

Lari Pittman

Lo que se ve, se pregunta



MUSEO JUMEX

04.NOV.2022-26.FEB.2023

#27

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

LARI PITTMAN:
LO QUE SE VE, SE PREGUNTA

Organizada por Museo Jumex,
Ciudad de México, en colaboración
con Hammer Museum, Los Ángeles.
Curadora invitada: Connie Butler,
curadora en jefe, Hammer Museum,
con el apoyo de Adriana Kuri
Alamillo, asistente curatorial,
Museo Jumex.

Organized by Museo Jumex,
Mexico City, in partnership with
the Hammer Museum, Los Angeles.
Guest Curator: Connie Butler,
Curator in Chief, Hammer Museum,
with Adriana Kuri Alamillo,
Curatorial Assistant,
Museo Jumex.

CUADERNILLO / BOOKLET

Textos / Texts
Connie Butler
Kit Hammonds
Adriana Kuri Alamillo

Traducción / Translation
Elisa Schmelkes
Arely Ramírez

Transcripción de la entrevista /
Interview transcription
Noah Mazer

Coordinación editorial /
Editorial Coordination
Arely Ramírez

Diseño gráfico / Graphic Design
Carolina Oliva

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

© 2022

* MUSEO JUMEX

Portada:Lari Pittman,
Untitled #1, 2000

Lari Pittman:

Lo que se ve, se pregunta

MUSEO JUMEX
04.NOV.2022–26.FEB.2023

#27

LARI PITTMAN: LO QUE SE VE, SE PREGUNTA

Kit Hammonds



Detalle de *A History of Human Nature Vol. VII*, 2017

Lo que se ve, se pregunta es la primera retrospectiva en América Latina del artista colombiano-estadounidense Lari Pittman. Originario de Los Ángeles, y educado un tiempo en Colombia, ha sido una figura importante en la pintura contemporánea desde que se graduó de CalArts a mediados de los años ochenta. Actualmente, es un artista reconocido a nivel internacional por su lenguaje visual exuberante y detallado, pero también por su trabajo como profesor en la escuela de bellas artes de la UCLA, donde ha formado a varias generaciones de artistas. En ambas prácticas, Pittman emplea una mirada crítica, centrada en la cultura visual del presente y en lo que deliberadamente pasa por alto o excluye del canon. La propia pintura es una de esas áreas, y Pittman ha defendido con insistencia su continua relevancia.

Con la curaduría de Connie Butler, curadora en jefe del Hammer Museum, esta exposición se ha realizado en estrecha colaboración con el artista como la continuación de un diálogo que inició en la extensa retrospectiva *Declaration of Independence* de 2019. Esta muestra analizó la obra de Pittman a partir de su postura a las rupturas sociales y políticas en Estados Unidos, como la crisis del sida, las tensiones raciales y de género, las intervenciones militares en el extranjero o la violencia doméstica con armas de fuego. *Lo que se ve, se pregunta* ofrece una mirada más íntima al lenguaje artístico de Pittman, especialmente evidente en la inclusión de algunas de sus obras más recientes.

El título de la exposición juega con una famosa frase de Juan Gabriel. En 2002, cuando un medio de comunicación le preguntó sobre su sexualidad, el emblemático cantante mexicano respondió: "Lo que se ve, no se pregunta". Esta ingeniosa e indignada respuesta parecía una confirmación sin intención, haciendo eco del pacto social conocido en inglés como "don't ask, don't tell".¹ Juan Gabriel, presencia constante en la cultura popular mexicana desde los años setenta, vivió una época *camp* en la que las desviaciones de las normas sociales estaban tácitamente permitidas a nivel visual, aunque nunca se hablara de ellas. Al invertir el sentido de esta frase para insistir en el cuestionamiento de lo que vemos, el título de la exposición refleja la mirada crítica de Pittman.

¹ En español: "No preguntes, no digas". La frase es del sociólogo militar Charles Moskos. Fue adoptada como política por el ejército estadounidense entre 1993 y 2011. Esta directriz instruía a los reclutadores a no preguntar sobre la orientación sexual de los solicitantes y estos a no revelarla. La política fue controversial desde ambos extremos del espectro político por ser permisiva y a la vez prohibir que el personal militar viviera abiertamente relaciones homosexuales. Este fue el primer paso hacia la aceptación de las personas homosexuales y bisexuales en este ámbito legal. Fuente: Britannica.com. El término se sigue usando en sociedades en las que la homosexualidad tiene todavía un estigma social o cultural.

Además, señala afinidades con su propia historia y obra. Como hombre abiertamente gay con una larga relación con México, donde tiene una casa, los elementos de su práctica se han visto especialmente influenciados por la cultura popular y la artesanía mexicanas.

Las obras de Pittman varían en escala, desde paneles casi muralísticos hasta obras sobre papel recolectadas en libros de artista. Cada una de ellas está producida a detalle y saturada de estilos, personajes y, muchas veces, de fragmentos textuales, todos los cuales ocupan el mismo campo y compiten entre sí. Figuras gráficas y caricaturas conviven con citas de la historia del arte y la literatura; arte callejero, estilos y patrones decorativos coexisten con elementos iconográficos del catolicismo, frisos pictográficos prehispánicos y logotipos de tarjetas de crédito. Su beligerancia visual, a veces carnavalesca, burlesca y grotesca, se sustenta en un proceso de creación muy meditado. En su obra, la imagen y los métodos de producción trabajan en conjunto para enfrentarse a ciertas ortodoxias. Desde el estudio del artista hasta la exposición, Pittman pretende en todo momento contrarrestar los ideales modernistas y el poder que esta otorga. Recurriendo al imaginario popular, decorativo y artesanal, así como a los estilos artísticos que han dejado de tener relevancia oficial, el artista se plantea lo que está y lo que no está permitido, lo que conduce a cuestiones de ética y valores. Todo lo que está a la vista, pero no se nombra, se materializa en su obra para retratar tensiones sociales, conflictos o pequeños momentos de transgresión cotidiana que revelan aquello de lo que decidimos no hablar.

Ante la predominancia de la posproducción y su influencia en muchas prácticas artísticas contemporáneas, Pittman valora trabajar casi exclusivamente en su estudio. Sus imágenes se reproducen sin planificación previa, y son elaboradas con un método al que se ha referido como “aplicación directa”. Su reivindicación de lo que podría considerarse un valor tradicional parece, en principio, antivanguardista. Sin embargo, la práctica de Pittman también sintoniza con el arte conceptual y con su énfasis en el lenguaje visual y la comunicación. Con esta estrategia Pittman se alinea estrechamente con prácticas feministas y queer, explorando formas de arte que culturalmente han sido marginadas y vinculadas a un género, en contraste con las ideas gestuales y expresivas de lo que puede ser la pintura. En este sentido, su obra podría describirse en términos de *drag* y *camp*, pues utiliza estos y otros estilos para debilitar la academización. En palabras de Susan Sontag: “El *camp* es una visión del mundo en términos de estilo, pero un estilo muy particular. Es el amor por lo exagerado, por lo que no encaja, por las cosas que son lo que no son”.² Así, la pintura es para Pittman a la vez una actividad amada y un despliegue crítico de estilo: la pintura es y no es. Lo mismo puede decirse de su adopción de géneros y motivos aparentemente obsoletos de la historia del arte, desde lo barroco, el paisaje, la silueta y la *vanitas* hasta las artes decorativas, la joyería, la elaboración de alfombras y las tradiciones populares.

8

9



Kindness, Forgiveness, Hope, Compassion, Faith, Charity, 1985

El conjunto de obras más recientes de la exposición retrata estas tendencias de forma más directa. Las series *Vanitas* y *Diorama* combinan varias referencias a estilos de la historia del arte. La *vanitas* era un género de pintura neerlandesa de bodegones del siglo XVII que incluía motivos que transmitían un código moral. Por ejemplo, pueden verse frutas con señales de descomposición, o una mosca posándose sobre un arreglo de flores. El realismo de estas imágenes tiene una tendencia más filosófica, que implica que la vida es fugaz y las posesiones materiales son poco más que una distracción. Hay cierta contradicción en ello, ya que este tipo de pinturas se produjeron en el apogeo del imperio comercial neerlandés, y la cultura de la que formaba parte la *vanitas* era intensamente materialista y capitalista. Aunque el arte pretendía ser un contrapeso moral a

² Susan Sontag, *Notes on "Camp"*, (1964), 3.

estos impulsos sociales, era en cierto modo un producto de ellos, sólo accesible para las clases adineradas. El uso de Pittman de las *vanitas* juega con esta tensión, con joyas gigantescas en las que pululan insectos, ratas u orugas, animales que son símbolos de degeneración y muerte. Ambas series adoptan otra forma decorativa y obsoleta de la misma época: el trampantojo –el efecto ilusorio de un patrón o motivo que sobresale del marco del cuadro– una barandilla de museo delimita el espacio de la imagen y, quizás, implica a las instituciones en la desinfección de ciertas formas de cultura. Sin embargo, no se trata de una crítica directa, ya que Pittman acepta una cierta fascinación por estos objetos que han sobrevivido a épocas pasadas, celebra su belleza y resistencia y al mismo tiempo se cuestiona los valores que traen consigo.

Las primeras obras de la exposición son guajes pintados, cuyo subtítulo es *Memento Mori*. Como en la tradición de las *vanitas*, los *memento mori* forman parte del lenguaje moral de la pintura, recordando al espectador su propia mortalidad. Los guajes decorados de Pittman parecen alejarse de esta tradición de la historia del arte, sobre todo porque cada uno anuncia una virtud – caridad, honestidad, entre otras– escrita en la caligrafía de los rótulos populares. En el particular lenguaje visual de Pittman, estas insinuaciones de valores éticos se encuentran en todos los estratos de las artes. Los guajes, tanto en forma como en mensaje, transitan una línea con un sentimentalismo agudulce que define la sutil provocación de la obra de Pittman. El artista se sintió atraído por los guajes como un elemento común a muchas culturas. A pesar de tener una cierta universalidad, no se consideran más que arte folclórico y *kitsch* turístico, situados en el extremo opuesto del valor cultural de las bellas artes. Sin el brillo de la ironía “tan malo que es bueno” que buscan otros artistas de su generación, la adopción de los guajes por parte de Pittman ocupa un espacio inquietante que carece de una definición clara, acentuado además por sus sugerentes formas naturales que son a la vez fálicas y yónicas.

Clement Greenberg escribió: “Si la vanguardia imita los procesos del arte, el *kitsch*, como vemos ahora, imita sus efectos. La pulcritud de esta antítesis es más que artificiosa; corresponde y define el enorme intervalo que separa dos fenómenos culturales tan simultáneos como la vanguardia y el *kitsch*... términos [que] convergen y divergen en relación fija con la estabilidad creciente o decreciente de la sociedad en cuestión”.³ Al igual que ocurre con las *vanitas* u otras formas de arte no contemporáneas, la imagen puede pasar de la vanguardia al *kitsch* por su disponibilidad para lo popular. El aferrarse con nostalgia a esas imágenes les permite evadir las preguntas que plantean sobre el poder que ejercen. Sin embargo, como señala Greenberg, la distancia entre estos polos se reduce en momentos de inestabilidad social, y a través de esta convergencia la práctica de Pittman revela nuestra existencia en una sociedad inestable.

³ Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, edición de 1965), 15-16.



Untitled #9 (*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1992

Las series más recientes y entrelazadas *Portraits of Textiles* [Retratos de textiles] y *Portraits of Humans* [Retratos de humanos] abordan áreas de las artes decorativas que han sido relegadas del presente. El retrato formal, tal vez, ha encontrado un renacimiento en los últimos años, particularmente entre los artistas de las partes marginadas de la cultura a la que la práctica de Lari Pittman podría ser fácilmente afiliada. Esto también marca la importancia de su obra en la actualidad. Por otra parte, cada uno de los diseños de telas en los que Pittman se basó para la serie tiene su momento histórico. Muchos de ellos se remiten a los gustos victorianos con un *habitus* burgués. Para Pittman, las artes decorativas ofrecen una historia visual alternativa de un período, un retrato de la sociedad, por así decirlo, pero también son en esencia algo que encubre a través de patrones. Estas pinturas en realidad no son patrones, sólo parecen serlo a distancia. Al observarlos más de cerca puede notarse que no son repeticiones exactas, sino que cada elemento está pintado individualmente y con cierta variedad. Pueden encontrarse manzanas en diferente estado de descomposición, nudos de horca y otros símbolos incongruentes insertados en formas aparentemente gentiles. Aparecen martillos y sierras de mano, herramientas de trabajo que transmiten una idea de violencia al estar fuera de lugar, de tiempo y de contexto.

El arte y la decoración victorianos se caracterizaban por el *horror vacui*, el miedo a los espacios vacíos. Las obras de Pittman llevan esta elaboración al exceso como parte de su continua provocación contra la tradición moderna que privilegia la claridad y la simplicidad. Sus pinturas de todas las épocas están ornamentadas al grado que dejan muy poco espacio sin llenar. El entorno enfatiza la sensación de *horror vacui* como una fuerza positiva que en definitiva no es contemporánea. El historiador de arte E. H. Gombrich sugirió que el *horror vacui* podría denominarse *amor infiniti* –amor por lo infinito– y escribió: “Cuanto más ricos sean los elementos del marco, más ganará en dignidad el centro”.⁴ Esta frase transmite mucho de lo que Pittman pretende conseguir. Puede que la dignidad no esté pintada en un guaje, pero forma parte de la familia de las virtudes. A pesar de toda la violencia a la que alude Lari Pittman, física, colonialista o de exclusión, sus cuadros promueven un sentido de dignidad entre aquello que ha sido invisibilizado u omitido.



Attendant, 2006

4 E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979), 155-156.

PREGUNTAS Y DECLARACIONES

Lari Pittman en conversación con Connie Butler



Transubstantial and Needy, 1991

Connie Butler: Esta es tu primera exposición en Ciudad de México.

Lari Pittman: Así es, es mi primera exposición en América Latina. He participado en exposiciones colectivas en México, pero nunca en una exposición individual.

CB: La Ciudad de México es una metrópoli que te encanta y en la que has pasado mucho tiempo a lo largo de los años. ¿Qué significa exponer aquí y cómo crees que el público mexicano recibirá la obra?

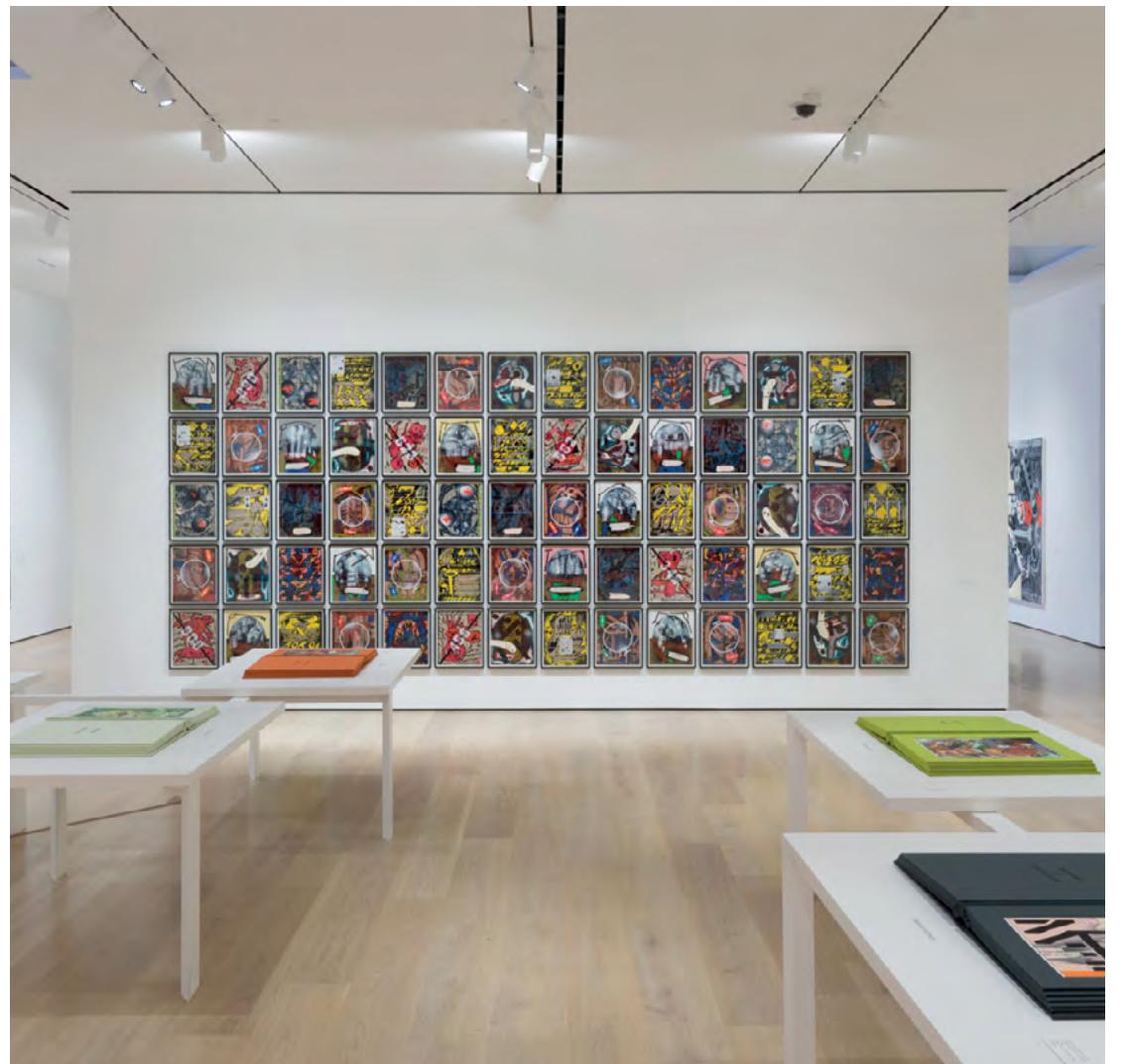
LP: Espero que la reciban bien, por supuesto; todo artista espera eso. Pero tu pregunta me recuerda una conversación con el curador italiano Paolo Colombo. Me preguntó: “¿Crees que tu obra es más comprensible, o es más accesible para ser entendida, si uno la mira a través del español o del inglés?”. Esto debió ser hace seis años, y la pregunta era tan extraña que me hizo reflexionar sobre la idea de cómo el idioma hace que algunas imágenes tengan más impacto, sean menos poéticas o más disponibles, o más problemáticas en su comprensión. Hablo bien el español, pero mi inglés está en un nivel mucho más avanzado y preciso. Sin embargo, el español influye en mi forma de ver y entender las imágenes y la representación.

