

MOUSSE 41 ~ *Jon Pestoni*

LOS ANGELES

## JON PESTONI: WITH FLYING COLORS

BY ANDREW BERARDINI



*Forgery*, 2013. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Fredrik Nilsen

These paintings are flags for states. Emotional, psychological, conceptual, formal states, unknown but through color and material. One color eats another. Lines and shapes like figures haunt the background, but always seen through a scrim of pure chroma. Andrew Berardini delves into the depths created through color and form by Jon Pestoni.

Sometimes they have funny titles. *Red Tape. Pale Sweep. Three Sun. Gone Blonde.* We can use this. A compass to wend our way through unknown countries. Perhaps some abstractions truly are abstract, a world unto themselves, hard to navigate outside the most theoretical of theories or the most literal of descriptions. The paintings concretely exist: layers of smeary color on a canvas. But they seem to have little reference to anything that can easily be made metaphor, analogy, simile. This is not like this. One of these is not like the other. Sometimes the abstract symbol and the thing it symbolizes are one and the same, indissoluble. Like flags.

LOS ANGELES ~ *Jon Pestoni*

Some Americans believe that if you burn their flag, you are attacking not some flimsy symbol but the nation itself.

Though some flags have flames and torches, hammers and sickles, maple leaves and wagon wheels, we accept flags as more or less abstract, vaguely symbolic in ways that we don't really have to understand. Looking up histories of old flags, it sounds like most of their symbolism is lost to history. Not even the scholars know why the English banner is a red cross on a white field. There's some obvious notion of Christianity, but the exact reasons for that combo of chosen colors are unknown.

As Boetti points out in his millions of rugged *Maps*, different continents, places and regions have different themes. The southern hemisphere blooms green. Asia pools into a sea of red. Even though the oceans are woven blue, spots of cool azure on land seem like a blessed relief. Africa, Europe, the Middle East and South America are such beautiful messes of color, speckled with pictures; the references to reality just drowning in contoured color.

The paintings of Jon Pestoni are like this.

I like to think of them as flags. Not just due to the obvious shape, but in the same way I think about Ellsworth Kelly paintings beaming their pure, bright colors and sweeping lines, like mid-century detergent logos with the names removed. Pestoni's paintings are flags for states, emotional, psychological, conceptual, formal states, unknown but through color and material, layers upon layers with nary a brushstroke to reveal a hand at work, but sometimes spoonful of kitty litter to keep the color from slicking too clean. One color eats another. Lines and shapes like figures haunt the background, but always seen through a scrim of pure chroma. Cities that just keep building on top of one another, until the ground rises and old neighborhoods sink deeper below the surface. Old Rome is far below the streetcars and *gelaterie* of the new city. These city-states of Pestoni tell forgotten histories, their symbolism lost, their colors deeper than what can be recollected. The country of Gone Blonde has a mood. The country of Red Tape another. Can one intuit the nature of life in Three Sum? The customs of its people? The angle of its historical trajectory? Tantamount to saying that for the people of Switzerland, their flag is a big plus. Which may not be true. But it's fun to try this approach.

It can be easy to concentrate on the formal aspects, to find enough narrative in the tricolors and big pluses and stars & bars of flags to call it a day. In an interview with Jan Tumlir from 2012 in *Flash Art* Pestoni invokes "push and pull," a phrase that hasn't been in vogue for some time, associated with the teachings and work of painter and educator Hans Hoffmann. Hoffmann was on top of the heap when he died an old painter in the 1960s, but try to poll art schoolers about HH today and you'll get a response as blank and empty as an unpainted canvas. "Push-pull" is an outmoded idea that once, like Hoffmann, dominated art and especially art education. Mike Kelley said, in an interview from 2005 for Art21, in reference to Repressed Memory Syndrome in his *Educational Complex* series:

"I see this as almost a kind of overarching religion, in which the rationale for almost all behavior is the presumption of some kind of repressed abuse. My own abuse was my training in Hans Hoffman's push-pull theory. All the formal qualities in the organization of these works are patterned on that kind of formalist visual-art training, which I see as a kind of visual indoctrination."

