

친구

Danielle Dean, Emmanuel Louisnord Desir, Nikita Gale, Elle Pérez, P. Staff, Julie Tolentino, Pigpen, y Christelle de Castro, Carrie Yamaoka, Anicka Yi

Organizado en conjunto con el Commonwealth and Council, Los Ángeles

14 de mayo al 12 de junio de 2021

친구 supone una familiaridad, así como una cercanía de edad. La denominación, si bien es casual, no resulta inmediata. “친구” marca la tercera colaboración entre 47 Canal, Commonwealth and Council y nuestra 친구-adad. Con artistas de ambos programas, esta exhibición toma en cuenta los lugares de nuestro entrelazamiento. Las obras aquí tratan cómo nuestras afinidades compartidas y existencia interrelacionada se cortan a contramano, concediendo el espacio para que verdaderos parentescos proliferen.

Con *UNTITLED [SIN TÍTULO]* (2021), Julie Tolentino, Pigpen, alias Stosh Fila, y Christelle de Castro confabulan en un momento de intimidad entre intentos frenéticos de navegar el espacio entre ellos. Un fotograma de la pieza *.bury.me.fiercely [entiérrame.ferozmente]* (2019) de Tolentino y Pigpen en Performance Space New York, el díptico captura a Tolentino insertando agujas hipodérmicas en la cara de Pigpen (agujas similares ya están insertas en su barbilla y cuenca del ojo. Cuerpos que parecen tocarse nunca lo hacen. En cambio, sus partículas constituyentes se acercan infinitesimalmente sin jamás hacer un contacto real —un afecto inefable capturado por de Castro y en mirada *queer* enfática. Las agujas implementan cuidado y violencia a la vez, sondeando una condición mutua de deseo.

Si Tolentino, Pigpen y de Castro buscan refugio en la vida nocturna, Carrie Yamaoka indica a la presencia, disputando y celebrando su fugacidad. *Untitled (disco ball #1—4)* [Sin título (bola de discoteca #1—4)] (1990) de Yamaoka es una serie de transposiciones, un vehículo de pérdida y cambio. Tomando la fotocopidora como una especie de cámara, Yamaoka “refotografió” una imagen de una bola de discoteca, modificando las copias con agua de lluvia herrumbrosa, pintura acrílica y tinta para crear una columna de niños poco fiables que funcionan como postimágenes coloreadas por la experiencia y los recuerdos (distorsionados). Sin un original, lo que queda en su lugar es el *after after*: retazos envejecidos de vitela conservados en una vitrina como lepidópteros antiguos.

La obra actual de Danielle Dean investiga la naturaleza del trabajo y su intercambiabilidad en el capitalismo racial, manipulando significantes de la cultura pop —animaciones de Disney, anuncios de autos— para revelar las pérdidas materiales y humanas omitidas en la esmerada fachada de la cultura de consumo global. *6:28. a.m.* (2020), una composición exuberante pintada a mano, imita un *collage*, con fragmentos de paisaje hechos de anuncios de coche de marcas Lincoln y Ford. Despoblada, la amalgama de camino, desierto, costa y montaña parece invitar a un recorrido arduo hacia un lecho vacío, el sitio de tanto teletrabajo en casa. Por un uso enfático del paisaje vacío y extenso, Dean pone en evidencia el afán materialista en la comercialización de automóviles, el cual coloca al cuerpo del consumidor dentro del terreno. Al

representar este solipsismo manipulado, Dean también resalta cómo se borran el trabajo y la extracción material en las narrativas del consumo, recordándonos el costo humano y ecológico que este cobra a su paso.

Nikita Gale tuerce el material y la forma de los espacios públicos en su serie, *RUINERS* [ARRUINADORES], creando armazones de acero que evocan barandillas o barricadas: estructuras que congregan y después dividen a las personas. Cadenas abultadas de toallas comunes, tensadas o enlazadas en arcos fosilizados en concreto en el punto de tensión máxima, desafían la gravedad y evocan una textura inverosímil; invitan a una confusión de movimiento, inmovilidad y tensión. Gale manipula el material vernáculo insonorizante para convertirlo en notaciones de sonido, discurso y silencio —interrumpiendo, mitigando y finalmente envolviendo los trazos nítidos de acero en una red desconcertante de textura y ritmo. La estática impera orgullosa por sobre la señal, o la reterritorialización de estructuras existentes por fuerzas extrañas y familiares.

