

NEW INC director Salome Asega draw a parallel between the stitch and the pixel to reflect on Gee's Bend as a model for artist-led initiatives in the context of a decentralized Web3.³ This correlation is illustrated by the work of Qualeasha Wood, whose Jacquard-woven self-portrait *Ctrl+Alt+Del* (2021) depicts her computer desktop; an open Finder window and halo frame the artist's face, surrounded by collaged images of clouds and baby angel emojis. *Ctrl+Alt+Del* melds the legacy of textile-making with Wood's personal fascination with the internet, avatars, and methods of digital composition. In the context of *The New Bend*, the work's title—a reference to the keyboard shortcut used to close a non-responsive application—can be read as a curatorial urge to refresh the hierarchical frameworks of systemic exclusion.

Textiles are archives of identities and lived experiences, portals that connect us to our predecessors. By ambitiously weaving together a confluence of dialogues, *The New Bend* challenges us to consider how a collective approach to art history can offer new networks and sightlines for future generations.

1. Morgan Becker, "Legacy Russell's latest curation is a love letter to the quilters of Gee's Bend, Alabama," *Document Journal*, February 8, 2023, <https://www.documentjournal.com/2022/02/legacy-russells-latest-curation-is-a-love-letter-to-the-quilters-of-gees-bend-alabama/>.

2. Hauser & Wirth, *The New Bend*, press release, 2022, <https://vip-hauserwirth.com/the-new-bend-los-angeles/>.

3. "In Conversation: Legacy Russell and Salome Asega," Hauser & Wirth, YouTube, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=NxELKO5Jjok>.

Chris Warr at Phase Gallery

October 29–
November 20, 2022

Holding Water, Chris Warr's recent exhibition of wall-mounted and freestanding sculpture at Phase Gallery, included objects that combed through, restaged, and obliquely rendered significant moments of the artist's family history. Warr sourced many of the images and materials included in his assemblages from the very sites of trauma that the sculptures reference. *Poptla* (2020–22), for instance, is a 3-D printed rendering of a cliff where, years ago, Warr's father fell after the artist, a child at the time, nearly drowned in the ocean below. Decades later, Warr's father's makeshift workshop inexplicably exploded into flame. From the building's burnt remnants, Warr salvaged old plumbing equipment and marred tools that he repurposed as sculptural components, their once-usefulness now defunct. To connect these and other disparate parts, Warr turned objects on a lathe until they fit together like plumbing joints growing into motley assemblages. At Phase, peepholes into the sculptures' intestine-like caverns revealed tiny videos of his father's hands rummaging through charred detritus. Throughout *Holding Water*, Warr mined his personal stories in a digestive, rather than an extractive sense—pulling apart particular moments of his life and presenting a reshuffled version. Ephemera

and images from seemingly disparate chapters are presented adjacent to, or even superimposed onto, one another, resisting a tidy retelling.

Across the show, cast paper sculptures—*seed* (2020), *conkjias* (2022), and two untitled works (2020, 2022)—took on a variety of abstract forms, embodying this metabolic churning of materials most literally. Made by pulverizing old receipts, abandoned paintings, and architectural drawings from his father's handyman business into a rough pulp that is then compressed together again, the sculptures reveal strips of text just long enough to signal the fact that other information, which we are now missing, was once contained on the materials therein. I couldn't help but register them as akin to the fibrous remnants of food that the body cannot process and so expels, the chewed scraps from one meal emerging tucked up against another without order beyond the slippery logic of the gut.

Moving through the exhibition, I found myself continually turning on my axis in an attempt to chart a material history across time and space—lurching, for example, after the scrap of floral bedding embedded in a paper cast that also appeared across the room on a sculpture made some three years prior. "There is a tendency when you tell a story to want to tie things off and put them in a sequential order," Warr wrote in his 2020 MFA thesis. "I want to resist the conventions of narrative because I am skeptical of what those conventions produce."¹ To whatever extent



59



Chris Warr, *nothing is ever finished* (installation views) (2020).
Paper, remains from fire, cast plastic, tires, paint, steel,
extension cords, iPhones, and wood, 216 × 52 × 105 inches.
Images courtesy of the artist and Phase Gallery.

the sculptures in *Holding Water* narrated Warr's personal history, they did so in a manner equally resistant to clarity and discordant with linear time.

nothing is ever finished (2020) likewise scrambled disparate moments. As the central sculpture in the exhibition, it occupied a majority of the gallery's girth and required viewers to navigate around it in wide, looping orbits. Welded on one end of its ancient I-beam base and plugged into a trail of discolored iPhone cables, a rusted steel bowl sat at hip level with a dull disc of cast paper set across its rim, obscuring all but a central hole. Leaning over to peer inside, I found a video. Its shimmering blue light danced like the surface of water. One shot panned across grey wreckage—likely from the fire in Warr's father's shop—while, superimposed onto this footage, a green digital rendering of a cliff-face swirled on its side. I felt a kind of vertigo, becoming nauseated by the images as they panned and twisted, the rendering of the cliff circling like shit in the excruciatingly slow flush of an old toilet. Unable to watch any longer, I looked up to find a small, aerial model of the same cliff—the aforementioned *Popotla* —looming on a nearby wall, its topography flanked by a deep blue epoxy ocean. In mild physical distress and recalling the near-death experience shared by the artist and his father, I sensed with treacherous clarity the expansiveness and total power of this ocean despite the miniature rendering.