Before being used to abuse young artists and then half-forgotten, Hoffman figured through his popular theories how to create depth without linear perspective, through the use of color and form, whilst acknowledging the canvas itself as a formal construct. He famously said (a figure like Agnes Martin or Ad Reinhardt, his sayings take on the quality of art Torah and gnostic koans), "any line placed on the canvas is already the fifth."

In the work of Pestoni, we have the same illusion of depth created through color and form. By invoking this Hoffmannish phrase, Pestoni seemingly invokes a lost lineage being picked up and renewed. At different times, in his paintings Hoffman used layered squares or wild expressionistic explosions, binary approaches to problems we are often faced with, though the answer is usually both. Pestoni finds that answer for himself. He's an abstractionist that negates being totally abstract by slipping in elusive figures. The squiggles and smears feel centered, caught in a system that's hard to read, and though not expressionistic in execution the shapes are often messy, irregular, smeary, which is to say free from rigidity. The layers hiding layers are not rendered neatly; he is not a Tomma Abts or a Jay DeFeo. His systems are not geometric, though there is some geometry at work. Pestoni lays claim to a kind of painting of failure, the layers revealing all the attempts that came before, mostly but not entirely erased, scattered colors still going out a bit from the sides, squished beneath all the other layers piled on

top of the old colors, revealing in their lacunae some remnant guts.

Abstraction in art has distinct histories of trying to give form to the sometimes tumultuous space of interior worlds, but also of reflecting on a world dictated by secret geometries, whether the gridded streets of Mondrian's *Broadway Boogie Woogie* or the systems that animate the formal recipes of a Sol LeWitt wall drawing. Even to reject content is a posture, a kind of bad-ass one, though it is never really more than tough guy playing coy. As Ad Reinhardt wrote in "Abstract Art Refuses":

"In painting, for me no fooling-the-eye, no window-hole-in-the-wall, no illusions, no representations, no associations, no distortions, no paint-caricaturings, no cream pictures or drippings, no delirium trimmings, no sadism or slashings, no therapy, no kicking-the-effigy, no clowning, no acrobatics, no heroics, no self-pity, no guilt, no anguish, no supernaturalism or subhumanism, no divine inspiration or daily perspiration, no personality-picturesqueness, no romantic bait, no gallery gimmicks, no neo-religious or neo-architectural hocus-pocus, no poetry or drama or theater, no entertainment business, no vested interests, no Sunday hobby, no drug-store museums, no free-for-all history, no art history in America of ashecan-regional-WPA-Pepsi-Cola styles, no professionalism, no equity, no cultural enterprises, no bargain-art commodity, no juries, no contests, no masterpieces, no prizes, no mannerisms or techniques, no communication or information, no magic tools, no bag of tricks-of-the-trade, no structure, no paint qualities, no impasto, no plasticity, no relationships, no experiments, no rules, no coercion, no anarchy, no anti-intellectualism, no irresponsibility, no innocence, no irrationalism, no low level of consciousness, no nature-mending, no reality-reducing, no life-mirroring, no abstracting from anything, no nonsense, no involvements, no confusing painting with everything that is not painting."

But this whole and beautiful litany, worth quoting at every opportunity, is better summarized by one of Reinhardt's cartoons: some smirking rube points to an abstract painting and asks "Ha Ha What does this represent?" and in the following panel the painting, now clad with a grimacing face, thrusts a finger of its own at the startled fellow and hollers "What do you represent?" If Reinhardt's paintings forcefully pushed out, Pestoni is forcefully pulling back. A new tension.

Always back to painting. Painting always referring back to painting. Conversations about the medium sometimes make it seem as if there's no knowing painting without other paintings. One definition of what makes a country a country is that other countries recognize it as one. Also, as Eddie Izzard cracks, the peoples of the Americas were conquered by Euro-colonials mostly because they didn't have flags. "No flag, no country! You can't have one! That's the rule I've just made up."

Let's try again.

What we see are mostly tertiary colors, layered and lined and smeared, sometimes wisping spirits across flat fields. Colors as new as a fresh pair of Nikes, synthetic and neon and fluorescent, colors that if found at all in nature only leak out of nebulas or streak through sidereal sunsets. Though the paintings stroke and splotch, seeming to ooze on occasion and sometimes to gravel and pool, they are truly planned, not the random globbing of some blowy hack, no splinter-splatter of messy and primitive creation, no Jack the Dripper splooging all over the place in heroic actions. They are perhaps even anti-heroic actions, an acknowledgment not of inspiration, which is cryptic here, but of powerful actions that are not trying to be so goddamned splashy. Success is the same as failure if drawn the same spectacular way, revealing in its force things that are not so obviously forceful. All those squelching layers upon layers, push-pulling into new pictorial perspectives, all that failure is like good old Beckett's weirdly popular adage "Fail better."

