

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

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

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

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

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

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

September 16–
October 29, 2022

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

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



61



John Knight, *Bohemian Grove* (installation views) (2022).
Images courtesy of the artist and Cabinet, London.
Photos: Mark Blower.

were made in the sheet material and the gallery's location within the former industrial zones of Chelsea was placed under scrutiny. In 2017, the work traveled to Belgium's Museum Cultuur Strombeek Gent (the only time the work has been installed in a public institution), carrying the attendant context of the museum's relationship to larger economic fluctuations.

For its final outing at Cabinet this fall, *Bohemian Grove* appeared in its most fragmented state yet. The panels were cracked and splintered at their extremities, battered not only from the Berlin weather but from the subsequent shifts in climate as they moved repeatedly from storage to transit to gallery. Punctured with specters of its previous displays (an outline in the shape of an upside-down envelope, where a gallery's sign was once positioned, or the recognizable perimeter of a window trim), new cuts accommodated Cabinet's antithetical touchscreen climate and window controls. Old cutouts left the gallery walls exposed, the bright white masonry dissociated with the tired brown and gray wood. Some parts of the wood were weathered and discolored; others cracked like bark on a tree, its surface shifting in a moiré pattern of decomposition.

Exhibited with few didactics, Knight's work is sometimes criticized for being impenetrable. Yet the paucity of *Bohemian Grove* allows for context and broader ideas to shift into view. Slowly dematerializing each time it's shown, it recalls Michael Asher's 1979 intervention for the MCA Chicago, in which

he removed aluminum panels from the building's exterior and installed them inside the building's storefront-like windows. Grappling with the idea that the MCA's growing art collection was largely out of view and inaccessible to the public, when Asher's work wasn't on display inside the museum, the panels were reinstalled on the exterior of the building. Paradoxically, the work's public storage also subjected it to the elements outside, and thus, its slow decay. Alongside artists like Daniel Buren and Dan Graham, Asher and Knight were progenitors of an ultra-conceptual movement in the late 1960s, following the Light and Space and minimalist movements, in which the art object itself started to become obsolete. These artists, and others, no longer required studios as sites of material production, emphasizing ideas over objects. Many took to addressing the ideologies of constructed spaces where they were invited to exhibit—institutional critique's nascence.

Cabinet opened its new custom-built space in 2016 after operating from a former office block in East London for a number of years. The idiosyncratic, freestanding, 12-sided, five-story building is located on the former grounds of the Vauxhall Pleasure Gardens—an eighteenth-century outdoor entertainment space featuring what historians call “commercialized leisure.”¹ Places of dancing, eating, and drinking, these exclusive sites welcomed only certain clientele, as they required a paid ticket for entry. Built at Vauxhall's original site, Cabinet's space may feel equally as exclusive to the

uninitiated. Because he predominantly works site-specifically, this context is no doubt important to Knight. His inferred critique of the gallery's location might be found in the fact that his work is tricky to buy or sell, negating the “commercialized leisure” of the art market and suggesting a more complex conclusion.

Further insight can be offered by Knight's title, *Bohemian Grove*, which references a 2,700-acre campground in the Californian redwoods where the highly secretive and powerful male-only “Bohemian Club” meets annually. The gathering, which has been convening for over 150 years, is ostensibly an opportunity to “get back to nature,” yet it's also purported to be the location for high-level political decisions and business deals. With this detail, Knight offers his scant context: The gallery, the gardens, and the grove can all be read as environments for the bourgeois.

The art world, much like the grove and the limited-access pleasure gardens, is an exclusive realm, welcoming of and accessible to few. Knight's recent installation acts as a key to these broader ideas, as it has for each of its previous installments. By bringing something that was outside—and widely accessible to a public—inside, to be viewed by a more exclusive and initiated audience, this work imbues waste material with powerful and urgent dialogues that question the very systems that support it.

1. Danielle Thom, “Welcome to Vauxhall Pleasure Gardens,” Museum of London, last updated October 24, 2017, <https://www.museumoflondon.org.uk/discover/vauxhall-pleasure-gardens>.



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

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

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

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

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

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

6 de septiembre–
29 de octubre de 2022

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

en las condiciones de trabajo de los artistas.

La obra, titulada *Bohemian Grove* [*Arboleda bohemia*] (2013), ha sido recientemente expuesta en su cuarta y última iteración en la galería londinense Cabinet. Al igual que un libro de visitas, la instalación queda marcada cada vez que se expone, creciendo y disminuyendo con el tiempo. Y como ocurrió con su primera exposición, cada espacio en el que se muestra añade más contexto a la obra. En 2014, se incluyó en una exposición colectiva en la prestigiosa Gladstone Gallery de New York, donde se realizaron nuevas incisiones en la lámina y se analizó la ubicación de la galería en las antiguas zonas industriales de Chelsea. En 2017, la obra se desintegró aún más y viajó al Museum Cultuur Strombeek Gent de Bélgica (la única vez que la obra se ha expuesto en una institución pública), trayendo consigo el contexto de la relación del museo con fluctuaciones económicas más amplias.