15

Creo que mi imaginería da grandes saltos de lógica; del mismo modo que las pinturas dan grandes saltos de lógica visual. Me pregunto si eso se acomoda mejor a través del filtro del español; su poética inherente; su naturaleza hiperbólica; los niveles más metafóricos, o al menos tolerados, del español cotidiano que el inglés no permite tan fácilmente, o ve con mayor recelo. Cuento con que el filtro cultural del español aplicado a la obra podría liberar matices que se pierden en la traducción cuando se ve exclusivamente a través del racionalismo del inglés.

CB: Nunca había pensado en el inglés como una especie de lengua reprimida, pero por supuesto que lo es, y una lengua como el español es el contenedor de muchos más matices y la apertura a toda la gama de emociones y temas de tu obra. Cuando trabajamos juntos en tu retrospectiva en el Hammer Museum, el título de tu exposición era *Declaration of Independence* (Declaración de independencia). Esta continuación de nuestra colaboración en el Museo Jumex se llama *Lo que se ve, se pregunta*. ¿De dónde viene este título y qué significado tiene para ti?

LP: Para mí era importante, en el contexto de Estados Unidos, que *Declaration of Independence*, tanto por su significado habitual como por su comportamiento conceptual como frase, transmitiera una cierta independencia contundente.



Lari Pittman: *Declaration of Independence*, vista de instalación, Hammer Museum, Los Ángeles, 29 de septiembre de 2019 a 5 de enero de 2020. Fotos: Jeff McLane



Entrevista a Juan Gabriel en *Primer impacto*, "¿Juan Gabriel es gay? Mira su respuesta" Elolo, 2016, video, 3 min 16 s, <https://www.youtube.com/watch?v=f7Esflgivlc>

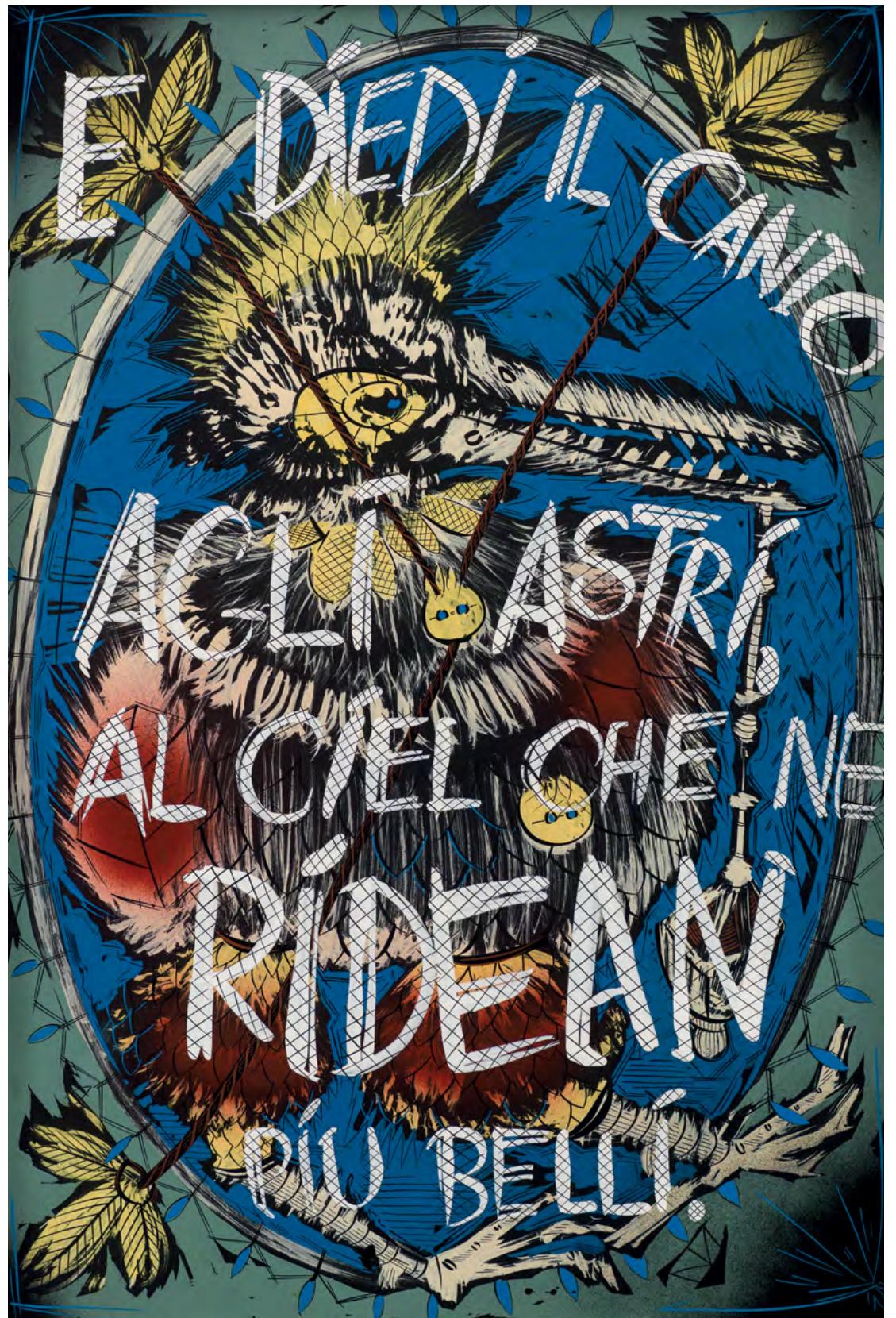
Y, tal vez, podría reconocer que la obra ha eludido ser adscrita a cualquier momento canónico, lo que ha sido a la vez positivo y problemático.

Lo que se ve, se pregunta señala vulnerabilidades, un cuerpo de trabajo superpuesto con la muy insistente respuesta de Juan Gabriel durante una entrevista en la que un reportero le preguntó, como le habían preguntado muchas veces en su vida, si era gay. Creo que había llegado al límite de su paciencia, y simplemente contestó: "Lo que se ve, no se pregunta", con lo que quería decir: "Si ves que soy gay, ¿por qué me preguntas?". Una cantidad abrumadora de personas en México conoce esa cita y adora a Juan Gabriel. Yo lo adoro a él y a su música; en cierto modo, somos de una generación similar. Mientras que mi exposición en Estados Unidos tenía un título más pedagógico, instructivo y didáctico, en México la muestra presenta algo más accesible o incluso popular al llamarse *Lo que se ve, se pregunta*, generando que el público se cuestione lo que ve.

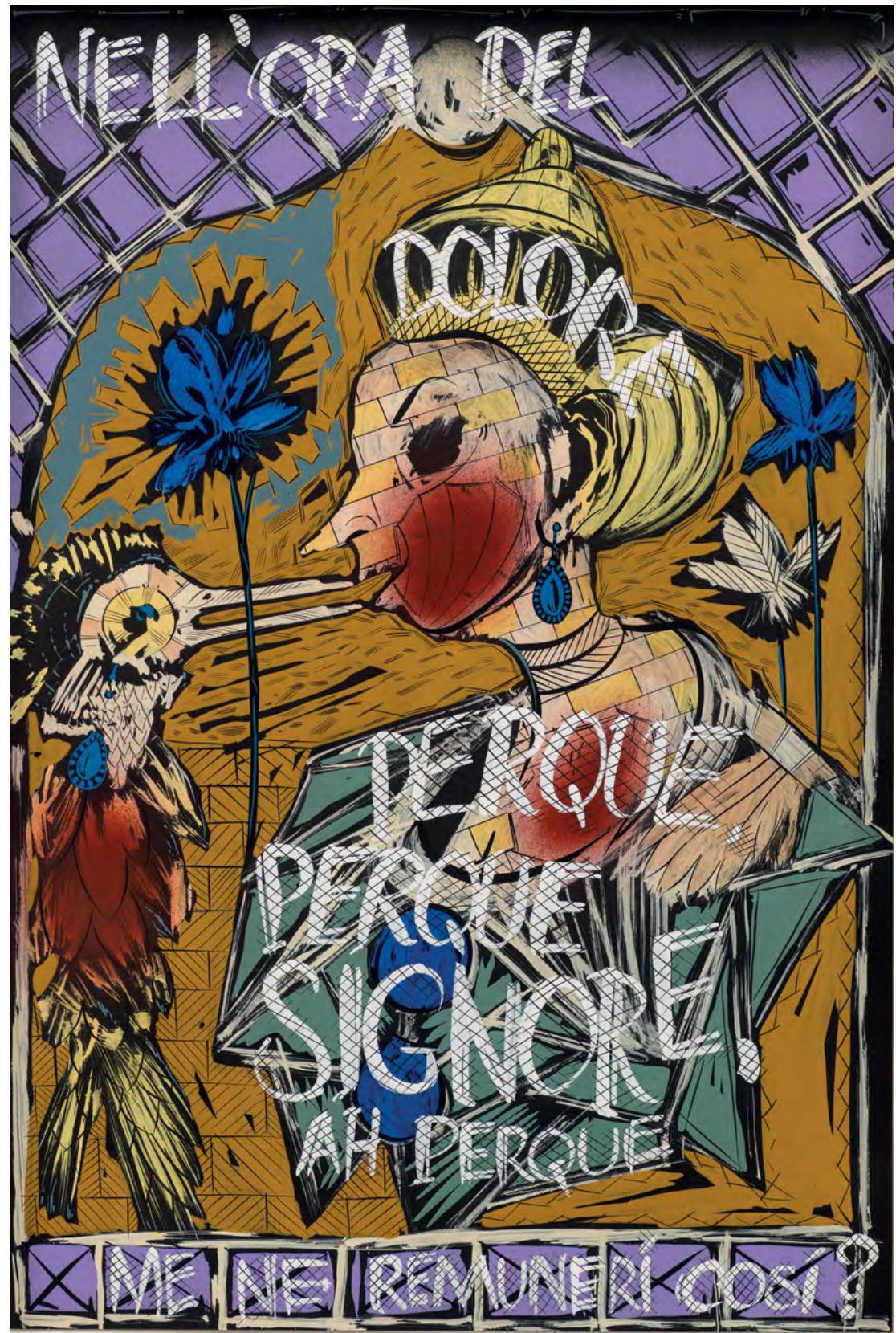
CB: Por lo tanto, hay un deseo de expresar o llevar algo de populismo a la obra. Tu trabajo no es visto por algunas personas como una obra accesible, sin embargo, creo que sí lo es enormemente y que incluso conlleva un impulso casi populista.

LP: Estoy de acuerdo contigo, Connie. Siempre me preocupa la palabra "populista". Es una palabra que en este momento está causando mucho daño. Yo preferiría utilizar la palabra "popular", que es un poco diferente. La accesibilidad popular de la obra es muy importante para mí, tanto como las estrategias que codifican conceptualmente la obra y que son evidentes para públicos especializados.

Una vez di un paseo con Chris Burden, el increíble artista conceptual que ha fallecido. Me dijo: "Sabes, Lari, el arte más importante tiene un gran alcance. Puede gustar tanto a nivel popular como a nivel elitista". Siempre lo recuerdo. Si ha habido problemas en la accesibilidad de mi obra en Estados Unidos, nun-



Detalle de *New National Anthem and Lamentation Duet with Birds (After Puccini)*, 2013



ca han sido a nivel popular. Siempre han sido los guardianes del conceptualismo académico quienes niegan a la obra un visado para viajar libremente dentro de un conjunto más complejo de parámetros de lenguaje y comprensión.

CB: Quiero preguntarte por tu relación con el conceptualismo y las estrategias conceptuales. Hay una cita maravillosa que has dicho muchas veces, y es que aunque eres un pintor, no siempre piensas en tus obras como pinturas o sólo pinturas sino que también las consideras objetos conceptuales. Esto tiene que ver con tu propia formación e historia en el California Institute of the Arts (CalArts). ¿Puedes hablar de las pinturas conceptuales y los objetos conceptuales?

LP: La obra y las pinturas son conceptuales simplemente porque soy un artista conceptual. Es interesante este extraño *apartheid* intelectual en el que o bien es arte conceptual o bien es pintura. “Nunca se encontrarán”: es imposible que habiten el mismo territorio de lenguaje, investigación y escrutinio. Siempre me ha parecido desconcertante, incluso cuando tenía 22 años y estudiaba el posgrado.

En realidad, puede que en CalArts estuviera menos dividido. Sorprendentemente, las fronteras entre la pintura y el arte conceptual se construyeron de forma más agresiva en los años ochenta y noventa. Tuve que adaptarme a la desclasificación de mi práctica pictórica como arte conceptual y tuve que luchar por alcanzar esa posición, incluso con su propia apariencia de lastre como algo popular, decorativo y efusivo. La frontera entre la pintura y el llamado conceptualismo académico fue construida con mucha virulencia por la Pictures Generation,¹ la generación de artistas que me precedió en CalArts y que se convirtió en una voz dominante en aquel momento. Desde entonces, por supuesto, esa frontera se ha desmontado por completo.

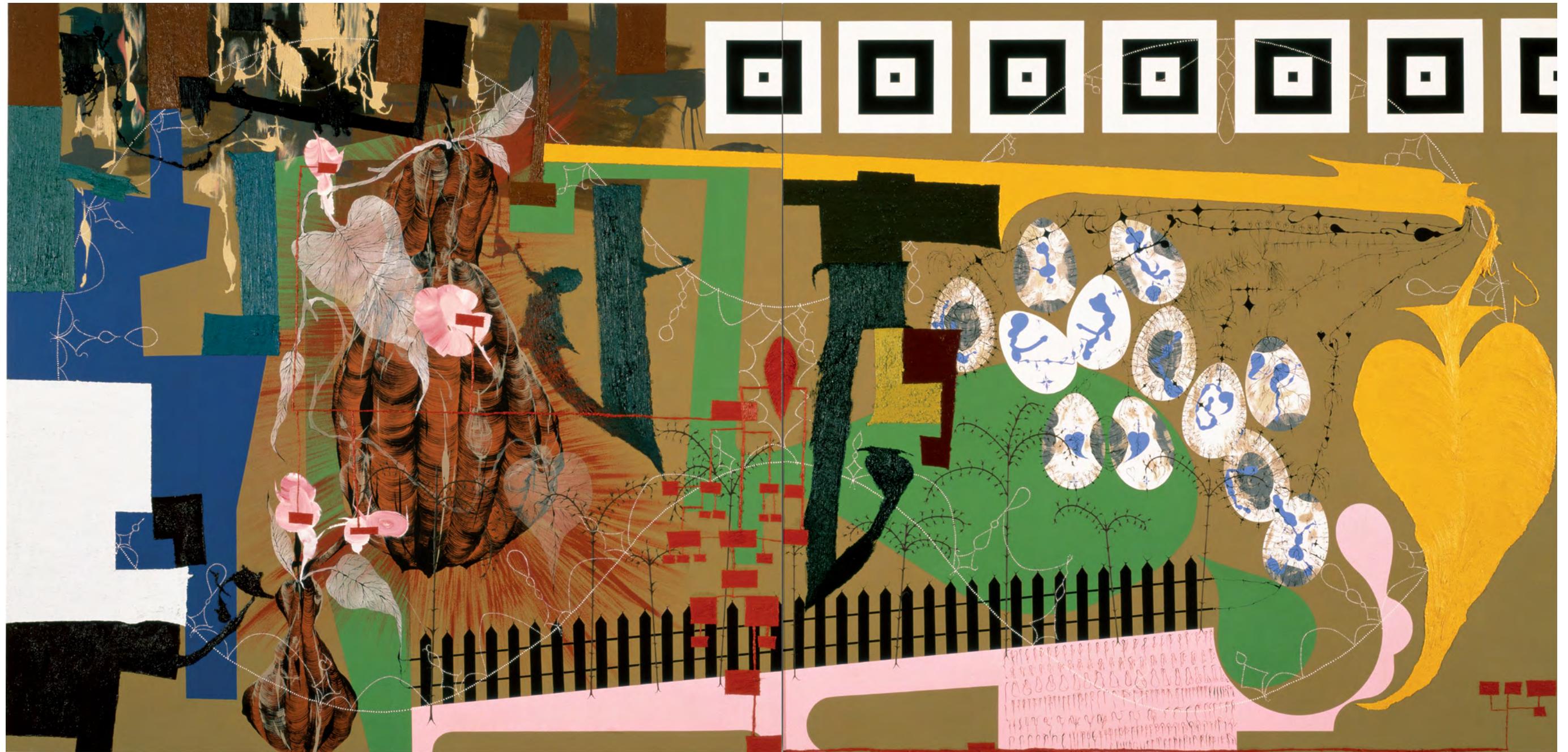
CB: Una de las formas en las que has logrado esto ha sido incorporando contenido muy personal a la obra. A pesar de las capas y el efecto visual, la pintura siempre tiene un contenido subyacente. Volviendo al contexto mexicano, ¿cómo ha influido tu estancia en México y en San Miguel de Allende en la obra? Pienso en ti y en tu pareja Roy Dowell como coleccionistas de textiles, cerámica y ahora de arte mexicano. Me parece que los aspectos de tu vida personal siempre entran en la obra.

