2017, <https://www.latimes.com/business/la-fi-pink-doughnut-boxes-20170525-htmstory.html>.

Entrevista con Genevieve Gagnard

1. Julie Tate, Jennifer Jenkins y Steven Rich, "Fatal Force: 1,055 people have been shot and killed by police in the last year", *The Washington Post*, actualizado el 15 de julio de 2022, <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>.
2. Los arreglos y la producción de esta versión de "Strange Fruit" fueron llevados a cabo por Samantha Farrell, Jesse Ciarmataro (a.k.a. Qwill) y Christopher DeSanty. Fue interpretada por Samantha Farrell (voz), Jesse Ciarmataro (guitarra acústica, bajo vertical, diseño de sonido), Brian Cogger (trompeta) y Keith Tutt II (chelo).

Derek Fordjour en David Kordansky Gallery

1. Yvonne P. Chireau, "Black Herman's African American Magical Synthesis: Between folklore and vaudeville", *Cabinet Magazine*, Número 26, Verano 2009, <https://www.cabinetmagazine.org/issues/26/chireau.php>.
2. En Yvonne P. Chireau se subraya la importancia y la especificidad del folclore —una mezcla de realidad y ficción— en las prácticas culturales de los afroamericanos: "Para un pueblo que ha dependido de la transmisión oral del conocimiento y la cultura como los negros americanos, la narración oral del folclore es tan vital como la documentación escrita en la que se basan muchas historias de la religión afroamericana. Como sostiene el historiador William Pierson, el folclore puede funcionar como 'verdad moral' más que como 'verdad histórica' para quienes lo relatan, dando pruebas de una realidad 'más profunda' que perdura en los recuerdos compartidos y comunitarios del pasado". Ver: Yvonne P. Chireau, *Black Magic: Religion and the African American Conjuring Tradition* (Berkeley: University of California Press, 2003), 6.
3. Scott Simon, "Who Ran The Numbers Racket? Mom", NPR, 26 de enero de 2019, <https://www.npr.org/2019/01/26/688818257/who-ran-the-numbers-racket-mom>.
4. Fordjour reúne una constelación de artefactos culturales mágicos, místicos y religiosos que señalan el surgimiento y la existencia simultánea del cristianismo afroamericano y de prácticas sobrenaturales como el conjuro, la magia mediante raíces y el Hoodoo. Como sostiene Yvonne Chireau, en las tradiciones espirituales afroamericanas, la magia y la religión no ocupan una dicotomía de oposición. Por el contrario, son fenómenos fluidos, resbaladizos y congruentes cuyos objetivos principales son la protección cotidiana, la curación y la explicación de lo inexplicable. Ver: Chireau, *Black Magic*, 4-9.

Jimena Sarno en Los Angeles State Historic Park

1. Como parte de este proceso, doné una muestra de sonido de la canción "Ceviz Ağacı" de la cantante turca armenia Cem Karaca.
2. "Score for Here", Clockshop, Los Angeles, consultado el 12 de julio de 2022, <https://clockshop.org/project/score-for-here/>.

Pool [Piscina] en JOAN

1. Beverly Semmes, "Beverly Semmes, Rubens & Antiquity", entrevista con Tyler Green, *The Modern Art Notes Podcast*, 6 de enero de 2022, audio, 59:47, <https://soundcloud.com/manpodcast/ep531>.
2. Ibid.

Ei Arakawa en Overduin & Co.

1. Katie White, "This Tender Mary Cassatt Painting of a Mother and Child Is Surprisingly Fraught. Here Are 3 Things You Might Not Know About 'The Child's Bath'", *Artnet News*, 7 de mayo de 2021, <https://news.artnet.com/art-world/mary-cassatt-mothers-day-3-facts-to-know-1962076>.