Though we can guesswork up some history and feel things through in front of us, the situation never was and/or, but always both. The colors of these countries embody a spirit, even with the hand mostly removed, a real person and not some Modernist purity of the unrevealed geometry of reality, some eternal Platonic balderdash. We've happily almost left those myths behind, but here still is a human being figuring out with thingish ideas and notional material some meaning that refuses to be nailed down so easily.

These are flags, colored and shaped with abstractions of mysterious origin. But there is no silly nation-state getting in the way here, no territorial responsibilities, no border guards, no mysteries lost in ancient battles. The stories behind these colors were never told in the first place. These are flags not for countries lost or yet to be discovered, but wholly invented. They are flags for countries that are simply territories unto themselves.

Their empires end at the edge of the canvas; their frontiers can only finish outside the field of your vision.

Berardini, Andrew, "Jon Pestoni: With Flying Colors," *Mousse*, Issue 41, Los Angeles, December 2013 - January 2014, pp. 184-189

MOUSSE 41 ~ *Jon Pestoni*



*Sugarland*, 2013. Courtesy: the artist, Shane Campbell Gallery, Chicago, David Kordansky Gallery, Los Angeles

Berardini, Andrew, "Jon Pestoni: With Flying Colors," *Mousse*, Issue 41, Los Angeles, December 2013 - January 2014, pp. 184-189

LOS ANGELES ~ *Jon Pestoni*



Top, left - Untitled, 2013  
Bottom, left - Chalk Board, 2013  
Top, right - Standing Water, 2013  
Bottom, right - Wet Nurse, 2013

All images in this page: Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Fredrik Nilsen

## JON PESTONI: WITH FLYING COLORS

di Andrew Berardini



*Gooseneck*, 2013, installation view at Real Fine Arts, New York, 2013.  
Courtesy the artist, Real Fine Arts, New York, David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Joerg Lohse

**Questi dipinti sono bandiere di stati. Stati emotivi, psicologici, concettuali, formali, insondabili se non attraverso il colore e la materia. Un colore divora l'altro. Linee e forme infestano lo sfondo come figure, ma sempre attraverso una cortina semitrasparente di colore puro. Andrew Berardini s'immerge nelle profondità create da Jon Pestoni attraverso colore e forma.**

A volte hanno titoli buffi. *Red Tape* (Nastro rosso). *Pale Sweep* (Pennellata pallida). *Three Sum* (Sommatoria a tre). *Gone Blonde* (Bionda tinta). Possiamo utilizzare questo aspetto come bussola per avventurarci in paesi ignoti. Forse certe astrazioni sono veramente astratte, un mondo a parte, difficile da esplorare al di fuori delle più speculative tra le teorie e delle più letterali tra le descrizioni. I dipinti hanno un'esistenza concreta: strati di colore untuoso su una tela. Ma sembrano quasi non avere alcun legame con qualunque cosa si possa facilmente trasformare in metafora, analogia, similitudine. In questo caso non è così. Nessuna di queste opere è uguale all'altra. A volte il simbolo astratto e la cosa che esso simboleggia sono un tutt'uno, indissolubili.

Come le bandiere.

Alcuni americani credono che bruciare la loro bandiera non rappresenti semplicemente un attacco a un simbolo insignificante, ma alla nazione stessa.

Benché su alcune bandiere siano disegnate fiamme e torce, falci e martelli, foglie d'acero e ruote di carri, accettiamo il fatto che esse siano qualcosa di più o meno astratto, che posseggano un vago simbolismo che non ci è chiesto necessariamente di comprendere. Ripercorrendo le storie delle bandiere più antiche, sembra che la maggior parte del loro simbolismo sia andato perduto nel corso della storia. Nemmeno gli studiosi sanno perché la bandiera inglese riporti una croce rossa su un campo bianco. Vi è un ovvio riferimento al Cristianesimo, ma i motivi esatti che hanno portato alla scelta di quella combinazione di colori restano sconosciuti.