LP: Hemos viajado juntos a México desde finales de los años setenta. En los años setenta y ochenta alquilábamos un coche y recorrimos todo el país. En el proceso empezamos a colecciónar y a sumergirnos en el arte popular, las artes aplicadas, las artes decorativas, los textiles y la cerámica. Desde ese mo-



Roy Dowell y Lari Pittman en México, c. 1993

¹ Pictures Generation: es el nombre que se le dio a un grupo de artistas estadounidenses que alcanzaron la madurez a principios de los años setenta y que eran conocidos por su análisis crítico de la cultura mediática, entre ellos están Cindy Sherman, Louise Lawler y Richard Price. Ver: “Art Terms” en <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pictures-generation>



22

23

An American Place, 1986

En el tejido está el pequeño elemento del telar, de cómo se crea lentamente y se convierte en algo grande. Comienza con el impulso más pequeño y acaba decorando toda una superficie. Creo que lo que desencadenó el amor por los patrones y la decoración en el trabajo fue sumergirme en las artes decorativas de toda América Latina, pero particularmente de México, ya que viajábamos mucho a este país.

CB: Pensando en el conjunto de obras que estarán en la exposición del Museo Jumex, la obra más antigua es de 1984, y la muestra llega hasta las pinturas más recientes. Como suele ocurrir, llama la atención la actualidad de tu obra. Los temas de la violencia, específicamente la estadounidense, la sexualidad, las identidades fluidas y esta calidad decorativa y de celebración que tiene la

obra; estos diferentes temas están siempre en el centro de tu trabajo. De este modo, las pinturas son anteriores a su tiempo. Una forma de abordar esto es hablar de la obra que has realizado desde la exposición en el Hammer y explicar su procedencia.

LP: Algunas de las pinturas las interpretan como políticas o sociales, polémicas o combativas. Esa no es mi intención. Más que nada, soy una persona política en mi vida privada y pública, pero no necesariamente cuando hago la obra en el estudio. Diría que soy un ciudadano muy observador. De forma voluntaria y sin restricciones, ingiero un montón de esas observaciones que son problemáticas y alegres colocándolas en la obra al mismo tiempo. En mi vida cotidiana sé que la gente piensa que soy un poco rígido y formal, pero en la intimidad de

mi estudio soy bastante vulnerable a esas observaciones como ciudadano. La obra no pretende ser política; me alegra que se reciba así, pero no diría que soy un artista político. Tal vez en términos de observación estoy un poco más cerca de Marcel Proust.

Siguiendo la dirección de lo que acabas de preguntar, ¿qué observación que hayas escuchado te llama la atención?, que te haya hecho sentirte reivindicada o que haya demostrado que la gente no lo ve sólo como algo decorativo: "Vaya, puede que Lari esté pensando después de todo".

CB: En tu obra, siempre es importante ver un grupo de pinturas juntas. Dado que trabajas en ciclos, en el contexto de una exposición se podían ver estos grupos temáticos desarrollándose y articulándose a lo largo del tiempo. Eso fue muy poderoso para el público que podría haber tenido una lectura superficial de la obra y sus cualidades decorativas para ver realmente la forma en que haces una serie de diferentes argumentos políticos sobre la identidad, la sexualidad y diferentes temas que abordas.

En cuanto a mi propio viaje con la obra, creo que hay un encuentro inicial que tiene que ver con la superficie, el color y la planicidad, la interesante calidad formal que tiene. Una vez que se profundiza, hay que entrar en el mundo de Lari Pittman, en la cabeza de Lari Pittman, en esta red increíblemente compleja de todas esas consideraciones formales que conversan con las inquietudes de actualidad. Una vez que lo haces, no hay vuelta atrás, es una especie de universo en expansión infinita.

LP: Has dicho "un ciclo de pinturas". Esa es una forma importante de ver la obra en profundidad. Para atenuar un poco, en lugar de decir que soy un artista conceptual, preferiría decir que quizás soy un "pintor basado en proyectos".

CB: Para precisar un poco más, la noción de ciclo de pinturas se relaciona con la pintura histórica. Cuando describo la obra, a menudo hablo de ti como una especie de pintor de historia contemporánea.

LP: Me gusta esa categoría. Es una categoría muy estimada, de todos modos.

CB: Y es ambicioso. Sin duda, la escala y la ambición de algunos de los cuadros lo demuestran. La serie de obras *Flying Carpet* [Alfombra voladora], por ejemplo, son proyectos muy grandes, casi murales, que has realizado.

LP: Esas grandes pinturas surgieron justo después de revivir un acontecimiento personal en mi vida. En San Miguel de Allende lidié con muchos problemas físicos relacionados con el hecho de haberme convertido en una estadística más de la violencia armada de Estados Unidos en 1985. Me llevaron de urgencia a un hospital de la ciudad grande más cercana, Querétaro, y me tuvieron

que operar para sacarme todos los intestinos y volver a suturarlos por completo. Perdí otro metro y medio de intestino. Volví a casa y me recuperé, pero tuve que volver a vivir el suceso original, simplemente porque tuve que afrontar la que era mi tercera operación. Pensé "esto no va a terminar nunca". Las reverberaciones. Odio usar la palabra "trauma" porque se está exagerando en estos días, pero digamos que la "narrativa" fue una parte desafortunada de mi vida.

Las *Flying Carpet* surgieron de una especie de resentimiento, rabia renovada, resignación y altanería por tener que someterme a otra operación. Pensé: "no es realmente mi problema, es el problema de la nación". En cierto modo, lo volví a lanzar en esa dirección con esa serie de pinturas. Habla de un cierto malestar cultural continuo o incluso de la abyección que parece perseguir a la cultura estadounidense. No es ajeno al instinto realizado *An American Place* [Un lugar americano] (1986).

CB: Esta relación con el cuerpo está presente en gran parte de tu obra, empezando por el período inicial de mediados de los ochenta con *An American Place* o *Birthplace* [Lugar de nacimiento] (1984), pero continúa en las pinturas de búhos, *Transformational and Needy* [Transformacional y necesitado] (1990-1992), por ejemplo. Se trata de una obra temprana muy importante, y el propio búho, esta especie de ser de género fluido, lo considero una especie de sustituto tuyo.

LP: Cuando miro al pasado y trato de reexaminar las guerras culturales de los años noventa, especialmente ahora que las estamos viviendo de nuevo en Estados Unidos, vuelvo a la idea de que soy un observador. Interiorizo muchos registros de la violencia en Estados Unidos, la mayoría de las veces a través del lenguaje. Durante ese período, me molestó enormemente la reestructuración binaria tan estricta de gay y heterosexual, hombre y mujer. Mucho de eso tenía que ver con las guerras culturales y la epidemia de sida de la época. Quería marcar un territorio diferente, no sólo para responder a esas cosas, sino para tratar de proponer imágenes que casi se cruzan y utilizan sustitutos para discutir la complejidad física, la complejidad del género y de la sexualidad. Todos ellos son territorios muy distintos y diferentes que a menudo se solapan de forma incomprensible. La serie *Needy* [Necesitado] fue una declaración de que ciertos argumentos culturales no significan que uno deba retroceder al pensamiento binario, especialmente en términos de identidad personal.

CB: Las pinturas de búhos se realizaron alrededor de 1990 y justo después de las pinturas de siluetas, que también proceden de ese momento tan cargado de principios de los años noventa. ¿Puedes hablarnos de esas obras?

LP: Por muy divertidos que sean, realmente apestan a muerte. Creo que fue una respuesta al abrumador número de muertes, no sólo a nivel mundial, sino más concretamente dentro de la comunidad cultural creativa en la que vivimos en Nueva York y Los Ángeles, donde todos nos conocíamos y habíamos llegado a



Detalle de *Found Buried #8, 2020*

conocernos como jóvenes y donde nos golpeó a todos. Hay una simultaneidad de ebullición y celebración y de tristeza y luto en esas obras. Creo que las pinturas de los búhos son un poco más tardías, en las que no respondo directamente, sino que interpreto algunas de las nuevas particularidades que habían empezado a aparecer en torno a la identidad en el horizonte y la cultura estadounidense.

CB: Creo que las pinturas de siluetas también reflejan esta prematura preocupación por las historias coloniales de Estados Unidos.

LP: Sí, *Plymouth Rock* (1985) impulsó las siluetas cuando empecé a pensar en el período colonial estadounidense, pero también en el tipo de dibujo popular que se produjo, utilizándolo no como una forma de captar un arquetipo sino de intentar captar un ser humano real en silueta.

CB: En la exposición se incluye un grupo de los primeros guajes que realizaste. Hay muy pocos objetos en la exposición: guajes y libros. Pero los guajes, que provienen de mediados de los años ochenta, llevan el subtítulo de *Memento Mori*, y tienen una resonancia especial en México.

LP: En primer lugar, cada cultura a lo largo del camino ha pintado un guaje. Todas las culturas han tomado el guaje y han pintado sobre él. Pero en México tienen una pertinencia especial. Todavía tengo un montón de guajes pintados que compré en la tienda FONART en México en los años setenta, ochenta y noventa. Me encantan, y eso fue un catalizador para hacer los míos que se remontan a la época colonial. No creo que los colonos hicieran guajes pintados, pero yo iba a hacer uno. El concepto de un *memento mori* no sólo como una idea, sino como un objeto físico, también es importante. Un guaje es asimismo un sustituto del cuerpo humano. Ese tipo de guaje parece un cuerpo.

Cuando los hice, fui muy consciente de la ansiedad que provoca en la cultura anglosajona el hecho de que no se trace una línea tan clara entre el sentimiento y la sensiblería. Provoca una gran ansiedad conceptual y cultural. En cierto modo, las palabras que se utilizan en los guajes pisan una fina línea entre ambas. Sabía que en ese sentido podían decir algo importante, pero también provocar cierta risa a su costa por su calidad sensiblera, casi sentimental.

CB: ¿Podemos hablar de la práctica de crear libros de artistas, que se ha producido varias veces a lo largo de su carrera?

LP: Me encanta la escultura. No tengo ni idea de cómo hacerla. No pienso en esos términos, pero me encanta. Como has dicho, hay muy pocos casos de objetos tridimensionales que sean intentos de materializar algo que normalmente no hago. Los guajes y estos libros pesados a gran escala eran una forma de dar algo de peso físico a mi admiración a la escultura. Los libros siguen siendo una forma de apilar imágenes y encuadrarlas, pero al final pesan unos 15 kilos.

CB: También hablan de la proliferación de tu obra, de tu práctica del dibujo. Cada ciclo de pinturas incluye también un enorme número de dibujos realizados después de las pinturas, no antes. Los libros son casi una forma de contener, otra forma de presentar, esta efusión de la práctica. Se generan muchas imágenes.

LP: Como ser humano nunca he sido promiscuo, pero como artista sí. Me sigue entusiasmando que a los 70 años pueda seguir produciendo gran cantidad de trabajo. Disfruto con ello. La producción de obra y el colecciónismo no son tan diferentes. Ser un artista y trabajar mucho; ser un coleccionista y colecionar mucha obra, son situaciones que contemplan la mortalidad. En el fondo, existe ese subtexto. Eso es lo que impulsa todos los aspectos de mi práctica. Pero soy capaz de trabajar o resumir muchas de las ideas que los cuadros proponen en primer lugar de forma más despreocupada, de manera más lúdica, en múltiples y diferentes variaciones, a una escala mucho más pequeña. Mi forma de pensar al hacer cada dibujo tiene toda la ansiedad y la paciencia y la atención al detalle que aplicaría a una pintura grande. En ese sentido, no veo casi ninguna diferencia entre ambos.

CB: Quiero preguntarte de nuevo sobre una serie de obras que has realizado desde la primera exposición en el Hammer, en particular las pinturas *Vanitas* realizadas en 2021 y la serie *Found Buried* [Encontrado enterrado], de 2020.

28

LP: Siempre me pongo aprensivo al mencionar la pandemia mundial, pero sólo la mencionaré en el sentido de que, cuando hablo con todos mis amigos artistas, fue un momento que impuso un cierto tiempo y reclusión interminables que todos los seres humanos debían experimentar. Los artistas, sobre todo los que trabajan en el estudio, están acostumbrados a languidecer, a tener largos y extensos tramos de espacio y tiempo analógicos. Así que pude hacer ese cuerpo de trabajo con muchas menos distracciones sociales simplemente porque no podíamos ir a ningún sitio. Tuve suerte. Todos tuvimos mucha suerte en muchos sentidos. No puedo quejarme de ese período. Me doy cuenta de mi privilegio y del privilegio de poder ir a un estudio y trabajar con tanta concentración. Estoy eternamente agradecido por ello. Pasó mucho tiempo solo en mi estudio, pero es verdad que durante la pandemia pasé cuantitativamente mucho más tiempo solo.

Found Buried era el título de la exposición en Nueva York. Se trataba de desenterrar el mundo interior, de exhumarlo. Un cierto nivel de interioridad voluntariamente forzada y voluntariamente exigible como artista que experimenté en aquella época impulsó esa exhumación de todo tipo de cosas.

CB: Ese cuerpo de trabajo fue el que siguió a la clausura de la exposición en el Hammer, así que tuviste ese momento de ser extremadamente público con una enorme muestra de tu trabajo y su recepción, para luego batirte en retirada forzada al estudio después de la experiencia de la obra que estaba arriba y de

ver tantas pinturas que no habías visto en muchos años. Tengo la sensación de que la lectura de esa exposición también influyó en el nuevo cuerpo de trabajo.

LP: Por supuesto. Pude ver en un momento de concentración lo que había hecho durante los últimos cuarenta años. A raíz de eso, ¿cómo no iba a empezar a exhumar y sacar lo que había estado enterrado durante tanto tiempo? No creo que fuera necesariamente un ejercicio terapéutico. Fue emocional, pero eso no significa intrínsecamente que sea terapéutico.

CB: Un tipo de procesamiento necesario.

LP: Sí. Un catálogo de mi propio catálogo. Muchas veces, los artistas con los que he hablado a lo largo de los años se quedan paralizados por las retrospectivas o las exposiciones. Después, muchos artistas son incapaces de trabajar; eso los detiene. Sé que eso ocurre, pero a mí no me pasó. Me sentí muy agradecido por ello. Me sentí aliviado, liberado de ese catálogo de obras que había hecho, y esa reflexión me hizo volver a trabajar inmediatamente luego de la exhibición en el Hammer.

Y luego continué. El segundo cuerpo de trabajo fue la serie *Vanitas* que presenté en París. Siempre me ha gustado la joyería femenina del siglo XIX de Francia y España, así como la joyería colonial del “Nuevo Mundo”. Las joyas son capaces de viajar a través de la historia y salvarse muchas veces de las guerras civiles o de las catástrofes de una manera que la vida humana no puede. De algún modo, las joyas cruzan al otro lado. Alguien las encuentra, o las contrabandea, las salva o las esconde. Empecé a buscar la *parure*, que es la palabra francesa para designar un conjunto de varias joyas —una diadema, una pulsera, un broche, un collar, un anillo— centrado en un diseño, hecho de diferentes tipos de piedras y metales. Esas son las que realmente me gustan. Son joyas importantes que han sobrevivido a los cataclismos mundiales.

29

Las artes decorativas retratan la profundidad de una sociedad o de una cultura. Pensaba en la joyería como la historia de la monstruosidad y la violencia, incluso en toda su belleza. Empecé a hacer este conjunto de obras llamados *Vanitas* que retratan, a gran escala, un elemento de la *parure*. Uno es un gran anillo; otro, un collar de coral; otro, unos aretes en forma de gota. Hay un período particular de la joyería de finales del siglo XIX que me encanta, es el Renacimiento Bohemio que apareció tanto en Francia como en Inglaterra. A veces se ven estas joyas que llevan los sátiros en los cuadros de [Jean Auguste Dominique] Ingres. Los cuadros equiparan las joyas con insectos a gran escala, que se posan casualmente en un hermoso collar de coral. Una oruga intenta subirse a dos enormes pendientes de filigrana de oro con incrustaciones de coral. En cierto modo, lo bello de la pintura holandesa de bodegones es que en toda la abundancia de naturaleza que retratan, siempre hay un momento en el que el artista decide incluir una uva o un melocotón muy ma-

duros en los que se ha posado una mosca. Es sólo un indicio de la rumiación de la mortalidad y la violencia.