Like a plumber (the artist is trained in this trade), Warr knows that, even when we seek

to disappear the thing we no longer want among us, it doesn't actually go away, and so the images continue to resurface. If we're lucky, there's a metabolic function to sifting through personal wreckage and, by extension, its attendant histories, as the artist has done here. In *Holding Water* , Warr restaged memories and transformed their material ephemera—perhaps nonsensically, but that is beside the point. The exhibition seemed to assert that we make the work that we make in response to a bodily need to do so, not in service of the message it may produce. It is in this spirit of relentless return that Warr is moved to endlessly turn and fiddle with his materials, the embodied approach of his practice permitting him to absorb something otherwise insoluble. As viewers, we're left sorting the indigestible bolus, the fibrous remains cast out upon the wall—evidence of something, but void of a clear message or moral. Still, these relics of bodily sense-making grant us access to the digestive fire that has so transformed them. The nutritive force may be indeterminate, but its power is profound.

1. Chris Warr, "Tales and Tails: Story as Material," abstract of thesis (University of California, Irvine, 2020), 16.

(L.A. in London) John Knight at Cabinet

September 16–
October 29, 2022

In 2013, John Knight carefully removed the weather-beaten wooden cladding from the exterior walls of Galerie Neu, located within a hodgepodge former industrial building in Berlin due for demolition. The panels were then transported to the gallery's new project space in an elegant nineteenth-century apartment building, where they hung like oversized wainscoting around the internal perimeter. Adjustments made them fit snugly around the door frames and windowsills—neat cutouts for the light switches and power outlets. With this deceptively simple gesture, Knight drew attention to the sites and systems manifesting in the German capital at the time. The piece spoke to a rapidly changing city experiencing an influx of galleries, an exponential increase in housing prices, and changes to working conditions for artists.

Titled *Bohemian Grove* (2013), the artwork was recently in its fourth and final iteration at London's Cabinet gallery. Much like a guest book, the installation is marked each time it's displayed, simultaneously growing and diminishing with time. And as was the case with its first display, each space it's shown in adds context to the work. In 2014, it was included in a group show at the blue-chip Gladstone Gallery in New York, where further incisions

no responde— puede leerse como una llamada a refrescar los marcos jerárquicos de la exclusión sistémica.

Los textiles son archivos de identidades y experiencias vividas. Pueden servir de portales que nos conectan con quienes nos precedieron. Los artistas de *The New Bend* reutilizan esta historia material para forjar tejidos culturales alternativos, impregnando el legado de la artesanía tradicional con los nuevos medios y el contexto socio-político contemporáneo para ofrecer líneas de visión divergentes a las generaciones futuras. Al entretejer ambiciosamente una confluencia de diálogos, las obras de arte nos desafían a reconocer que las tradiciones pueden honrarse a la vez que se adaptan de un modo que no es singular sino comunitario, refractado y en constante evolución.

Consulte la página 91 para ver las notas a pie de página.

Chris Warr en Phase Gallery

29 de octubre–
20 de noviembre de 2022

En *Holding Water [Conteniendo el agua]*, la reciente exposición de esculturas murales e independientes de Chris Warr en la Phase Gallery, se incluían objetos que recorrían, recreaban y representaban veladamente momentos significativos de la historia familiar del artista. Warr obtuvo muchas de las imágenes y materiales incluidos en sus montajes de los mismos lugares donde se produjo el trauma al que hacen referencia las esculturas. *Popotla* (2020-22), por ejemplo, es una reproducción impresa en 3-D de un acantilado

por el que, años atrás, cayó el padre de Warr después de que el artista, un niño en aquel momento, casi se ahogara en el océano a sus pies. Décadas después, el taller improvisado del padre de Warr estalló inexplicablemente en llamas. De los restos quemados del edificio, Warr rescató viejos equipos de fontanería y herramientas estropeadas que reutilizó para esta exposición como componentes escultóricos, ya que su antigua utilidad había desaparecido. A fin de conectar estas y otras piezas dispares, Warr hizo girar los objetos en un torno hasta que encajaron entre sí como juntas de fontanería creciendo en abigarrados ensamblajes. En *Phase*, las mirillas que se abren a las cavernas intestinales de las esculturas revelan diminutos videos de las manos de su padre escarbando entre detritus carbonizados. A lo largo de *Holding Water*, Warr utilizó sus historias personales en un sentido más digestivo que extractivo, separando momentos concretos de su vida y presentando una versión remodelada. Efímeros e imágenes de capítulos aparentemente dispares se presentan adyacentes, o incluso superpuestos, resistiéndose a un relato ordenado.