Come osservato da Boetti nei suoi milioni di *Mappe* ricamate, i diversi continenti, luoghi e regioni hanno temi differenti. L'emisfero meridionale

è tutto un fiorire di verde. L'Asia sguazza in un mare di rosso. Benché gli oceani siano tutti tessuti con il colore blu, le macchie d'azzurro sulla terraferma sono accolte come se fossero una benedizione. L'Africa, l'Europa, il Medio Oriente e il Sudamerica sono un meraviglioso caos di colori, punteggiato di immagini. I riferimenti alla realtà sono affogati dentro le sagome colorate.

I dipinti di Jon Pestoni sono così.

Mi piace pensarli come bandiere. Non solo per la loro forma esplicita, ma nello stesso modo in cui penso ai dipinti di Ellsworth Kelly, al loro risplendere di colori puri e brillanti e ai movimenti ampi delle loro linee, come se fossero loghi di detersivi degli anni Cinquanta, dai quali sono stati cancellati i nomi. I dipinti di Pestoni sono bandiere di stati: stati emotivi, psicologici, concettuali e formali, di cui non possiamo avere conoscenza se non attraverso il colore e il materiale. Strati su strati senza nemmeno una pennellata a rivelare l'azione di una mano umana, che qualche volta, tuttavia, vedono la presenza di una manciata di sabbia per gatti a impedire che il colore scivoli in modo troppo pulito. Un colore inghiotte l'altro. Linee, forme e figure abitano lo sfondo, ma noi le osserviamo sempre attraverso una cortina semitrasparente di colore puro. Città che vengono costruite una sopra l'altra, finché il livello del suolo si innalza e i vecchi quartieri sprofondano sempre più sotto la superficie. L'antica Roma è ben al di sotto dei tram e delle gelaterie della città nuova. Queste città-stato di Pestoni raccontano storie dimenticate, il loro simbolismo perduto, colori più profondi di quanto si riesca a ricordare. Il paese di *Gone Blonde* è segnato da un certo stato d'animo. Quello di *Red Tape* da un altro. Si può intuire la natura della vita in *Three Sum*? Le usanze dei suoi abitanti? L'angolazione della traiettoria della sua storia? Questo equivale a dire che per gli abitanti della

Svizzera la loro bandiera è un grande segno "più". Il che può non essere vero, ma è divertente tentare questo approccio.

Può risultare facile concentrarsi sugli aspetti formali, trovare così tante cose da dire sui tricolori e sui grandi segni più, sulle stelle e sulle strisce delle bandiere da averne abbastanza. In un'intervista con Jan Tumlir, apparsa in *Flash Art* nel 2012, Pestoni parla di "push/pull", un'espressione che non è più in voga da un po' di tempo e che è normalmente associata agli insegnamenti e all'opera del pittore e insegnante Hans Hofmann. Hofmann occupava una posizione di primo piano quando morì, ormai anziano pittore, negli anni Sessanta. Però oggi provate a fare un sondaggio su Hans Hofmann tra gli studiosi d'arte e otterrete risposte vuote e vaghe quanto una tela non dipinta. Quella del "push/pull" [teoria secondo cui si può ottenere la sensazione di movimento nella pittura astratta tramite intervalli cromatici e la sovrapposizione di piani, NdR] è un'idea fuori moda che in passato, al tempo di Hofmann, dominava il campo dell'arte e, in particolare, dell'educazione artistica. Mike Kelley, in un'intervista del 2005 ad *Art21*, in riferimento alla Sindrome del Ricordo Represso nella sua serie *Educational Complex*, ha dichiarato:

"La considero quasi una religione onnicomprensiva, in cui il fondamento logico per quasi tutti i comportamenti è la presunzione che vi sia qualche genere di abuso represso. L'abuso, per quanto mi riguarda, consiste nell'educazione ricevuta secondo la teoria del "push/pull" di Hans Hoffman. Tutte le caratteristiche formali nell'organizzazione di queste opere sono conformi a quel tipo di addestramento formalista alle arti visive, che ritengo essere una specie di indottrinamento visivo."