CB: Hace poco has dejado de dar clases. Has sido un profesor muy respetado y apreciado en la UCLA durante casi treinta años. Tu influencia es ampliamente conocida y palpable; sin embargo, uno de los mayores elogios que uno puede recibir como profesor es que su influencia a menudo no se ve. El rango de pintores en los que has incidido trabaja en estilos muy diferentes, muy distintos a los tuyos y a los de los demás. Ese tipo de permiso conceptual que has dado a los estudiantes a lo largo del tiempo es notable y generoso. Me gustaría saber qué crees que es interesante y que está ocurriendo en la pintura en este momento.

LP: Hace poco me presentaste a Frieda Toranzo Jaeger, una joven y maravillosa pintora de la Ciudad de México. Le pregunté por qué México no había producido muchos pintores en los últimos treinta años. Me dijo: "No te preocupes, todos los queer están haciendo pinturas". Esto me emocionó mucho. También me entusiasmó a principios de los años noventa porque en Estados Unidos y en Europa, en particular, había un surgimiento de jóvenes artistas increíbles que no habían sido reconocidas en la pintura, la cual todavía estaba dominada por hombres blancos en los años ochenta. Fue un momento en el que muchas jóvenes pintoras empezaron a alcanzar la mayoría de edad y a exponer; me dije: "por fin, estoy muy agradecido porque me están ayudando a contextualizar mi trabajo". Me ayudaron a encontrar mi propio lugar en el mundo de la pintura.

30

CB: ¿En quién estabas pensando?

LP: Hay muchas a las que sigo admirando. Toba Khedoori, Laura Owens, Elizabeth Peyton, Jutta Koether, Charline von Heyl, Mamma Andersson. La década de los noventa tuvo una gran cantidad de pintoras increíbles. Fue un momento en el que se abrieron muchas prácticas.

No quiero parecer rencoroso con mi propia generación. Tal vez haya una pizca de rencor y no me avergüenza decirlo. Siempre he mirado a una generación actual, mucho más joven, de mujeres artistas con las que me identifico. Puedo ver mi nueva historia desarrollándose en su trabajo. Ya lleva treinta años, ahora simplemente no es un trabajo reprimido. Espero que eso siga siendo también el motor de mi identidad y por eso me fijo en eso.



Iris Shot: Opening and Closing #1, 2020

LA MULTIPLICIDAD DE SIGNIFICADOS, O LA CREACIÓN DE MUNDOS QUEER

Adriana Kuri Alamillo



This Amusement, Beloved and Despised, Continues Regardless, 1989

“Importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué conceptos pensamos para pensar otros conceptos. ...Así es como se crean mundos...”¹

Donna Haraway

Las composiciones de Lari Pittman, detalladas y complejas, abordan la tensión entre el color, el texto y las imágenes. Llenas de signos, símbolos y una fluidez que refleja una visión no binaria del ser y la experiencia, Pittman destila el caos de la vida y lo convierte en grandes narrativas visuales que reflejan la condición humana. Cada pintura proporciona un espacio en el cual se desarrollan narrativas “llenas de comienzos sin finales, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones”.² Funcionando de forma similar a las “bolsas de transporte”³ de Ursula K. Le Guin, las obras recopilan y llevan dentro de sí las cosas de la vida, creando significado y forjando relaciones.⁴

Las pinturas de Pittman reúnen motivos de diferentes cronologías, culturas e iconografías forzando una convivencia entre elementos dispares que no otorga mayor importancia a uno sobre otro. La historia y el tiempo pierden todo significado a medida que comparten el plano pictórico viñetas del pasado y el presente con imágenes de futuros potenciales. Los idiomas y sus ritmos chocan o se fusionan entre sí. Las palabras se traducen en imágenes, mientras que las imágenes se transforman en títulos y las obras mismas se convierten en narrativas. El resultado de estas interacciones da pie a una mediación constante entre uno y otro y el Otro. El binarismo se disuelve en favor de representar entidades o identidades híbridas que encarnan las “sensibilidades transgresoras, el parentesco autogenerado, los linajes elegidos, el futuro utópico,

1 Donna Haraway, “Receiving Three Mochilas in Colombia: Carrier Bags for Staying with the Trouble Together”, introducción a *The Carrier Bag Theory of Fiction* (Gran Bretaña: Ignota; TJ Books Limited, 2019), 10.

2 Ursula K. Le Guin, “The Carrier Bag Theory of Fiction” en *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 35.

3 “The Carrier Bag Theory of Fiction” de Ursula K. Le Guin de 1986 retoma la idea de la antropóloga Elizabeth Fisher de que lo más probable es que el recipiente haya sido la primera herramienta humana. Le Guin cuestiona la lógica fálica y asesina de la lanza y, en cambio, cuenta la historia de la bolsa de transporte –tal vez una red, una concha o un guaje– como el primer dispositivo cultural y su posible aplicación como dispositivo metafórico que permite una vida pacífica, acumulativa y una existencia no lineal.

4 Haraway, “Receiving Three Mochilas in Colombia: Carrier Bags for Staying with the Trouble Together”, 11.

el compromiso con el exilio y la ira contra instituciones... que conforman lo queer en su uso contemporáneo".⁵

La obra es queer, no por las referencias a una identidad sexual LGBTQ+ que aparecen en ella, sino porque surge de lo que David J. Getsy —historiador del arte, escritor y teórico queer— denomina las infinitas posiciones de separación de las que surgen las posturas queer. La producción de Pittman se basa en las múltiples posiciones de separación desde las que experimenta y aborda la vida, el arte y la estética. De esta forma, sus pinturas “[se convierten] en algo vinculado no sólo a la importante labor de desafío y crítica política, sino también a visualizar y habitar de otra manera”.⁶ De ascendencia colombiana y estadounidense, tanto el idioma español como el inglés tienen un papel importante en la obra. Una pintura puede comenzar con una frase garabateada en español que después se traduce en imágenes que existen en algún lugar del espacio intermedio o como un híbrido de ambos idiomas, y se titula desplazando los ritmos del español y su discursividad barroca a la lengua inglesa.⁷ Se podría decir que las pinturas de Pittman existen en lo que Gloria Anzaldúa ha postulado como un “tercer espacio” liminal, en el que el mundo mismo se re-indexa a través de la hibridez.⁸ En este espacio, el lenguaje, ya sea hablado, escrito o visual, se vuelve multicultural, descentralizado y despreocupado con las nociones absolutistas de la identidad.

Como estudiante del California Institute of the Arts (CalArts), Pittman diseñó para sí mismo un hogar artístico único que le permitió seguir irrumpiendo en los límites que representaban el desplazamiento que sentía como individuo multilingüe y hombre abiertamente gay. A pesar de no ser oficialmente parte del Programa de Arte Feminista de la escuela, se vio profundamente influido por la manera en que desfiaba la devaluación de las formas de arte tradicionalmente asociadas con las mujeres; prácticas a las que estaba particularmente atraído. También tuvo influencia del programa de Post Studio en CalArts, y mientras que muchos de sus compañeros se establecieron profesionalmente a través del arte multimedia y se esforzaron por conseguir la desmaterialización del objeto de arte, Pittman empleó los signos, símbolos e imágenes de la cultura popular de manera diferente. Eligió la pintura como su medio, a pesar de que el discurso artístico de las décadas de 1970 y 1980 lo consideraban poco más que redundante. A través de la pintura, fabricó una combinación de artesanía y conceptualismo, reapropiándose y reinventando la pintura de la misma manera que había sucedido con la palabra queer.

34

Pittman alcanzó la mayoría de edad en las décadas de 1960 y 1970, durante la gestación de las revoluciones sociales y sexuales. Para la década de 1980 y principios de la de 1990, el discurso queer ya se había convertido en la base de un amplio movimiento social, cultural, académico y político. En este sentido, Pittman recurrió a la ornamentación hiperbólica en un esfuerzo creativo por producir espacios en los que el queering se despliega como accionable, tanto en términos de sujeto, como en material. Es por eso que su proyecto artístico se puede interpretar como uno que crea mundos al esforzarse por derribar las normas, transformar los modos de existir, de la identidad y de las relaciones sociales, y alterar el habitus por medio del cual las personas se entienden a sí mismas y a su entorno.⁹ Es de esta manera como Pittman practica el acto de crear mundos, un proceso que en la concepción de Donna Haraway configura, articula o narra mundos potenciales que existen precisamente por la interrelación entre múltiples actores.¹⁰

La curadora de la exposición, Connie Butler, señala los últimos años de los años ochenta y de los noventa como el momento en que lo queerness de las pinturas de Pittman encontró su máxima expresión; específicamente en sus series *Beloved and Despised* [Amado y despreciado], *Needy* [Necesitado] y *Decorated Chronology* [Cronología decorada]. En la serie *Beloved and Despised*, Pittman emplea la silueta y le da una lectura queer al reconocer la historia problemática detrás de su uso y, a su vez, apropiarse de ella y reutilizarla. Aunque históricamente se empleó como un índice para las personas en la trata de esclavos, el uso que hace Pittman de la silueta fuera de su contexto original, con un atuendo victoriano y flotando entre colores y formas hiperbólicas, permite que las figuras dentro de las pinturas se conviertan en sustitutos representativos de prácticamente cualquiera.¹¹ Es así que Pittman se involucra críticamente con el pasado y a su vez ofrece modos alternativos de ver y experimentar la realidad que parecen estar en proceso de ser creados; en particular en pinturas que forman parte de esta primera serie y que presentan a pintores al frente de sus caballetes. En *This Landscape, Beloved and Despised, Continues Regardless* [Este paisaje, amado y despreciado, continúa a pesar de todo] (1989) el pintor aparece sobre un montículo de ataúdes apilados con figuras dentro. Figuras que crean con sus cuerpos una base para el artista y la pintura que está creando. Con flechas amarillas que apuntan a una clara línea de comunicación entre las figuras (es decir, el pasado), el paisaje (el presente) y el lienzo del pintor (el futuro).

35

5 David J. Getsy, “Queer Intolerance and its Attachments”, introducción a *Queer: Documents of Contemporary Art*, (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 12.

6 *Ibid.*, 15.

7 Donatien Grau, “In the Aftermath of History”, en *Lari Pittman Declaration of Independence*, ed. Connie Butler (Los Ángeles: Hammer Museum; Múnich, Londres, Nueva York: DelMonico Books/Prestel, 2019), 99.

8 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

9 Michael Warner, “Public and Private”, en *Publics and Counterpublics* (Nueva York: Zone Books, 2014), 56-57.

10 Verónica Diaz Araiza, “Reinventar la naturaleza para hacernos cargo del Capitaloceno: la propuesta de Donna Haraway”, *Andamios* [en línea], 2021, vol. 18, n. 46, pp. 413-441 Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187000632021000200413&lng=es&nrm=iso> Epub 17-Ene-2022. ISSN 2594-1917. <https://doi.org/10.29092/uacm.v18i46.851>.

11 Connie Butler, “The Polyphony of the Now, or Why Not Have a Protest That Is a Party?”, en *Lari Pittman Declaration of Independence*, 29-31.



Transfigurative and Needy, 1991

En 1990, Pittman comenzó su serie *Needy* como contrapeso a la abundancia de arte falocéntrico producido por la crisis del sida. En ella, los búhos aparecen como seres multigénero representativos del poder queer, mientras que el número 69 reaparece una y otra vez afirmando un papel conceptual central a través de su connotación sexual reversible. Pittman se basó en su comprensión muticultural del mundo para explorar las complejidades en la producción de una identidad híbrida. Las imágenes parecen relacionarse con el realismo mágico latinoamericano ya que las figuras surgen del mundo real, pero se convierten en criaturas fantásticas dentro de la obra. Constantemente interesado en desmantelar el género y las ideas binarias del sexo, el artista hace referencia a un espacio dentro del cual pueden existir formas e identidades marginadas.

Este queering de cuerpos e imágenes, así como la tendencia de Pittman a abordar temas polémicos como la sexualidad, el consumismo y la violencia en sus pinturas está presente en su serie *Decorated Chronology of Insistence and Resignation* [Cronología decorada de insistencia y resignación]. En esta serie Pittman “[argumenta] en favor del deseo en todas sus manifestaciones, el potencial de otro mundo y de un cuerpo otro, pulsional, resistente y transgénero”.¹² Dentro de la serie aparecen viñetas dentro de las cuales se muestran partes del cuerpo que comparten el plano pictórico con un R.I.P. u otras frases y el logotipo de VISA sobrepuerto de manera prominente. En *Untitled #1 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation)* [Sin título #1 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)], por ejemplo, partes del cuerpo se asoman de entre letreros de colores brillantes que parecen gritar pidiendo ayuda, así como protestando contra la violencia, la pérdida y la injusticia. Nudos de horca y excremento flotan junto a fragmentos de cuerpos ajenos en una composición gráfica y de gran carga política. En su totalidad la serie *Decorated Chronology* explora tanto el éxtasis como el dolor de vivir, al tiempo que ofrece una reflexión crítica sobre la vida capitalista contemporánea. Sensual y llena de dolor a partes iguales, liberadora en su multiplicidad, y característica de lo que Pittman llama su tenor emocional agridulce.

Para la década de los 2000, la obra de Pittman comenzó a adquirir una calidad más introspectiva y, aunque su interés por la artesanía, los textiles, las artes decorativas y lo doméstico ya había estado presente en su práctica, estos temas pasaron a primer plano en sus obras de las últimas dos décadas. Pittman rastrea estos intereses a su infancia en Colombia, una afinidad con la decoración, su participación en el Programa de Arte Feminista de CalArts y los años que pasó trabajando con Angelo Donghia en el negocio del diseño de interiores. Al referirse a su estilo estético como una reanimación cardiorrespiratoria a la pintura, Pittman recurrió a la artesanía como estrategia para desafiar la marginación del medio y eligió celebrar las minucias de lo cotidiano.

Aunque no son explícitamente políticos, los *Portraits of Textiles* [Retratos de textiles] y los *Portraits of Humans* [Retratos de humanos] abordan la crítica social y la creación de mundos queer al disolver los supuestos límites entre lo público y lo privado. En este cuerpo de obra, Pittman combina retratos caleidoscopios con abstracciones inspiradas en textiles como forma de alentar al espectador a considerar la conexión potencial entre lo personal (el retrato) y lo universal (el textil). Cubre lienzos con patrones y motivos que evocan las tradiciones textiles de todo el mundo y, a su vez, recuerdan la producción de diseñadores y artesanos a lo largo de la historia.¹³ En *Portrait of a Textile (Damask)* [Retrato de un textil (Damasco)] (2018), varios nudos de horca fun-

12 Ibid., 35.

13 Duro Olowu, “Persuasive Pattern”, en *Lari Pittman Declaration of Independence*, 252.

cionan como ventanas hacia escenas tranquilas de hogares en lo que parece ser el campo, mientras que *Portrait of a Human (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14)* [Retrato de un humano (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14)] (2018), que lo acompaña, retrata a una figura con aspecto de aburrimiento. El sujeto representado en una paleta de colores que conversa con el textil establece una conexión entre los dos. Uniendo una variedad de influencias —siluetas victorianas, arte popular mexicano y artesanía— Pittman postula que las llamadas artes aplicadas pueden proporcionar un retrato social y personal tan hábil como las bellas artes. Al integrar la artesanía, en particular la práctica textil en la pintura, Pittman produce un *queering* de la misma superficie pictórica.

En su serie más reciente, *Diorama* [2021], la decoración se emplea como forma de afirmar una cosmovisión alternativa. Cada pintura representa de manera deslumbrante una opulenta pieza de joyería perteneciente a un *parure* del siglo XIX y la combina con un conjunto de criaturas (polillas, ratas, moscas, cuervos) sobre una superficie marrón que parece estar estampada. En la parte inferior de cada pintura una cuadrícula grisácea parece evocar una valla de protección. Estas obras actúan como pinturas históricas que realzan lo cotidiano y reflexionan sobre el momento actual a través de las fechas inscritas en ellas. Fechas de eventos históricos que sirven para explorar las historias vinculadas de Francia y EE.UU., y que, según Pittman reverberan en el presente precisamente porque nada ha cambiado desde entonces. Ni naturalezas muertas, ni pinturas históricas tradicionales, estas piezas resuenan con la tradición de *vanitas* al combinar símbolos de riqueza y destrucción en alegorías visuales que hablan de la naturaleza fugaz de la vida. Sintetizan y destilan elementos de toda su práctica mientras que a la vez muestran el papel que ha tenido el colecciónar objetos populares y artesanías en su obra.

La obra de Lari Pittman funciona, en todas sus permutaciones, como un espacio intermedio. Es infinitamente mutable, siempre cambiante, masculina, femenina y transitoria. En ella conviven lugares, orígenes y temporalidades creando un exceso estético y lingüístico destinado a generar una multiplicidad de significados. Es “lenguaje [hecho] maleable y fluido; utilizado, construido y reconstruido para satisfacer las necesidades de quienes lo emplean. Más allá de la capacidad de simplemente reflejar el mundo, aquí se muestra que el lenguaje da forma a las experiencias personales, construyendo nuevas narrativas; renovando el lenguaje adecuado para las generaciones futuras, que a su vez se convertirá en una herramienta para transformar el mundo”.¹⁴



Diorama 4, 2021

14 Sophie J. Williamson, “Between Languages”, introducción a Translation: Documents of Contemporary Art, ed. Sophie J. Williamson (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2019), 19.