Las esculturas de Emmanuel Louisnord Desir representan recipientes como hogares, cuerpos como recipientes para el espíritu, modernos y atemporales a la vez, y las batallas que ocurren entre el espíritu y la carne a través de una compenetración de medios dispares. Sus ensamblajes oscilan entre intervenciones *readymade* y la figuración expresiva, donde la manipulación de madera y metal sirve de referencia para la manipulación social de cuerpos como objetos. Desir los coloca en diferentes estados de reposo incómodo, en posición de atención. En su nueva obra, *In Wickedness They trust* [En la maldad confían] (2021), una silueta sinuosa crea una base, cubierta con símbolos de la cultura y la moneda de Estados Unidos. Una forma con peldaños que se asemeja a una escalera se traba contra la base — puesta en escena de una tensión violenta. En resonancia con el uso de materiales comunes de Gale, las obras de Desir suelen ser talladas a mano a partir de pino ordinario, un material frecuente tanto en la construcción residencial actual como por culturas ancestrales durante siglos. Aquí, el material está imbuido de propiedades transtemporales y capas de significantes culturales.

La presencia siniestra de *Nuit de Cellophane* [Noche de celofán] (2014/2020) de Anicka Yi, una pared lisa con DVDs en blanco insertados, recuerda imágenes de hongos de cola de pavo que florecen en la naturaleza, generando una sensación de descomposición creciente. Salpicaduras de miel dibujan líneas pegajosas por la pared, haciendo un charco estancado en la base. Como un eco o una progenie desavenida, uno casi espera alucinar la silueta postrada de Tolentino, con boca abierta para recibir el lento goteo (como en la *performance Honey* [Miel] de Tolentino). El efecto, sin embargo, es uno de derroche, de pérdida, de sinsentido; hilos viscosos sin receptáculo. El rastro de caracol que deja la miel tiene un efecto a la vez sofocante y liberador —un vehículo en blanco para información corrompida por materia orgánica. No obstante, su incongruencia incorpora un humor astuto, como si la colisión o unión entre pared y disco desencadenara el flujo de la sustancia dulce y pegajosa, el medio de la abeja. La obsolescencia está integrada a la información y la tecnología de los antófilos, como un aparato de destrucción y de placer que podría existir sin intervención humana.

Donde la instalación de Yi circunvala el cuerpo, *Piss Boys* [Los chicos del pis] (2021) de P. Staff hace de talismán y sinécdoque. Baldosas gelatinosas de resina recubren grabados amarillo fluorescente esparcidas por toda la galería. Como una luz aposemática, imágenes de hombres cisgénero blancos orinando en sus propias bocas lucen rastros de diferentes residuos —

cabello, trozos de uñas, ceniza y escamas de oro— orgánicos e inorgánicos, ensamblajes de bruja perturban el círculo solipsístico de la autocontaminación. Auxiliar a estas se encuentra un conjunto de imágenes preservadas de forma similar que muestran gárgolas. Sus bocas abiertas hacen de receptáculos, como una respuesta al goteo de Yi, revirtiendo su función tradicional de canilla. Huecas, esperan ser llenadas.

En las fotografías recientes de Elle Pérez, las imágenes de paisajes y plantas aparecen cada vez más como referencias tanto al cuerpo como a su interconectividad más profunda, a otros cuerpos y a la naturaleza. Siluetas profundas, sombreadas, impresas en exquisito blanco y negro, transmiten cierta electricidad, una viveza distinta a la nuestra. La forma de una hoja de palma imita una mano pero a la vez resulta extraña, de otro mundo. Frondas con pliegues muy marcados se arquean hacia el espectador, como saludando, o apuñalándolo. Pérez crea una red de trozos y superficies, un costillar abierto de hojas. Las obras de Pérez, como las de Yi y Staff, nos empujan a mirar el mundo descentrado de la humanidad y a considerar espacios de deslice por los que pasan todas las formas de vida.