Prima di essere impiegato per abusare dei giovani artisti e di essere poi quasi completamente dimenticato, Hofmann cercò di capire, attraverso le sue popolari teorie, come si potesse produrre la profondità senza ricorrere alla prospettiva lineare, attraverso l'uso del colore e della forma, pur riconoscendo che la tela stessa era un costrutto formale. Una sua famosa affermazione (figura simile ad Agnes Martin o Ad Reinhardt, le sue dichiarazioni



acquisivano il rango di Torah dell'arte e di ko-an gnomici) recita così: "Qualunque linea tracciata sulla tela è già la quinta."

Nell'opera di Pestoni troviamo la stessa illusione di profondità prodotta dal colore e dalla forma. Citando l'espressione hofmanniana, Pestoni sembra invocare la possibilità di recuperare e rinnovare un'ascendenza andata perduta. In momenti diversi, Hofmann si servi, nei suoi dipinti, di quadrati disposti in strati oppure di sfrenate esplosioni espressionistiche, approcci binari ai problemi che spesso ci troviamo ad affrontare, benché la risposta sia solitamente da ricercare in entrambi. Pestoni giunge da sé a quella risposta. È un astrattista che nega di essere totalmente astratto scivolando in figure sfuggenti. Le macchie e gli scarabocchi danno la sensazione di essere centrati, intrappolati in un sistema di difficile lettura, e benché non siano espressionistiche nella loro esecuzione, le forme sono spesso confuse, irregolari, sbavate, prive, cioè, di rigidità. Gli strati che nascondono altri strati non sono rappresentati con precisione: Pestoni non è una Tomma Abts o una Jay DeFeo. I suoi sistemi non sono geometrici, benché vi sia in essi una certa componente geometrica. Pestoni si fa portavoce di una sorta di pittura fallimentare, in cui gli strati rivelano tutti i tentativi che sono stati fatti in precedenza, per la maggior parte ma non completamente cancellati. I colori sparsi che colano ancora un po' dai lati, schiacciati sotto tutti gli altri strati che sono stati ammassati sopra i vecchi colori, svelano, nei loro vuoti, resti di visceri.

L'astrazione, nell'arte, ha diverse storie fatte di tentativi di dar forma allo spazio, a volte tumultuoso, dei mondi interiori, ma anche di riflettere su un

mondo governato da geometrie segrete, che si tratti del reticolo di strade di *Broadway Boogie Woogie* di Mondrian o dei sistemi che danno vita alle ricette formali di un disegno murale di Sol LeWitt. Anche il rifiuto del contenuto è una posa, una posa da brutto ceffo, benché in realtà non sia altro che un duro che fa la parte del tipo schivo. Come ha scritto Ad Reinhardt in "Abstract Art Refuses":

"In pittura per me non c'è inganno dell'occhio, non ci sono finestre simulate sulle pareti, illusioni, rappresentazioni, associazioni, distorsioni, caricature pittoriche; non c'è pittura pastosa o *dripping*; non ci sono frammenti deliranti, sadismi o tagli; non c'è terapia, né iconoclastia; non ci sono buffonerie, acrobazie, eroismi; non c'è autocommiserazione, senso di colpa, angoscia; non c'è soprannaturalismo o subumanesimo, ispirazione divina o sudorazione quotidiana; non ci sono personalità pittoresche, romantici specchietti per le allodole, trovate da galleria; non ci sono giochi di prestigio neoreligiosi o neoarchitettonici; non c'è poesia, dramma o teatro; non c'è industria dell'intrattenimento; non c'è alcun interesse legittimo; non ci sono hobby della domenica; non ci sono *drugstore museums*, non c'è storia aperta a tutti, non c'è storia dell'arte nell'America degli stili regional-Ashcan-WPA-Pepsi-Cola; non ci sono professionalità, equità, imprese culturali, beni negoziabili, giurie, concorsi, capolavori, prezzi; non ci sono manierismi o tecniche; non c'è comunicazione o informazione; non ci sono strumenti magici, nessuna borsa con i trucchi del mestiere, nessuna struttura; non ci sono qualità di pittura, non c'è impasto, né plasticità; non ci sono rapporti, esperimenti, regole; non c'è coercizione, non c'è anarchia; non c'è antintellettualismo, irresponsabilità,

innocenza, irrazionalismo; non c'è alcun basso livello di coscienza; non c'è recupero della natura, riduzione della realtà o rispecchiamento della vita; non vi è astrazione da alcunché; non vi sono assurdità, né coinvolgimenti; non vi è confusione della pittura con tutto ciò che non è pittura."