Pittman con Lily en su estudio, Los Ángeles, c. 1990

LARI PITTMAN: LO QUE SE VE, SE PREGUNTA

Kit Hammonds



Detail of *A History of Human Nature Vol. I*, 2017

Lo que se ve, se pregunta is the first survey exhibition in Latin America of the Colombian-American artist Lari Pittman. Hailing from Los Angeles, and partially raised in Colombia, the artist has been a significant force in contemporary painting since graduating from the influential art school CalArts in the mid-1980s. Now internationally acclaimed for his carefully crafted and visually exuberant imagery, Pittman is equally renowned for his Professorship at the UCLA School of Fine Arts where he fostered generations of artists. In both practices, Pittman employs a critically astute eye, focused on the visual culture of the present and what it deliberately overlooks or excludes from the canon. Painting itself is one such area, and Pittman has been persistent in championing its continued relevance.

Curated by Connie Butler, Chief Curator of the Hammer Museum, in close collaboration with the artist, the exhibition continues a dialogue begun in the extensive 2019 retrospective *Declaration of Independence* that charted Pittman's practice alongside the social and political rifts in the US to which his work has responded: the AIDS crisis, gender and racial tensions, military action overseas and domestic gun violence among them. *Lo que se ve, se pregunta* provides a more intimate reflection of Pittman's artistic language, particularly evidenced with the inclusion of some of his most recent works.

45

The title of the exhibition is a play on a well-known quote by Juan Gabriel. Questioned by the media as to his sexuality in 2002, the iconic Mexican singer replied: "lo que se ve, no se pregunta" meaning "if you can see it, don't ask about it". This witty, if indignant, quip appeared to confirm without confirmation, echoing a "don't ask, don't tell" social contract.¹ As a consistent presence in popular culture since the 1970s, Juan Gabriel dwelt in an era of camp where deviations from norms in society may be tacitly permitted visually, if never spoken of. By inverting this sentiment to insist on questioning what we see, the title reflects Pittman's particular criticality. Likewise, it points towards affinities to the artist's own history and his work. As an openly gay man with a longstanding relationship to Mexico, where he has a home, elements in his practice have been particularly informed by Mexican popular culture and crafts.

¹ "Don't Ask, Don't Tell" was coined by military sociologist Charles Moskos and adopted as a Defense Directive by the US military from 1993-2011 instructing recruiters not to ask about sexual orientation and applicants not to disclose it. The policy was controversial from both ends of the political spectrum for being both permissive yet not allowing military personnel to live openly in same sex relationships. This was the first step towards acceptance of gay and bisexual service men and women prior to legal changes. Source: Britannica.com. Today the term continues to be used in societies where homosexuality remains stigmatized, legally, or culturally.

Pittman's works range in scale from almost mural-like panels to works on paper collected in artist books. Each is intensely produced and crowded with competing styles, characters, and often textual fragments, all occupying the same field. Graphic and cartoon-like figures live alongside quotations from art history and literature; street art, decorative styles and patterns co-exist with iconography of Catholicism, pictographic Aztec friezes and credit cards logos. At times carnivalesque, burlesque and grotesque, their visual belligerence is underpinned by a highly considered process of making. The image and methods of production go hand in hand to confront certain orthodoxies. In every moment, from studio to exhibition, Pittman aims to counter modernist ideals, its seemingly defined trajectory, and the power it bestows. By drawing on popular, decorative, and artisanal imagery, as well as art styles that have fallen out of officially proscribed relevance in any moment, the artist considers what is and what is not permitted, which leads to questions of ethics and values. All that lies in view yet unspoken becomes material in portraying social tensions, conflicts, or the small moments of day-to-day transgression that reveal the things of which we choose not to speak.

In the face of post-production and its hold on many contemporary art practices, Pittman values working almost exclusively alone in his studio. His imagery is not reproduced from a pre-planned design but worked up in a method he has on occasion referred to as "direct application". Re-affirming what could be seen as a traditional value, at first appears anti-avant-garde. Yet Pittman's practice is nonetheless informed by conceptual art in that it engages with visual language and communication. Pittman is closely aligned to feminist and queer practices in this strategy, exploring art forms that are culturally gendered and marginalized in opposition to the gestural and expressive ideas of what painting may be. It might be described in terms of drag and camp, adopting other styles to undermine academicization. As Susan Sontag observed: "Camp is a vision of the world in terms of style—but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the 'off,' of things-being-what-they-are-not."² Painting, in this sense is both a beloved activity and a critical deployment of style for Pittman, it both is and is not. The same can be said of his adoption of seemingly obsolete art historical genres and motifs be it baroque, landscape, silhouette, vanitas, as well as the decorative arts of jewelry, décor, carpet-weaving or folk traditions.

The most recent body of works in the exhibition portray these tendencies most directly. The *Vanitas* and *Diorama* series combine various references to past styles. Vanitas was a genre of Dutch still-life painting in the 17th century which included motifs that conveyed a moral code. Fruit may display the first signs of decay, or a fly may rest on an arrangement of flowers. Realism in such frozen images became a realism of a more philosophical bent, implying that life is fleeting and possessions are little more than a distraction. There is some contradiction in this, for these kinds of paintings were produced at the height of the Dutch



Diorama 3, 2021

46

47

trading empire, and the culture of which vanitas was a part, was intensely materialistic and capitalist. While professing to be a moral counterweight to these social impulses, art was in some ways a product of the same, and only accessible for the wealthy classes. Pittman's quotation of vanitas plays on this tension with gigantified jewelry being swarmed by insects, rats or caterpillars, animals that are symbols of degeneration and death. Both series adopt another decorative and obsolete form of imagery from the same period, *trompe l'oeil*—the illusionary effect of a pattern or motif standing off the picture frame—with a museum guardrail demarcating the space of display and, perhaps, implicating the institutions in the sanitization of certain forms of culture. It is not an out and out critique, however, as Pittman accepts a certain fascination with these objects that have survived proceeding epochs—celebrating their beauty and resilience while questioning the values they bring with them.

The earliest works in the exhibition are painted gourds which carry the subtitle "Memento Mori". As in the vanitas tradition, memento mori are part of the moral language of painting, reminders to the viewer of their own mortality. Pittman's decorated gourds appear far from this art historical tradition, not least as each heralds a virtue written in popular sign-painting calligraphy—charity, honesty and so forth. In Pittman's particular visual language these intimations of ethical values are found in all strata of the arts. The gourds in both form and message

² Susan Sontag, *Notes on "Camp"*, (1964), 3.



48

49

Untitled #1 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation), 1992

tread a line with a bitter-sweet sentimentality that is definitive of Pittman's subtle provocation. The artist was drawn to the gourds as common to many cultures. Despite a certain universality, they are considered no more than folk art and tourist kitsch sitting very much at the opposite end of cultural value to the fine arts. Without the luster of "so-bad-they're-good" irony sought by other artists of his generation, Pittman's adoption of the gourds occupies an unsettling space that lacks clear-cut definition, further emphasized by their suggestive natural forms which are at once phallic and yonic.

Clement Greenberg wrote: "If the avant-garde imitates the processes of art, kitsch, we now see, imitates its effects. The neatness of this antithesis is more than contrived; it corresponds to and defines the tremendous interval that separates from each other the two such simultaneous cultural phenomena as the avant-garde and kitsch... termini [that] converge and diverge in fixed relation to the increasing or decreasing stability of the given society."³ As with vanitas or other non-contemporaneous art forms, the image might travel from avant-garde

to kitsch due to its availability to the popular. Holding on nostalgically to such images evacuates them of the questions they should pose about what power they articulate. Yet, as Greenberg notes, the distance between these poles at times of social instability narrows, and through convergence Pittman's practice points to an unstable society.

The more recent and interwoven series *Portraits of Textiles* and *Portraits of Humans*, touch on areas of decorative arts that have been side-lined from the present. Formal portraiture, perhaps, has found a revival in recent years, particularly among artists from marginalized parts of culture to which Lari Pittman's practice might be readily affiliated. This also marks the importance of his work today. On the other hand, the fabric designs on which Pittman based the series all have their individual historical moments, many dating to Victorian tastes with a bourgeoisie habitus. For Pittman, the decorative arts offer an alternative visual history of a period, a portrait of society if you like, yet are also inherently something that covers up through pattern. In fact, the paintings are not patterns as such. They only appear to be at a distance. On closer inspection they are not repeats, each element is painted individually and with variety. Apples in different state of decay for instance, sinister nooses, or other incongruous

³ Clement Greenberg, *Avante-garde and Kitsch: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1965 edition), 15-16.

symbols are inserted in their initially genteel forms. Hammers and hand saws appear, both as work tools which convey violence by being out of place, out of time and out of context.

Victorian art and decoration were characterized by *horror vacui*—the fear of empty spaces—and Pittman's works carry on this elaboration to excess as part of his continued provocation against the modern tradition of clarity and simplicity. His paintings from all periods leave little room unfilled by ornamentation. The surroundings are equally important as what lies at the center emphasizing the sense of *horror vacui* as a positive force that is quite uncontemporary. Art historian E.H. Gombrich suggested that *horror vacui* might better be termed *amor infiniti*—a love of the infinite—and wrote: “The richer the elements of the frame, the more the centre will gain in dignity.”⁴ This conveys much of what Pittman seeks to achieve. Dignity might not be painted on a gourd, but it sits in the family of virtues. For all the violence that Lari Pittman alludes to—physical, colonial, or exclusionary—his paintings promote a sense of dignity among that which has been obscured or omitted.



Untitled #5, 2010

4 E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979) 155-156.

QUESTIONS AND DECLARATIONS

Lari Pittman in conversation with Connie Butler



Untitled #32 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation), 1994

Connie Butler: This is your first survey exhibition in Mexico City.

Lari Pittman: It's my first survey exhibition in Latin America, period. I've shown in group shows in Mexico but never a solo show.

CB: Mexico City is a city that you love and have spent a lot of time in over the years. What does it mean to be showing here, and how do you think that the Mexican audience will receive the work?

LP: I hope they receive it well, of course; every artist hopes for that. But your question reminds me of a conversation with the Italian curator Paolo Colombo. He asked: "Do you think your work is more understandable, or more available to being understood, if one were to look at it through Spanish or through English?" This must have been six years ago, and the question was so strange that it prompted a rumination on the idea of how language makes some images more resonant, less poetic, more poetic, more available, more problematic in their availability. I'm conversant in Spanish, but my English is on a much higher and more refined level. However, Spanish does inform the way I look at and understand images and representation.

I think that my imagery takes big leaps of logic; the way that the paintings take big leaps of visual logic as well. I'm wondering if that is better accommodated through the filter of Spanish; it's inherent poetics; it's hyperbolic nature; the more metaphoric or at least tolerated metaphoric levels of daily Spanish that English does not allow as easily, or views with greater suspicion. I'm banking on the cultural filter of Spanish being applied to the work that might unleash nuances that are lost in translation when it is viewed exclusively through the rationalism of English.

CB: I've never thought of English as a sort of repressed language, but of course it is, and a language like Spanish is the container of so much more nuance and openness to the full range of emotions and subjects in your work. When we worked together on your retrospective at the Hammer Museum, the title of your show was *Declaration of Independence*. This continuation of our collaboration at Museo Jumex is called *Lo que se ve, se pregunta*. Where does this title come from and what meaning does it have for you?

LP: It was important for me, in the context of the United States, that *Declaration of Independence*, both for its usual meaning and its conceptual behavior as a phrase, convey a certain stubborn independence. And, perhaps, it might acknowledge that the work has eluded being attached to any canonical moment, which has both been positive and problematic.



Lari Pittman: *Declaration of Independence*, installation views, Hammer Museum, Los Angeles, September 29, 2019–January 5, 2020. Photo: Jeff McLane



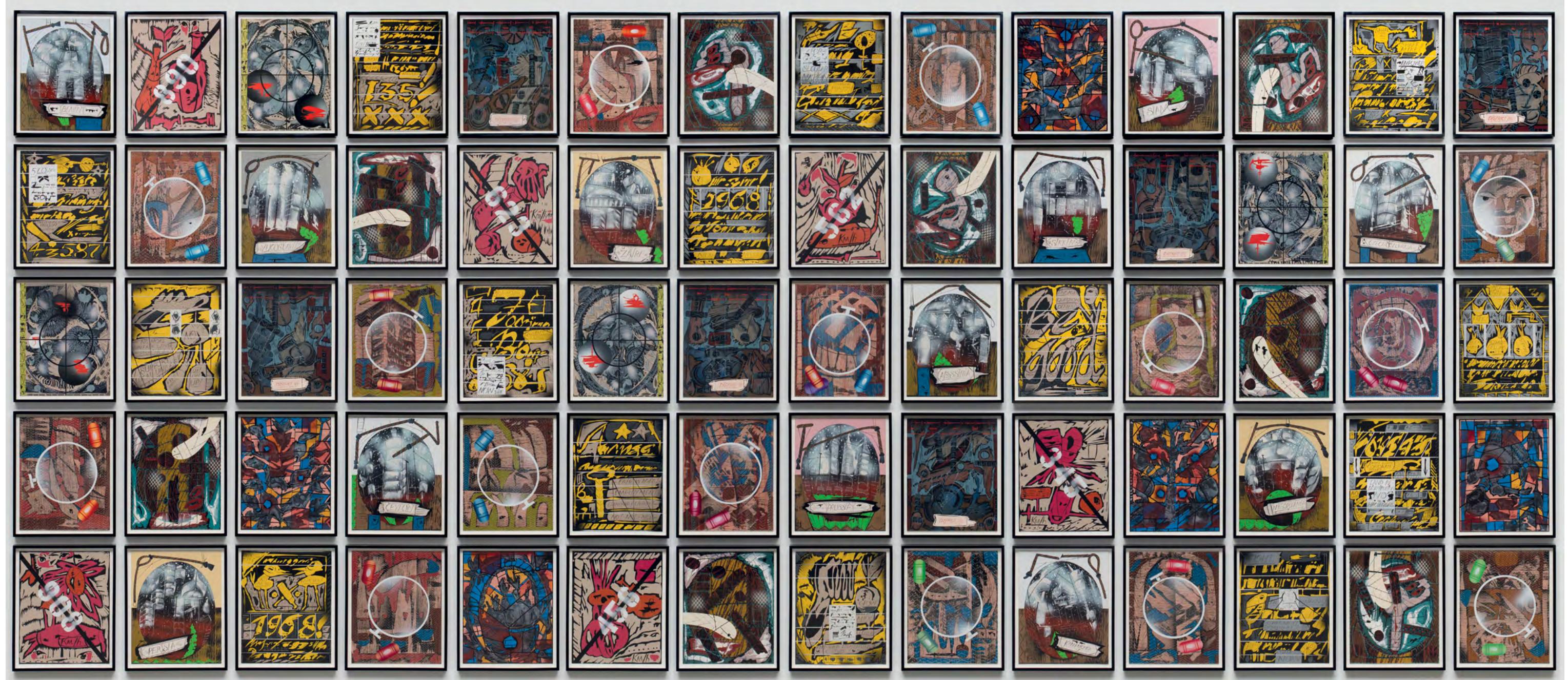
Interview with Juan Gabriel in *Primer impacto*, “¿Juan Gabriel es gay? Mira su respuesta” Eloilo, 2016, video, 3 min 16 s, <https://www.youtube.com/watch?v=f7Esflgivlc>

Lo que se ve se pregunta signals vulnerabilities, a body of work overlaid with the very insistent retort by Juan Gabriel during an interview where a reporter asked him, as he had been asked many times in his life, whether he was gay. I think he had reached a limit in his patience, and he simply retorted “*lo que se ve, no se pregunta*,” by which he meant “if you see that I’m gay, why are you asking me?” An overwhelming amount of Mexican culture knows that quote and adores Juan Gabriel. I adore him and his music; in a way, we’re of a similar generation. Whereas the show in the United States had a more pedagogical, instructional, didactic title, the Mexican show presents something more available or even popular by calling itself *Lo que se ve, se pregunta* which asks the public to question what they see.

CB: So, there is a desire to express or lead with something of the work’s populism. Your work is not seen as accessible by some people, and yet I think it’s enormously accessible and that it does have an almost populist impulse.

LP: I agree with you, Connie. I’m always worried about the word “populist.” That’s a word that at this point is causing a lot of damage. I would prefer to use the word “popular,” which is a little different. The popular accessibility of the work is very important to me, just as much as the encoded, conceptual maneuvers of the work that are apparent to other, specialized audiences.

I once took a walk with Chris Burden, the amazing conceptual artist who has now left us. He said, “you know, Lari, the most important art has a huge range. It can appeal both on a popular level and on an elitist level.” I always remember that. If there have been problematics in the accessibility of my work in the United States, they’ve never been on a popular level. It has always been the gatekeepers of academic conceptualism who deny the work a visa to travel freely within a more complex set of parameters of language and understanding.



Curiosities from a Late Western Imperium, 2014

CB: I want to ask you about your relationship to conceptualism and conceptual strategies. There's a wonderful quote that you've said many times, which is that while you are very much a painter, you don't always or only think of your works as paintings; you also think of them as conceptual objects. That's certainly related to your own training and history at the California Institute of the Arts (CalArts). Can you speak about conceptual paintings and conceptual objects?

LP: The work and the paintings are conceptual simply because I'm a conceptual artist. It's interesting, this strange intellectual apartheid where it's either conceptual art or painting. "Never the twain shall meet": it's impossible for them to inhabit the same territory of language, investigation, and scrutiny. I've always found that puzzling, even when I was 22 years old in graduate school.

Actually, it may have been less divided at CalArts. Surprisingly, the borders between painting and conceptual art were more aggressively built up in the 1980s and 90s. I had to adjust to the declassification of my painting practice as not being conceptual art and I had to fight for that position, even with its own appearance of drag as being popular, decorative, and effusive. The border between painting and so-called academic conceptualism was very virulently constructed by the Pictures Generation, the generation of artists that preceded me at Cal Arts and became a dominant voice at the time. Since then, of course, that border has been fully disassembled.