A lo largo de la exposición, las esculturas de papel fundido —*seed [semilla]* (2020), *conkjas* (2022) y dos obras sin título (2020, 2022)— adoptan diversas formas abstractas, encarnando de forma literal este batido metabólico de materiales. Elaboradas a base de pulverizar viejos recibos, cuadros abandonados y dibujos arquitectónicos del negocio de manitas de su padre hasta convertirlos en una pulpa burda que luego se vuelve a comprimir, las esculturas revelan tiras de

texto el tiempo suficiente para destacar el hecho de que otra información, ahora casi invisible, se encuentra entre los materiales que encierran. (No pude evitar percibirlos como algo comparable a los restos fibrosos de comida que el cuerpo no puede procesar y por tanto expulsa, los restos masticados de una comida que surgen pegados a otra sin más orden que la resbaladiza lógica del intestino). Al recorrer la exposición, me encontré girando continuamente sobre mi mismo eje en un intento de trazar una historia material a través del tiempo y el espacio, persiguiendo, por ejemplo, el retazo de ropa de cama floral incrustado en un molde de papel que también aparecía al otro lado de la sala en una escultura realizada unos tres años antes. “Hay una tendencia, cuando se cuenta una historia, a querer atar las cosas y ponerlas en un orden secuencial”, escribió Warr en su tesis MFA de 2020. “Me quiero resistir a las convenciones de la narrativa porque soy escéptico ante lo que producen esas convenciones”¹. En la medida en que las esculturas de *Holding Water* narran la historia personal de Warr, lo hacen de una manera que es a partes iguales resistente a la claridad y discordante con el tiempo lineal.

nothing is ever finished [nunca nada está terminado] (2020) también mezclaba momentos dispares: como escultura central de la exposición, ocupaba la mayor parte de la circunferencia de la galería y obligaba a los espectadores a circular a su alrededor en un bucle de órbitas amplias. Soldado a un extremo de su antigua base de viga en I y conectado a un rastro de cables descoloridos de iPhone,



un cuenco de acero oxidado se asentaba a la altura de la cadera con un aburrido disco de papel fundido colocado en su borde, ocultando todo excepto un agujero central. Al inclinarme para mirar dentro, descubrí un video. Su brillante luz azul bailaba como la superficie del agua. Un plano mostraba ruinas grises —probablemente del incendio de la tienda del padre de Warr—, mientras que, superpuesta a la grabación, una representación digital verde de la pared de un acantilado se arremolinaba en un lateral. Sentí una especie de vértigo y las imágenes me marearon a medida que se desplazaban y retorcían, con la representación del acantilado dando vueltas como una mierda en la insoportablemente lenta descarga de un viejo retrete. Incapaz de seguir mirando, levanté la vista para encontrarme con un pequeño modelo aéreo del mismo acantilado —el ya mencionado *Popotla*— suspendido en una pared cercana, con su topografía flanqueada por un océano de epoxi azul intenso. En medio de una leve angustia física y recordando la experiencia

cercana a la muerte que compartieron el artista y su padre, percibí con traicionera claridad la expansividad y el poder total de este océano a pesar de su representación en miniatura.

Como lo haría un fontanero (que el artista ha sido en ocasiones), Warr sabe que incluso cuando intentamos hacer desaparecer lo que ya no queremos entre nosotros, en realidad no desaparece, sino que sigue resurgiendo. Si tenemos suerte, el escrutinio de los restos personales y, por extensión, de sus historias derivadas tiene una función metabólica, como le ha ocurrido a Warr con *Holding Water*. Sus recuerdos se rescenifican y sus materiales efímeros se transforman, quizá sin sentido, pero eso no viene al caso. La exposición parece afirmar que el artista realiza su obra en respuesta a una necesidad física, no al servicio de ningún mensaje que pueda producir. Es con este espíritu de retorno incesante que Warr se ve movido a girar y jugar sin cesar con sus materiales, el enfoque corporeizado de su práctica le permite absorber algo que de otro modo sería insoluble.

Como espectadores, nos quedamos con el bolo indigerible, los restos fibrosos arrojados a la pared: la prueba de algo, pero sin un mensaje o moraleja claros. Aun así, estas reliquias de toma de sentido corporal nos permiten acceder al fuego digestivo que las ha transformado. La fuerza nutritiva puede ser indeterminada, pero su poder es profundo.

Consulte la página 91 para ver la nota a pie de página.

(L.A. en Londres) John Knight en Cabinet

6 de septiembre–
29 de octubre de 2022

En 2013, John Knight retiró cuidadosamente los revestimientos de madera desgastados por la intemperie de las paredes exteriores de su galería, un antiguo edificio industrial de Berlín que estaba a punto de ser demolido. Los paneles se transportaron al nuevo espacio de la galería, un elegante edificio de apartamentos del siglo XIX, donde colgaron como un gran revestimiento de madera alrededor del perímetro interior. Se hicieron ajustes para que encajaran perfectamente en los marcos de las puertas y los alféizares de las ventanas —se hicieron recortes para los interruptores de la luz y las tomas de corriente—. Con este gesto engañosamente sencillo, Knight llamaba la atención sobre los lugares y sistemas que se manifiestan en la capital alemana. La obra habla de una ciudad en rápida transformación que experimenta una afluencia de galerías, un aumento exponencial del precio de la vivienda y cambios