Tutta questa bellissima litania, che vale la pena di citare ogni volta se ne presenti l'opportunità, è però meglio sintetizzata da uno dei fumetti di Reinhardt: un provincialotto indica un dipinto astratto e, facendo un sorrisetto, chiede: "Ah ah, e questo che cosa rappresenta?" e nella vignetta successiva il dipinto, facendo una smorfia, punta un dito in direzione dell'uomo sbalordito e strilla: "Tu che cosa rappresenti?" Se i dipinti di Reinhardt si espandevano prepotentemente, quelli di Pestoni si ritraggono con altrettanta forza. Una nuova tensione.

Si ritorna sempre alla pittura. La pittura rimanda sempre alla pittura. Le conversazioni sul medium a volte fanno pensare che non si possa conoscere un dipinto prescindendo dagli altri dipinti. Una definizione di ciò che fa di una nazione una nazione è che le altre nazioni la riconoscano come tale. Inoltre, come afferma Eddie Izzard, i popoli delle Americhe furono conquistati dai colonizzatori europei principalmente perché non avevano bandiere. "Niente bandiera, niente nazione! Non puoi averne una! Questa è la regola che mi sono appena inventato."

Proviamo di nuovo.

Ciò che vediamo sono per lo più colori terziari, disposti in strati, allineati e stesi, simili, a volte, a spiriti sottili che attraversano campiture piatte. Colori nuovi come un paio di Nike appena comprate, sintetici, fluorescenti, al neon, colori che, se esistono in natura, possono filtrare soltanto da delle nebulose o ritrovarsi nelle sfumature di qualche tramonto siderale. Benché i dipinti presentino pennellate e macchie, in qualche occasione sembrano addirittura trasudare e qualche volta siano coperti di ghiaia o formino delle pozze, sono in realtà completamente pianificati. Non sono il frutto di sgocciolamenti casuali eseguiti da qualche dilettante da strapazzo, né gli schizzi caotici di qualche confusa creazione primitiva; non sono il risultato dell'azione di Jack the (D)ripper che se ne va spruzzando pittura per tutta la stanza con gestualità da eroe. Forse sono perfino azioni antieristiche, il riconoscimento non di un'ispirazione, che è qualcosa di criptico, ma di azioni forti che non vogliono essere così dannatamente sensazionali. Il successo è la stessa cosa del fallimento se raffigurato nello stesso modo spettacolare, mettendo in luce, nella sua forza, cose la cui forza invece non è poi così ovvia. Tutti quei melmosi strati sopra altri strati, che con il loro push/pull creano nuove prospettive pittoriche, tutto quel fallimento ricorda il caro buon vecchio adagio, curiosamente popolare, di Beckett: "Fallisci meglio."

Benché possiamo inventarci qualche storia e sondare le cose che ci stanno di fronte, non si tratta mai di una situazione "e/o", ma sempre di entrambe le cose al contempo. I colori delle nazioni incarnano uno spirito, perfino in presenza di una rimozione quasi totale della mano esecutrice: una persona reale e non qualche forma di purezza modernista della geometria non rivelata della realtà, qualche eterna sciocchezza platonica. Ci siamo quasi felicemente lasciati alle spalle quei miti, ma qui c'è ancora un essere umano che afferra, servendosi di idee tangibili e di materiali teorici, un significato che rifiuta di farsi isolare facilmente.

Queste sono bandiere, i cui colori e le cui forme sono frutto di astrazioni dalle origini misteriose. Ma non c'è nessuno stupido stato-nazione a mettersi in mezzo qui, né responsabilità territoriali, guardie di frontiera o misteri andati perduti nel corso di antiche battaglie. Le storie che si celano dietro questi colori non sono mai state raccontate dal principio. Queste non sono bandiere di nazioni perdute o ancora da scoprire, ma di paesi totalmente inventati. Sono bandiere di paesi di cui esse stesse costituiscono i territori.

I loro imperi terminano ai margini della tela; le loro frontiere possono solamente finire al di fuori del campo della visione.

*Recovery Room*, 2013. Courtesy: the artist, Real Fine Arts, New York, David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Joerg Lohse