58

CB: One of the ways you've accomplished this has been by incorporating very personal content into the work. For all of its layering and visual affect, the painting always has content underneath. To linger again on the Mexican context, how has your time in Mexico and San Miguel de Allende influenced the work. I'm thinking of you and your partner Roy Dowell as collectors of Mexican textiles, ceramics and now art. It seems to me that aspects of your personal life always come into the work.

LP: We've been traveling to Mexico together since the late 1970s. In the 70s and 80s we would rent a car and drive all over the country. In the process we started to collect and immerse ourselves in folk art, the applied arts, the decorative arts, textiles, and ceramics. I was already drawing on such visual information without negative preconceptions of it as not having conceptual weight. I simply started to absorb and quote it in the work, sometimes very directly. For instance, there's a particular type of brushwork in a lot of the pottery: when you load up your brush with paint, your first impulse is to get part on the surface with the glaze and then pull back slightly and lift up. The action creates a teardrop over and over, an increment of mark-making that you see almost in all the pottery throughout Mexico, from talavera of Puebla, ceramics from the north to those from Guanajuato. That was an amazing mark-making unit, an integer move that I incorporated in making work that combines drawing and painting. Ceramics made a profound impact on me. At CalArts, an integral part



Capricho #2, 2015

59

of my conceptual education was factoring in the sociological and historical importance and impulses of the decorative arts, then trying to interject them into the contemporary timeline. A lot of that has completely broken down in a most wonderful way among young painters, but we're talking about the dilemma that I had growing up and coming of age as a painter.

In weaving there's the small integer of the loom, of how it's slowly created and made into a big thing. It starts with the smallest impulse, ultimately decorating an entire surface. I think what unleashed a love of patterning and decoration in the work was immersing myself in the decorative arts of all Latin America but particularly in Mexico, since we were traveling there.

CB: Thinking about the works that will be in the show at Museo Jumex, the earliest work is from 1984, and the show comes all the way up to the most recent paintings. It's striking, as always with your work, how timely it is. The



60

Lari Pittman: *Declaration of Independence*, installation view, Hammer Museum, Los Angeles, September 29, 2019–January 5, 2020. Photo: Jeff McLane

subjects of violence, specifically American violence, sexuality and fluid identities, and this celebratory, decorative quality which the work has; these different issues are always at the center of the work. In that way, the paintings are always both of and ahead of their time. One way to address this is to talk about the paintings that you've made since the Hammer exhibition and to speak about where they come from.

LP: Some of the paintings are received as political or social or polemical or combative. I don't intend them that way. More than anything, I'm a political person in my private and public life but not necessarily when I'm making the work in the studio. I would say that I'm just a very observant citizen. Willfully and without restraint I ingest a lot of those observations that are problematic and joyful placing them into the work all at once. In my daily life I know people think I'm a bit stiff and formal, but in the privacy of my studio I'm quite vulnerable to those observations as a citizen. The work is not intended as political; I'm happy that they're received that way, but I wouldn't say I'm a political artist. Maybe in terms of observation I'm a little closer to Marcel Proust.

In the line of the question you just asked, what observation sticks out to you that you've heard about the work? That made you feel vindicated by or that showed that people didn't just see it as decorative— “Wow, Lari might be thinking after all.”

CB: With your work, it's always important to see a group of paintings together. Because you work in cycles, in the context of a survey exhibition you could see these groups of thematics developing and being articulated over time. That was really powerful for audiences who might have had a superficial reading of the work and its decorative qualities to actually see the way in which it makes a number of different political arguments about identity, about sexuality, about different topics that you take up.

In terms of my own journey with the work, I do think there's an initial encounter that is about the surface and the color and the flatness, the interesting formal quality that it has. Once you do a deeper dive, you have to enter the world of Lari Pittman, enter the head of Lari Pittman, this incredibly complex web of all of those formal considerations conversing with topical concerns. Once you do that there's no turning back, it's a kind of infinitely expanding universe.

LP: You said, “a cycle of paintings.” That's an important way of looking at the work in depth. To bring myself down a bit, instead of saying that I'm a conceptual artist, I would rather say that maybe I'm a “project-based painter.”

61

CB: To put a further point on that, the notion of the cycle of paintings relates to history painting. When I describe the work, I often speak about you as a kind of contemporary history painter.

LP: I like that category. It's a very esteemed category, anyway.

CB: And it's an ambitious one. It's certainly in the scale and ambition of some of the paintings. The *Flying Carpet* series, for instance, are very large, almost mural-scale projects that you've made.

LP: Those large paintings came right after a certain revisiting of a personal event in my life. I found myself in San Miguel de Allende experiencing a lot of physical problems that relate to having become another statistic of America's gun violence back in 1985. I was rushed to a hospital in the nearest large town, Querétaro, and I had to have emergency surgery whereby all my intestines were taken out and completely re-sutured. I lost another five feet of intestine. I came home and recuperated but had to revisit the original event all over again simply because I had to deal with what was my third surgery. I thought “this is never going to end.” The reverberations. I hate to use the word “trauma” because it's being overdone these days, but let's say that “narrative”, which was an unfortunate part of my life.

The *Flying Carpets* came out of a type of resentment, renewed anger, resignation, and haughtiness from having to have yet another surgery. I thought, “it’s not really my problem, it’s the nation’s problem.” In a way, I threw it back in that direction with those paintings. It speaks of a certain ongoing cultural malaise or even abjectness which seems to haunt American culture. It’s not unrelated to the instinct that made *An American Place* (1986).

CB: This relationship to the body goes through so much of the work, certainly starting in that early period in the mid-80s with *An American Place* or *Birthplace* (1984), but continues into the owl paintings, *Transformational and Needy* (1990-1992), for example. These are such an important early body of work, and the owl itself, this kind of gender-fluid being, I think of as a sort of stand-in for you.

LP: As I look back and try to re-examine the culture wars of the 90s—especially as we are experiencing them all over again in the United States—I go back to the idea that I’m an observer. I internalize a lot of registers of violence in America, many times through language. During that period, I was very upset about the restructuring of very strict binaries of gay and straight, male and female. A lot of that had to do with the culture wars and the AIDS epidemic at the time. I wanted to stake out a different territory, not just to respond to those things but to try to propose imagery that almost intersects and uses surrogates to discuss both physical complexity, gender complexity, and complexity of sexuality. All of these are very distinct, different territories that often overlap in incomprehensible ways. The *Needy* series was a statement that certain cultural arguments did not mean that one should retreat back into binary thinking, especially in terms of personal identity.

CB: The owl paintings were made right around 1990 and just after the silhouette paintings, which also come out of that incredibly charged moment of the early 1990s. Can you talk about those works?

LP: As funny as they are, they really reek of death. I think that was a response to the overwhelming number of fatalities, not only globally but more specifically within the cultural creative community that we live in in New York and LA, where we all knew each other and had gotten to know each other as young people and where it hit us all. There’s both a simultaneity of ebullience and celebration and of sadness and mourning in those paintings. I think the owl paintings are a little bit later, in which I’m not responding directly but interpreting some of the new essentializations that had started to appear around identity on the horizon and American culture.

CB: I think the silhouette paintings also reflect this early preoccupation with the colonial histories of the United States.

62

LP: Yes, *Plymouth Rock* (1985) prompted the silhouettes as I began to think about the American colonial period, but also the type of popular drawing that occurred, using it not as a way of capturing an archetype but of trying to capture a real human being in silhouette.

CB: A group of the early gourds you made is included in the show. There are very few objects included in the exhibition—gourds and books. But the gourds, which come out of the mid-80s and are subtitled *Memento Mori*, are particularly resonant in Mexico.

LP: First of all, every culture along the way has painted a gourd. Every culture has taken the *calabaza* and painted on it. But they have a special pertinence in Mexico. I still have a lot of painted gourds that I bought at the FONART store in Mexico in the 70s, 80s, and 90s. I love them, and that was a catalyst for making my own gourds that forensically go back to colonial times. I don’t think the colonists made painted gourds, but I was going to make one. The idea of a memento mori as not just an idea but as a physical object is important as well. A gourd is also a stand-in for the human body. That type of gourd looks like a body.

When I made them, I was really aware of the anxiety provoked in Anglo-Saxon culture when the line isn’t drawn so clearly between sentiment and sentimentality. It causes great conceptual and cultural anxiety. In a way, the words that are used on the gourds tread a fine line between the two. I knew that in that sense they could say something important, but also provoke a certain laughter at their expense for their maudlin, almost sentimental quality.

CB: Can we touch on the bookmaking practice which has occurred several times over the course of your career.

LP: I really love sculpture. I have no idea how to make it. I don’t think that way. But I absolutely love sculpture. Like you said, there are very few instances of three-dimensional objects that are attempts to physicalize something that I don’t normally do and am incapable of. The gourds, and these big tomes, these very large-scale, heavy books were a way to give some physical heft to my thinking that I so admire in sculpture. The books are still about stacking images on top of each other and binding them, yet they eventually weigh about 50 pounds.

CB: They also speak to the proliferation of your work, of your drawing practice. Every cycle of paintings also includes a tremendous number of drawings made after the paintings, not before. The books are almost a way of containing, another way of presenting, this effusion of the practice. There are so many images generated.

LP: As a human being I’ve never been promiscuous, but as an artist I am. I am still excited that at 70 years old I can still produce a lot of work. I enjoy it. The

63



Found Buried #6, 2020

64

production of work and collecting are not that dissimilar. Being an artist and making a lot of work and being a collector and collecting a lot of work are both contemplations of mortality. Underneath, there's that subtext. That is what drives all aspects of my practice. But I'm able to work through or summarize a lot of the ideas that the paintings first propose more carelessly, in a more care-free, playful manner, in multiple, different variations, on a much smaller scale. My mindset of making each drawing has all the anxiety and patience and attention to detail that I would apply to a large painting. In that sense, I see almost no difference between the two.

CB: I want to ask you again about a series of works you've made since the first survey exhibition at the Hammer, in particular the *Vanitas* paintings made in 2021 and the *Found Buried* series, from 2020.

LP: I'm always apprehensive to mention the global pandemic but I will only mention it in the sense that when I speak to all my artist friends, it was a moment that imposed a certain endless time and seclusion that all human beings had to experience. Artists, especially studio artists, are used to languorous, long, extensive stretches of analogue space and time. So, I was able to make that body of work with a lot fewer social distractions simply because we couldn't go anywhere. I was lucky. We were all very lucky in many ways. I really cannot complain about that period. I realize my privilege and the privilege of being able to go to

a studio and to be able to work with such concentration. I'm eternally grateful for that. I spend a lot of time alone in my studio but certainly under the pandemic I spent quantitatively much more time. *Found Buried* was the title of the show in New York. It was about unearthing the interior world, exhuming it. A certain level of willingly enforced and willingly enforceable interiority as an artist that I experienced at that time prompted that exhumation of all sorts of things.

CB: That body of work was the one that followed the closing of the Hammer exhibition, so you had this moment of being extremely public with a huge survey of your work and its reception only to then beat a forced retreat into the studio following the experience of the work being up and seeing so many paintings you hadn't seen in many years. I feel like digesting that exhibition informed the new body of work as well.

LP: Absolutely. I was able to see in a concentrated moment what I had done for the last forty years. On the heels of that, how could I not start exhume and pulling out from what had been buried for so long? I don't think it was necessarily a therapeutic exercise. It was emotional, but that doesn't inherently mean therapeutic.

CB: A necessary kind of processing.

LP: Yes. A catalogue of my own catalogue. Many times, artists that I have spoken with over the years get paralyzed by retrospectives or surveys. Afterwards, many artists are unable to work; it stops them. I know that happens, but it didn't happen to me. I was really grateful for that. I felt relieved, liberated from that catalogue of work that I had made, and that rumination about it immediately made me start working again right after our survey exhibition.

And then I continued on—the second body of work was the *Vanitas* series which I presented in Paris. I've always loved nineteenth-century women's jewelry from France and Spain, but I also like colonial jewelry from the "New World". Jewelry is able to travel through history and save itself many times, from civil wars or catastrophes, in a way that human life can't. Somehow, jewels come out the other end. Someone finds them or someone smuggles them or saves them or hides them. I started looking at the *parure*, which is the French word for a set—a diadem, a bracelet, a brooch, a necklace, a ring—centered around one design, in different types of stones and metals. Those are the ones I really like. It's important jewelry like that, that survived world cataclysms.

Looking at the decorative arts portrays the depth of a society or of a culture. I was thinking of jewelry as the history of monstrosity and violence, even in all its beauty. I started making this set of paintings called *Vanitas*. All of them are portraying, in large scale, an element of the *parure*. One is a big ring, one is a coral necklace, another drop earrings. There's a particular period of late

65

nineteenth-century jewelry which I love, called Bohemian Revivalism that appeared in both France and England. Sometimes you see this jewelry worn by the satyrs in [Jean Auguste Dominique] Ingres's paintings. The paintings pair the jewelry with large-scale insects, which are casually landing on a beautiful coral necklace. A caterpillar is trying to climb onto two enormous gold filigree earrings with coral insets. In a way, the beautiful thing about Dutch still life painting is that in all the abundance of nature that they're portraying, there's always a moment in which the artist decided to interject a grape or peach that's slightly overripe and which a fly has landed on. It's just a hint at the rumination of mortality and violence.

CB: You have recently finished teaching and you were a very highly-regarded professor at UCLA for almost thirty years. Your influence is widely known and felt, and yet one of the highest compliments that one can receive as a teacher is that your influence is often not seen. The range of painters that you have impacted work in wildly different styles, very different from yours and from each other's. That kind of conceptual permission that you have given students over time is remarkable and generous. I'd like to hear what you think is interesting and happening in painting at this moment.

LP: You recently introduced me to Frieda Toranzo Jaeger, a wonderful young painter in Mexico City. I asked her why Mexico hadn't produced a lot of painters in the last thirty years. She said, "Don't worry about it, all the queer kids are making paintings." I was very excited by this. I was also excited in the early 90s because in the United States and in Europe, in particular, there was an emergence of amazing young female artists who hadn't been recognized in painting that was still dominated by white males in the 80s. It was a moment where so many young female painters started to come of age and exhibit, and said to myself, "finally, I'm so grateful because they're helping contextualize my work." They helped me find my own place in the painting world.

CB: Who were you thinking of?

LP: There are so many who I still love. Toba Khedoori, Laura Owens, Elizabeth Peyton, Jutta Koether, Charline von Heyl, Mamma Andersson. The 90s had a wealth of amazing painters. It was a moment that many practices opened up.

I don't want to sound rancorous about my own generation. Maybe there's a hint of rancor and I'm not embarrassed to say it. I've always looked at an ongoing, much younger generation of female artists who I identify with. I can see my new history developing in their work.

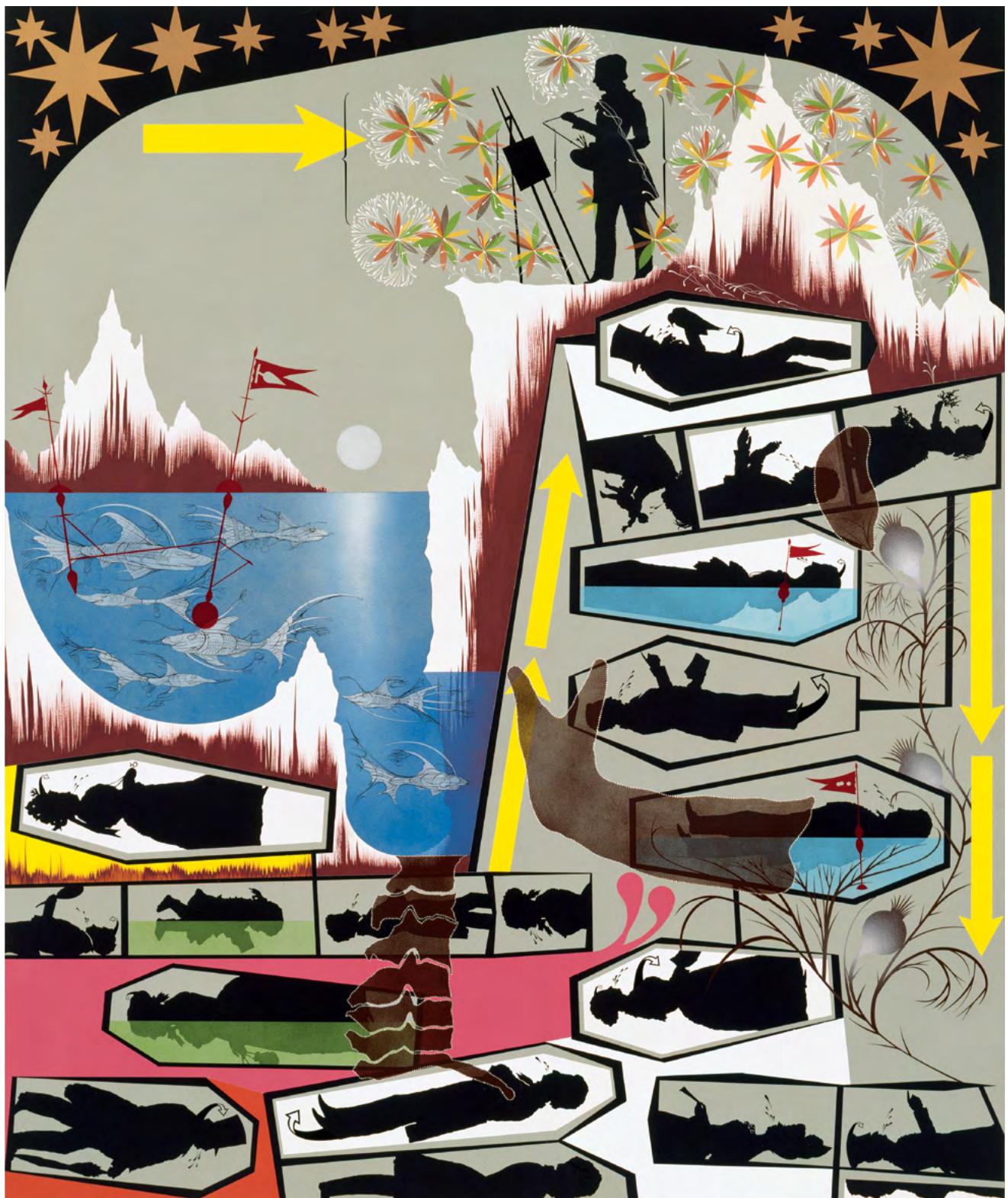
It's now gone on for thirty years, it's now simply not repressed work. I hope that that is still the engine of my identity as well and that's why I look at that.