EXTRACTION: Earth, Ashes, Dust [EXTRACCIÓN: Tierra, cenizas, polvo] en el Torrance Art Museum

1. "Extraction: Earth, Ashes, Dust @ Torrance Art Museum", SUPERCOLLIDER, consultado el 10 de julio de 2022, <https://www.supercolliderart.com/satellites/atmospheresdeep-zm8tg>.
2. En el momento de la explosión, la refinería era propiedad de ExxonMobile.
3. Adam Mahoney, "'Slow violence that drives death': a California port city's struggle with pollution and shootings", *The Guardian*, 31 de marzo de 2022, <https://www.theguardian.com/us-news/2022/mar/31/california-port-city-pollution-gun-violence>.
4. Adam Mahoney, "One family, three generations of cancer, and the largest concentration of oil refineries in California", *Grist*, 22 de junio 2022, <https://grist.org/equity/wilmington-california-public-health-survey/>.

Artículos destacados

Allison Noelle Conner ha publicado en *Artsy*, *Art in America*, *Hyperallergic*, *East of Borneo* y otras. Nació en South Florida, se encuentra afincada en Los Angeles.

Neyat Yohannes es una escritora afincada en Los Angeles. Entre otras, publica en *Current of Criterion*, *Mubi Notebook*, *Bright Wall/Dark Room*, *KQED Arts*, *cléo journal*, *Playboy* y *Chicago Review of Books*. En otra vida se dedicaba a escribir boletines de retraso a estudiantes que llegaban tarde.

Erin F. O’Leary es una escritora, editora y fotógrafa del Midwest y criada en Maine. Se graduó en el Bard College; vive en Los Angeles desde 2018. A través de la investigación, la crítica, la prosa y el ensayo personal, explora la fotografía a lo largo de las líneas artísticas y socioculturales —su trabajo se centra en no solo en estudiar el cómo se ven las imágenes, sino también en saber cómo se utiliza la cámara y lo que estas imágenes significan en, y para, nuestra cultura de la imagen contemporánea.

Vanessa Holyoak es una escritora y artista interdisciplinar afincada en Los Angeles. Sus escritos artísticos se centran en la instalación, la escultura, la imagen y la *performance*. Posee un máster dual en Photography & Media and Creative Writing del California Institute of the Arts y es doctoranda en Comparative Media and Culture en la USC. Ha publicado críticas en *art-agenda*, *BOMB*, *East of Borneo* y *Hyperallergic*, entre otros.

Entrevista

Colony Little es una escritora independiente residente en Raleigh, North Carolina. En 2021 recibió la beca Creative Capital/Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant y es miembro de la cohorte 2021–22 de la residencia MHz Curationist Critics of Color. Además de en *Carla*, ha publicado en *Art News*, *Artnet*, *The Art Newspaper*, *ARTS.BLACK*, *Hyperallergic*, *Walter Magazine* y *W Magazine*.

Genevieve Gagnard (nacida en 1981) es una artista multidisciplinar que utiliza el autorretrato, el *collage*, la escultura y la instalación para suscitar el diálogo en torno a las complejidades de la raza, la belleza y la identidad cultural. Desde 2019 Gagnard ha estrenado seis exposiciones individuales y ha participado en numerosas muestras colectivas. Su exposición individual más reciente, *Strange Fruit [Fruta extraña]*, con Vielmetter Los Angeles, es hasta ahora su trabajo más ambicioso en escala y tema. Gagnard divide su tiempo entre su ciudad natal de Orange, Massachusetts, y Los Angeles.

Contribuyentes de reseña

Amy Mutza es escritora e historiadora del arte en Bay Area. En amymutza.com se pueden encontrar más artículos suyos sobre arte contemporáneo, artesanía, sexualidad y discapacidad.

Hande Sever es una artista y académica transdisciplinar de Estambul (Turquía). Sus estudios e investigaciones artísticas se basan en los campos de los estudios tecnológicos críticos, la museología y los estudios de archivos, que convergen en la decolonialidad, los estudios de la memoria y las nuevas historiografías. Sus estudios se han publicado en importantes revistas especializadas de museos como *Stedelijk Studies* del Stedelijk Museum, *Art Institute Review* de The Art Institute of Chicago y *Getty Research Journal* del Getty Museum entre otras.

Nahui Garcia es una historiadora del arte y comisaria que vive actualmente en Los Angeles. Cursa el máster en el Curatorial Practices and the Public Sphere Program de la USC Roski School of Art and Design.

Niall Murphy es un escritor de Los Angeles.

Alitzah Oros es una historiadora del arte que actualmente reside en Los Angeles.

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