En su última exposición este otoño en Cabinet, *Bohemian Grove* apareció en su estado más fragmentado hasta la fecha. Los paneles estaban agrietados

y astillados en sus extremos, maltratados no solo por el clima berlinés, sino también por los cambios climáticos posteriores, al pasar repetidamente del almacén al traslado a la galería. Perforados con espectros de sus anteriores exposiciones (como un contorno en forma de sobre invertido, donde antaño se colocaba el rótulo de una galería, o el perímetro reconocible de una moldura de ventana), se hicieron nuevos cortes para alojar los antitéticos controles táctiles de climatización y ventanas de Cabinet. Los antiguos recortes dejaron las paredes de la galería al descubierto, la brillante mampostería blanca disociada de la cansada madera marrón y gris. Algunas partes de la madera estaban desgastadas y descoloridas; otras se resquebrajaban como la corteza de un árbol, y su superficie se movía siguiendo un patrón moiré de descomposición.

Expuesta con escasa didáctica, la obra de Knight es a veces criticada por ser impenetrable. Sin embargo, la escasez de *Bohemian Grove* permite que el contexto y las ideas más amplias salgan a la luz. Desmaterializándose

lentamente cada vez que se expone, la obra recuerda la intervención que Michael Asher realizó en 1979 para el MCA de Chicago, en la que retiró paneles de aluminio del exterior del edificio y los instaló en el interior de los escaparates acristalados del edificio. Enfrentándose a la idea de que la creciente colección de arte del MCA quedaba en gran medida fuera de la vista y era inaccesible al público, cuando la obra de Asher no se exponía en el interior del museo, los paneles se volvían a instalar en el exterior del edificio. Paradójicamente, el almacenamiento público de la obra también la exponía a los elementos del exterior y, por tanto, a su lenta decadencia. Junto con artistas como Daniel Buren y Dan Graham, Asher y Knight, fueron los precursores de un movimiento ultraconceptual a finales de la década de 1960, tras los movimientos Light and Space y minimalismo, en el que el propio objeto artístico empezó a quedar obsoleto. Estos artistas, y otros, ya no necesitaban los estudios como lugares de producción material, y enfatizaban en las ideas por encima de los objetos. Muchos se enfrentaron a las ideologías de los espacios construidos a los que se les invitaba a exponer —el nacimiento de la crítica institucional.

La galería Cabinet inauguró su nuevo espacio construido a medida en su ubicación actual en 2016, después de operar durante varios años en un antiguo bloque de oficinas al este de Londres. El idiosincrásico edificio independiente de 12 lados y cinco pisos se encuentra en los antiguos terrenos de los Vauxhall Pleasure Gardens —un espacio de ocio al aire libre



John Knight, *Bohemian Grove* [*Arboleda bohemia*] (vista de la instalación) (2022).
Imagen cortesía del artista y Cabinet, Londres.
Foto: Mark Blower.

del siglo XVIII que ofrece lo que los historiadores denominan “ocio comercializado”¹—. Lugares de baile, comida y bebida, exclusivos espacios de ocio que solo acogían a cierta clientela, ya que exigían el pago de una entrada para acceder a ellos. Construido en el emplazamiento original de Vauxhall, el espacio de Cabinet puede parecer igual de exclusivo a los no iniciados. Este contexto es sin duda importante para Knight, ya que trabaja principalmente en lugares específicos. Su crítica inferida a la ubicación de la galería podría encontrarse en el hecho de que su obra es difícil de comprar o vender, con lo que niega el “ocio comercializado” del mercado del arte y nos lleva a una conclusión más compleja.

El título de Knight, *Bohemian Grove*, hace referencia a un campamento de 2700 acres en las secoyas californianas donde se reúne anualmente el poderoso y hermético “Bohemian Club”, formado únicamente por hombres. La reunión, que se celebra desde hace más de 150 años, es aparentemente una oportunidad para “volver a la naturaleza”, pero también se dice que es el lugar donde se toman importantes decisiones políticas y se hacen negocios de alto nivel. Con este detalle, Knight ofrece su escaso contexto: la galería, los jardines y la arboleda pueden interpretarse como entornos para burgueses.

El mundo del arte, al igual que la arboleda y los jardines de recreo de acceso limitado, es un reino exclusivo, bien recibido y accesible para unos pocos. La reciente instalación de Knight actúa como clave de estas ideas más amplias, como lo ha hecho en cada una de sus entregas anteriores. Al traer algo que estaba fuera

—y ampliamente accesible al público— al interior, para que lo vea un público más exclusivo y preparado, esta obra impregna el material de desecho de diálogos poderosos y urgentes que cuestionan los propios sistemas que lo sustentan.

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