The Making of a Boy, 1952, 2012

MULTIPLICITY OF MEANING, OR QUEER WORLDING

Adriana Kuri Alamillo



This Landscape, Beloved and Despised, Continues Regardless, 1989

"It matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what concepts we think to think other concepts with ...That's how worlding gets on with itself..."¹

Donna Haraway

Touching on the personal, the public and the political, Lari Pittman's highly detailed and complex compositions mediate the tension between color, text, and imagery. Full of signs, symbols and a fluidity that reflects a non-binary view of personhood and experience, Pittman distills the chaos of life into grand visual narratives that reflect on the human condition. Each painting holds space for unfolding narratives "full of beginnings without ends, of initiations, of losses, of transformations and translations."² Functioning much like Ursula K. Le Guin's "carrier bags,"³ the work collects and carries within it the stuff of living, allowing it to bear meaning and enable relationships.⁴

Pittman's paintings bring together motifs from different chronologies, cultures and iconographies forcing a coexistence between disparate elements that doesn't afford greater importance to one over another. History and time lose all meaning as vignettes of the past and present share space with potential futures. Languages and their rhythms clash or merge into one another. Words are translated into images, while images are translated into titles, and works are translated into narrative. The result is a constant mediation between one and another and the Other. Binaries are dissolved in favor of hybrid entities or identities that embody the "outlaw sensibilities, self-made kinship, chosen lineages, utopic futurity, exilic commitment, and rage at institutions... that make up 'queer' in its contemporary usage."⁵

1 Donna Haraway, "Receiving Three Mochilas in Colombia: Carrier Bags for Staying with the Trouble Together," introduction to *The Carrier Bag Theory of Fiction* (UK: Ignota; TJ Books Limited, 2019), 10.

2 Ursula K. Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction," in *The Carrier Bag Theory of Fiction*, 35.

3 Le Guin, "The Carrier Bag Theory of Fiction" from 1986 takes up anthropologist Elizabeth Fisher's insight that the recipient is the earliest tool. Le Guin questions the spear's phallic, murderous logic and instead tells the story of the carrier bag—perhaps a net, shell, or gourd—as the first cultural device and its possible application as a metaphorical device that allows for peaceful, accumulative, and non-linear existence.

4 Haraway, "Receiving Three Mochilas in Colombia: Carrier Bags for Staying with the Trouble Together," 11.

5 David J. Getsy, "Queer Intolerance and its Attachments," introduction to *Queer: Documents of Contemporary Art*, ed. David J. Getsy (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2016), 12.

The work is queer, not because of the references to an LGBTQ+ sexual identity that appear throughout, but rather because it emerges from what David J. Getsy—art historian, writer, and queer theorist—refers to as the endless positions of apartness from which queer stances emerge. Pittman's production is informed by the multiple positions of apartness from which he experiences and approaches life, art, and aesthetics. His paintings “[thus become] tied up not just with the important work of political defiance and critique, but also with visualizing and inhabiting otherwise.”⁶ Of Colombian and American descent, both the Spanish and English languages have an important part to play in the work. Where a painting may begin with a scribbled sentence in Spanish that is then translated into images existing somewhere in the space between or as a hybridization of the two languages and titled by displacing the rhythms of Spanish and its baroque discursivity into English parlance.⁷ Pittman's paintings could be said to exist in what Gloria Anzaldúa has posited as a liminal “third space,” in which the world itself is reindexed through the deployment of hybridity.⁸ In this space, language—be it spoken, written or visual—becomes multicultural, decentralized, and unconcerned with absolutist notions of identity.

As a student at the California Institute of the Arts, Pittman fashioned for himself a unique artistic home that allowed him to continue breaking down the boundaries that enacted the displacement he felt as both a multilingual individual and openly gay man. Though not officially a student of the schools’ Feminist Art Program, he was deeply informed by the ways in which it challenged the devaluation of art forms traditionally associated with women; practices that he was particularly drawn to. He was also influenced by the Post Studio art program at CalArts, and while many of his peers established themselves through media art and strove to realize the dematerialization of the art object, Pittman used signs, symbols, and imagery from popular culture in a different way. He chose painting as his medium, despite the fact that the artistic discourse of the 1970s and 80s considered the medium all but redundant. Through painting he manufactured a marriage of craft and conceptualism, reappropriating and reimagining it in much the same way the word queer had been.

Pittman came of age in the 1960s and 70s, during the formative years of social and sexual revolutions. By the 1980s and into the 90s, queer discourse had already coalesced into the basis for a broad social, cultural, academic, and political movement. In line with this, Pittman marshaled hyperbolic embellishment in a creative effort to produce spaces in which queering is deployed as actionable, both in subject and material. His project may thus be seen as



Transformational and Needy, 1990-1992

world-making by its endeavor to break down the normative, transform modes of embodiment, identity, and social relations, and alter the habitus by which people understand themselves and their surroundings.⁹ It is in this way that Pittman enacts worlding, a process which in Donna Haraway’s conception configures, articulates, or narrates potential worlds that exist precisely because of the interrelation of multiple actors.¹⁰

The curator of this exhibition, Connie Butler, points to the late-80s and 90s as the moment when the queerness of Pittman’s paintings found its fullest expression; specifically in his *Beloved and Despised*, *Needy* and *Decorated Chronology* series. In the *Beloved and Despised* series, Pittman queers the silhouette by both acknowledging the problematic history behind its use and in turn appropriating and repurposing it. Though historically employed as an index for people in the slave trade, Pittman’s use of the silhouette outside of its original context, clad in Victorian garb, and in the midst of hyperbolic color and form allows the figures

⁶ Ibid, 15.

⁷ Donatien Grau, “In the Aftermath of History,” in *Lari Pittman Declaration of Independence*, ed. Connie Butler (Los Angeles: Hammer Museum; Múnich, London, New York: DelMonico Books-Prestel, 2019) 99.

⁸ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

⁹ Michael Warner, “Public and Private,” in *Publics and Counterpublics* (New York: Zone Books, 2014), 56-57.

¹⁰ Verónica Diaz Araiza, “Reinventar la naturaleza para hacernos cargo del Capitaloceno: la propuesta de Donna Haraway,” Andamios [on line], 2021, vol. 18, n. 46, pp. 413-441, in:<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S187000632021000200413&lng=es&nrm=iso>Epub 17-Ene-2022. ISSN 2594-1917. <https://doi.org/10.29092/uacm.v18i46.851>.

within the paintings to become stand-ins for practically anyone.¹¹ Thus critically engaging with the past, while offering up alternative modes of viewership and experience that almost seem to be in the process of being created in paintings from this early series that feature painters at their easels. In *This Landscape, Beloved and Despised, Continues Regardless* (1989) the painter stands atop a mound of stacked up coffins with figures inside. Figures that lay the foundation for the artist and the painting he is creating. Yellow arrows point to a clear line of communication between the figures (i.e. the past), the landscape (i.e. the present), and the painter's canvas (i.e. the future).

In 1990, Pittman began his *Needy* series as a counterbalance to the abundance of phallocentric art produced in response to the AIDS crisis. In it owls appear as multi-gendered beings representative of queer power, while the number 69 reappears again and again asserting a central conceptual role through its reversible sexual connotation. Pittman drew from his multicultural understanding of the world to explore further complexities in the production of hybrid identity. The imagery seems to relate to Latin American magical realism through figures sourced from the real world that are turned into fantastical creatures. Constantly interested in dismantling the gender and sexual binary, the artist references and reasserts a space for the existence of marginalized forms and identities.

This queering of bodies and imagery, as well as Pittman's tendency to address contentious subjects like sexuality, consumerism and violence in his paintings is present throughout the *Decorated Chronology of Insistence and Resignation* series. In this series Pittman "[argues] for desire in all its manifestations, the potential for another world and an other, pneumatic, resilient, and transgendered body."¹² Vignettes within the work feature dismembered limbs that share the picture plane with R.I.P. or other phrases, while the VISA logo appears prominently slapped on top. In *Untitled #1 (A Decorated Chronology of Insistence and Resignation)* (1992) for example, body parts crop up from amongst brightly colored signs that seem to be screaming out for help, as well as railing against violence, loss, and injustice. Nooses and excrement float next to portions of othered bodies in a politically charged and graphic composition. As a whole, Pittman's *Decorated Chronology* series explores both the ecstasy and pain of living while providing critical reflection on contemporary Capitalist life. Equal parts sensual and full of pain, liberating in its multiplicity, and characteristic of what Pittman calls his bittersweet emotional tenor.

By the 2000s, Pittman's work began to take on a more introspective quality and though his interest in craft, textiles, the decorative arts, and the domestic had already been present in his practice, these subjects came into the forefront of

his works in the last two decades. Pittman traces these interests back to his childhood in Colombia, an affinity with decoration that was never curtailed, his involvement with The Feminist Art Program at CalArts, and the years he spent working with Angelo Donghia in the interior design business. Referring to his aesthetic style as a resuscitation of or as giving CPR to painting, he turned to craft as a strategy of defiance by pushing against its gendered sidelining and choosing to celebrate the minutiae of the everyday.

Though less overtly political, the *Portraits of Textiles* and *Portraits of Humans* engage with social critique and queer worlding by dissolving the presumed boundaries between the public and private. In this body of work he pairs kaleidoscopic portraits with textile-inspired abstractions as a way to encourage the viewer to consider the potential connection between the personal (i.e. the portrait) and the universal (i.e. the textile). Draping canvases in patterns and motifs that evoke traditional textile traditions from around the world, while also recalling the production of both couturiers and artisans from throughout history.¹³ In *Portrait of a Textile (Damask)* (2018), nooses provide windows into calm scenes of homes in what appears to be the country, while its accompanying *Portrait of a Human (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14)* (2018) features a bored looking figure. The subject rendered in a color palette that converses with its partner textile and establishes a connection between the two. Uniting a variety of influences—Victorian silhouettes, Mexican folk art, and craft among them—Pittman posits that the so-called applied arts can provide as deft a social and personal portrait as the supposed high arts. Sublimating craft, and particularly textile practice, into painting and thus queering the painterly surface itself.

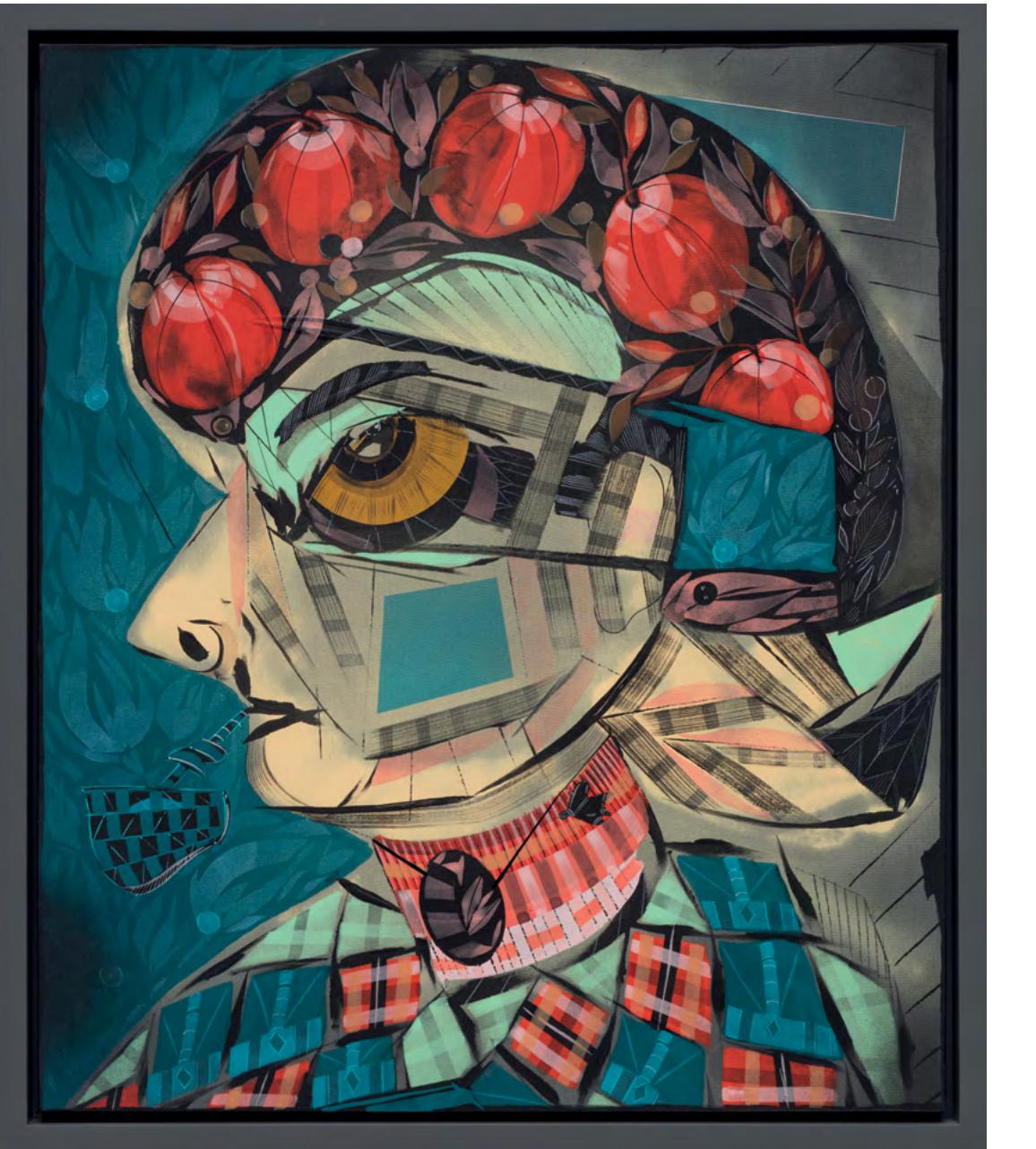
In his most recent series, the *Diorama* paintings from 2021, decoration is employed as a way to assert an alternative worldview. Each painting dazzlingly depicts an opulent piece of jewelry from a 19th-century *parure*, and pairs it with a set of creatures—moths, rats, flies, ravens—upon a detailed and patterned brown surface. While at the bottom of each painting, a grayish grid seems to recall a viewing rail. These act as history paintings that enhance the quotidian and reflect upon the current moment through the dates inscribed into them. Dates of important historical events that serve to explore the linked histories of France and U.S., and which Pittman argues reverberate in the present precisely because nothing has changed from then to now. Neither still lifes, nor traditional history paintings, these pieces resonate with the *vanitas* tradition through the pairing of symbols of wealth and destruction in allegories that speak to the fleeting nature of life. They synthesize and distill components from throughout the many years of his practice while putting on display the role collecting folk objects and craft has had on his work.

Lari Pittman's work functions, in all of its permutations, as a space between. It is endlessly mutable, always morphing, male, female, and transitory. Within it,

11 Connie Butler, "The Polyphony of the Now, or Why Not Have a Protest That Is a Party?", in *Lari Pittman Declaration of Independence*, 29-31.

12 Ibid, 35.

13 Duro Olowu, "Persuasive Pattern," in *Lari Pittman Declaration of Independence*, 252.



Portrait of a Human (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14), 2018

locations, origins, and temporalities coexist creating an aesthetic and linguistic excess meant to generate a multiplicity of meaning. It is “language [made] malleable and fluid; used, constructed, and reconstructed to suit the needs of those who employ it. Beyond the ability to simply reflect the world, here language is shown to shape personal experiences, constructing new narratives; renewing language fit-for-purpose for future generations, which will in turn become a tool to transform the world.”¹⁴

¹⁴ Sophie J. Williamson, “Between Languages,” introduction to *Translation: Documents of Contemporary Art*, ed. Sophie J. Williamson (Cambridge, MA: The MIT Press; Whitechapel Gallery, 2019), 19.



Portrait of a Textile (Damask), 2018

LISTA DE OBRA
LIST OF WORKS

LARI PITTMAN (EE.UU., 1952)

Birthplace, 1984
[Lugar de nacimiento]
Óleo, acrílico y objetos en papel sobre panel de madera
[Oil, acrylic, and objects on paper mounted on wood panel]
264.2 × 274.3 × 45.7 cm
Cortesía The Broad Art Foundation

Charity (Memento Mori), 1985
[Caridad (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
31.8 × 26.7 × 26.7 cm
Colección de Rosamund Felsen

Compassion (Memento Mori), 1985
[Compasión (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
21.6 × 47 × 22.9 cm
Colección de Andrew Schwartz

Faith (Memento Mori), 1985
[Fe (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
21.6 × 27.9 × 27.9 cm
Colección de David Philp y Hunter Drohojowska-Philp

Forgiveness (Memento Mori), 1985
[Perdón (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
32.4 × 26.7 × 34.3 cm
Cortesía de Christopher Knight y Fernando Sarthou

Hope (Memento Mori), 1985
[Esperanza (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
37.5 × 21.6 × 22.9 cm
Colección de Joy Silverman

Kindness (Memento Mori), 1985
[Amabilidad (Memento Mori)]
Acrílico y óleo sobre guaje [Acrylic and oil on gourd]
41.9 × 25.4 × 25.4 cm
Colección de Jill Bauman, en honor a Merry Norris

Plymouth Rock, 1985
[Roca de Plymouth]
Óleo y acrílico sobre panel de caoba
[Oil and acrylic on mahogany panel]
203.2 × 208.3 × 5.1 cm
Cortesía The Mike Kelley Foundation for the Arts

An American Place, 1986
[Un lugar americano]
Óleo y acrílico sobre panel [Oil and acrylic on panel]
203.2 × 416.6 × 5.1 cm
Cortesía The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles
The El Paso Natural Gas Company Fund for California Art

The Sounds of Belief, to an Atheist, Are Very Touching, 1988
[Los sonidos de la fe, para un ateo, son muy conmovedores]
Acrílico sobre panel [Acrylic on panel]
243.8 × 162.6 cm
Colección de Leigh y Reggie Smith, Houston, Texas

This Amusement, Beloved and Despised, Continues Regardless, 1989
[Esta diversión, amada y despreciada, continúa a pesar de todo]
Acrílico y esmalte sobre panel de caoba [Acrylic and enamel on mahogany panel]
182.9 × 152.4 cm
Colección privada
Cortesía Regen Projects, Los Ángeles

This Landscape, Beloved and Despised, Continues Regardless, 1989
[Este paisaje, amado y despreciado, continúa a pesar de todo]
Acrílico y esmalte sobre caoba [Acrylic and enamel on mahogany]
182.9 × 152.4 × 5.1 cm
Colección de Jim y Donna Pohlad, Minneapolis

Have you seen..., 1991
[Has visto...]
Libro de artista con cubierta de cuero con incrustaciones de piel de tiburón, piel de mantarraya, plástico y papel, grabado en oro, plata y paladio, con dobleces de gamuza
[Artist book with leather cover inlaid and onlaid with sharkskin, stingray skin, plastic, and paper, tooled in gold, silver, and palladium, full suede doublures]
47 × 38.1 × 1.9 cm, cerrado [closed]
Cortesía UCLA Grunwald Center for the Graphic Arts, Hammer Museum, Los Ángeles
Donación de Brenda R. Potter

Transformational and Needy, 1990-1992
[Transformacional y necesitado]
Acrílico y esmalte sobre panel de caoba
[Acrylic and enamel on mahogany panel]
167.6 × 208.3 × 5.1 cm
The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection
Cortesía del artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl y Londres

Spiritual and Needy, 1991
[Espirital y necesitado]
Acrílico y esmalte sobre panel de caoba
[Acrylic and enamel on mahogany panel]
208.2 × 167.6 × 5 cm
Colección privada

Transfigurative and Needy, 1991
[Transfigurativo y necesitado]
Acrílico y esmalte sobre caoba [Acrylic and enamel on mahogany]
208.3 × 167.6 × 5.1 cm
Colección privada, Los Ángeles

Transubstantial and Needy, 1991
[Transustancial y necesitado]
Acrílico y esmalte sobre panel de caoba
[Acrylic and enamel on mahogany panel]
208.3 × 167.6 cm
Colección de Amanda Benefiel y Paul Attanasio

Untitled #1
(*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1992
[Sin título #1 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)]
Acrílico (polímero sintético) y esmalte sobre cuatro paneles de caoba
[Acrylic (synthetic polymer) and enamel on four mahogany panels]
244 × 650 cm

The Rachel and Jean-Pierre Lehmann Collection
Cortesía del artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl y Londres

Untitled #9
(*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1992
[Sin título #9 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)]
Acrílico y pintura vinílica sobre madera, tres partes
[Acrylic and vinyl paint on wood, three parts]
426.7 × 243.8 cm
Cortesía Whitney Museum of American Art, Nueva York
Adquisición con fondos del Katherine Schmidt Shubert Purchase Fund, John I. H. Baur Purchase Fund y donación de Rosamund Felsen y Jay Gorney

Untitled #15
(*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1993
[Sin título #15 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)]
Acrílico, esmalte y brillantina sobre madera
[Acrylic, enamel, and glitter on wood]
210.8 × 203.2 × 5.1 cm
Cortesía SHAHEEN Modern and Contemporary Art, Cleveland

Untitled #16
(*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1993
[Sin título #16 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)]
Acrílico, esmalte, pintura vinílica, brillantina y crayola sobre madera
[Acrylic, enamel, vinyl paint, glitter, and crayon on wood]
213.4 × 152.6 cm
Cortesía Whitney Museum of American Art, Nueva York
Donación de Peter Norton

Untitled #32
(*A Decorated Chronology of Insistence and Resignation*), 1994
[Sin título #32 (Una cronología decorada de insistencia y resignación)]
Acrílico, esmalte y brillantina sobre panel de madera
[Acrylic, enamel and glitter on wood panel]
213.4 × 152.7 × 4.4 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Like You, 1995
[Como tú]
Óleo y esmalte sobre panel de caoba
[Oil and enamel on mahogany panel]
243.8 × 792.5 cm
Cortesía The Broad Art Foundation

Once Effete, Now Vigorous and Democratic, 1996
[Antes efímero, ahora vigoroso y democrático]
Óleo sobre madera preparada, obra enmarcada adjunta sobre papel
[Oil on prepared wood, attached framed work on paper]
152.4 × 121.9 cm
Cortesía Zabludowicz Collection

Once Inverted, Now Throw-Away and Exponential, 1996
[Antes invertido, ahora tirado y exponencial]
Óleo sobre madera preparada, obra enmarcada adjunta sobre papel
[Oil on prepared wood, attached framed work on paper]
152.4 × 121.9 cm
Cortesía Sammlung Goetz, Múnich

Once a Noun, Now a Verb #2, 1998
[Antes un sustantivo, ahora un verbo #2]
Óleo mate sobre caoba [Matte oil on mahogany]
121.9 × 91.4 cm

Cortesía The Art Institute of Chicago
Donación de Barbara Gladstone

Once a Noun, Now a Verb #5, 1998
[Antes un sustantivo, ahora un verbo #5]
Óleo sobre panel de caoba [Oil painting on mahogany panel]
121.9 × 91.4 × 5.1 cm
Cortesía Museum of Contemporary Art, Los Ángeles
Donación de Alan Hergott y Curt Shepard

*With appreciation, I will have had understood
the decorum of my mobility*, 1999
[Con aprecio habré comprendido el decoro de mi movilidad]
Acrílico, pintura alquídica y aerosol sobre panel de caoba
[Acrylic, alkyd, and aerosol on mahogany panel]
162.6 × 241.3 cm
Cortesía The Broad Art Foundation

Untitled #1, 2000
[Sin título #1]
Pintura alquídica y aerosol sobre paneles
[Alkyd and aerosol on panels]
241.3 × 325.1 cm
Cortesía Sammlung Goetz, Múnich

Untitled #5 (The Kitchen), 2005
[Sin título #5 (La cocina)]
Pintura vinílica para celuloide, acrílico y pintura alquídica en lienzo enyesado sobre panel
[Cel-Vinyl, acrylic and alkyd on gessoed canvas over panel]
259.1 × 218.4 × 5.1 cm
Cortesía Sammlung Goetz, Múnich

Untitled #8 (The Dining Room), 2005
[Sin título #8 (El comedor)]
Pintura vinílica para celuloide, acrílico y pintura alquídica en lienzo enyesado sobre panel
[Cel-Vinyl, acrylic, and alkyd on gessoed canvas over panel]
218.4 × 259.1 × 5.1 cm
Cortesía de Christen Sveas Art Collection

Untitled #11 (The Bedroom), 2005
[Sin título #11 (El dormitorio)]
Pintura vinílica para celuloide, acrílico y pintura alquídica en lienzo enyesado sobre panel
[Cel-Vinyl, acrylic, and alkyd on gessoed canvas over panel]
259.1 × 218.4 × 5.1 cm
Cortesía de Christen Sveas Art Foundation

Attendant, 2006

[Asistente]

Pintura vinílica para celuloide y esmalte en aerosol en lienzo enyesado sobre panel
[Cel-Vinyl and aerosol enamel on gessoed canvas over panel]
259.1 x 218.4 x 5.1 cm
Cortesía de Christen Sveaas Art Foundation

Untitled #3, 2007

[Sin título #3]

Acrílico, pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado sobre panel de madera
[Acrylic, Cel-Vinyl, and spray lacquer over gessoed canvas over wood panel]
259.1 x 218.4 x 5.1 cm
Cortesía The Broad Art Foundation

Untitled #2, 2009

[Sin título #2]

Acrílico, pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado sobre panel de madera
[Acrylic, Cel-Vinyl and aerosol lacquer over gessoed canvas over wood panel]
259.1 x 223.5 x 5.1 cm
Cortesía de Christen Sveaas Art Foundation

Untitled #5, 2010

[Sin título #5]

Acrílico, pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado sobre madera
[Acrylic, Cel-Vinyl and spray paint on gessoed canvas over wood]
259.1 x 223.5 x 5.1 cm
Cortesía Hammer Museum, Los Ángeles

78

The Making of a Boy, 1952, 2012
[La creación de un niño, 1952]

Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado sobre panel
[Cel-Vinyl and aerosol on lacquer on gessoed canvas over panel]
259.1 x 223.5 x 5.1 cm
Colección privada, Suiza

thought-form of the beginning and the ending of identity, 2012
[forma de pensamiento del comienzo y el final de la identidad]
Pintura vinílica para celuloide, esmalte en aerosol en lienzo sobre panel de madera
[Cel-Vinyl, spray enamel on canvas over wood panel]
259.1 x 223.5 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

New National Anthem and Lamentation Duet with Birds (After Puccini), 2013

[Nuevo himno nacional y dúo de lamentaciones con pájaros (Después de Puccini)]
Ocho dibujos; pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol sobre papel enyesado
[Eight drawings; Cel-Vinyl and spray paint on gessoed paper]
84.5 x 58.7 x 5.1 cm, cada uno [each]
La Colección Jumex, México

Curiosities from a Late Western Impaerium, 2014
[Curiosidades de un imperio de occidente tardío]
Pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol sobre papel enyesado
[Cel-Vinyl and spray paint on gessoed paper]
70 Dibujos [Drawings]; 50.8 x 40.6 cm, cada uno [each]
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Capricho #2, 2015
[Whim #2]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado sobre panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas over wood panel]
243.8 x 218.4 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

A History of Human Nature Vol. I, 2017
[Una historia de la naturaleza humana vol. I]
Libro de artista: Pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol en papel enyesado, doce páginas
[Artist Book: Cel-Vinyl and spray paint on gessoed paper, twelve pages]
11.7 x 69.2 x 62.2 cm, cerrado [closed]
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

A History of Human Nature Vol. III, 2017
[Una historia de la naturaleza humana vol. III]
Libro de artista: Pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol en papel enyesado, diez páginas
[Artist Book: Cel-Vinyl and spray paint on gessoed paper, ten pages]
10.2 x 69.2 x 62.5 cm, cerrado [closed]
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

A History of Human Nature Vol. VII, 2017
[Una historia de la naturaleza humana vol. VII]
Libro de artista: Pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol en papel enyesado, diez páginas
[Artist Book: Cel-Vinyl and spray paint on gessoed paper, ten pages]
10.2 x 68.6 x 62.9 cm, cerrado [closed]
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Portrait of a Textile (Cretonne), 2018
[Retrato de un textil (Cretona)]
Pintura vinílica para celuloide, esmalte en aerosol en lienzo sobre panel de madera
[Cel-Vinyl, spray enamel on canvas over wood panel]
205.7 x 177.8 x 5.1 cm
Colección de Maja Hoffman

Portrait of a Textile (Damask), 2018
[Retrato de un textil (Damasco)]
Pintura vinílica para celuloide y esmalte en aerosol en lienzo sobre panel de madera
[Cel-Vinyl and spray enamel on canvas over wood panel]
205.7 x 179.1 x 5.7 cm
Cortesía Los Angeles County Museum of Art. Adquirida con fondos proporcionados por el Ducommun and Gross Endowment, Alice y Nahum Lainer, Robert H. Halff Endowment, Ruth Eliel y William N. Cooney, un donador anónimo, Linda Janger, Philippa Calnan, Terri y Michael Smooke, y Stephanie y Leon Vahn

Portrait of a Human (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14), 2018
[Retrato de un humano (Pathos, Ethos, Logos, Kairos #14)]
Pintura vinílica para celuloide y pintura en aerosol en lino sobre madera
[Cel-Vinyl and spray paint on linen over wood]
67.3 x 57.2 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Found Buried #2, 2020
[Encontrado enterrado #2]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio y panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
202 x 245 x 5 cm
Colección privada

Con el apoyo del Long Museum

Found Buried #6, 2020
[Encontrado enterrado #6]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio y panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
202.6 x 245.1 x 5.1 cm
Colección privada, China

Found Buried #8, 2020
[Encontrado enterrado #8]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio y panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
202.6 x 245.1 x 5.1 cm
Colección privada

Con el apoyo del Long Museum

Iris Shot: Opening and Closing #1, 2020
[Disparo de iris: Abriendo y cerrando #1]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio sobre panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
203.2 x 243.8 x 5.1 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Iris Shot: Opening and Closing #2, 2020
[Disparo de iris: Abriendo y cerrando #2]
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio sobre panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
203.2 x 243.8 x 5.1 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Vanitas #1, 2021
Pintura vinílica para celuloide y laca en aerosol sobre lienzo enyesado en titanio sobre panel de madera
[Cel-Vinyl and lacquer spray over gessoed canvas on titanium and wood panel]
203.2 x 243.8 cm
Colección privada

Con el apoyo del Long Museum

Diorama 3, 2021

Acrílico y pintura de laca en aerosol sobre lienzo enyesado en panel de madera con bastidor de titanio
[Acrylic and lacquer spray paint on gessoed canvas over wood panel with titanium stretcher]
203.2 x 243.8 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Diorama 4, 2021
Acrílico y pintura de laca en aerosol sobre lienzo enyesado en panel de madera con bastidor de titanio
[Acrylic and lacquer spray paint on gessoed canvas over wood panel with titanium stretcher]
203.2 x 243.8 cm
Cortesía del artista y Regen Projects, Los Ángeles

Sparkling City With Egg Monuments, 2022
[Ciudad resplandeciente con monumentos de huevos]
Acrílico y pintura en aerosol en lienzo enyesado sobre panel de madera
[Acrylic and spray paint over gessoed canvas over wood panel]
243.8 x 1016 cm
Cortesía del artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong y Seúl

Todas las obras
[All the works]:
© Lari Pittman

79

El contenido de esta publicación es precisa en el momento de la impresión.

[Information correct at time of going to print.]



Detalle de *Sparkling City With Egg Monuments*, 2022

Fundadores
Sr. Eugenio López Rodea †
Sra. Isabel Alonso de López †

Presidente
Eugenio López Alonso

Asistente de Presidencia
Ana Luisa Pérez

Curador en jefe
Kit Hammonds

Gerente de Exposiciones
Begoña Hano

Curadora asociada
Marielsa Castro Vizcarra

Asistentes curatoriales
Adriana Kuri Alamillo, Cindy Peña

Coordinadora editorial
Acelly Ramírez

Diseño gráfico
Carolina Oliva

Coordinadora de Educación
Sofía José

Equipo de Educación y Fomento
Francisco Javier Navarrete,
Sofía Santana, Mónica Quintini

Gerente de Registro
Luz Elena Mendoza

Registro y Montaje
Maciana López, Astrid Esquivel,
Alejandra Braun, Linette Cervantes,
Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez, José Antonio Terrones

Gerente de Producción y Operaciones
Francisco Rentería

Equipo de Producción
Enrique Ibarra, Daniel Ricaño,
Gerardo Rivero, Lissette Ruiz,
Arturo Vázquez, Sarai T. Navarro,
Víctor Hernández, Nestor Calixto,
Marco Salazar, Fernando Ramírez,
Ricardo Cervantes, Edgar Orozco

Gerente de Comunicación
Ruth Ovseyevitz

Coordinadora de Comunicación
María Fernanda Almela

Gerente de Administración
Aurora Martínez

Equipo de Administración
Arturo Quiroz, Javier Cartagena,
Alan E. Castro, Héctor Polo,
Moisés Aparicio, Marisol Vázquez,
Berenice Domínguez,
Edith Martínez, Erika Ávila

Biblioteca
Cristina Ortega

Jefe de Seguridad
Pedro A. Chávez

Equipo de Seguridad
David Bruno, Verónica Martínez,
Alberto Servín, Felipe Trejo

Servicios auxiliares
Fabiola Chapela, José Escárcega

