



MEXICO

Expected/Unexpected

MEXICO

Expected/Unexpected

MEXICO

Expected/Unexpected

TEA Tenerife Espacio de las Artes
10 jul 09 > 12 oct 09

México y el arte son sin duda dos términos estrechamente unidos desde antiguo por el lazo de la creatividad. Siempre ha sido posible hablar de la expresión artística como un rasgo propio de la personalidad mexicana, que a pesar de las influencias externas no pierde ese sentido tan característico que le une a su pasado, remoto y cercano.

Porque, aunque no abandonen las referencias anteriores, sus autores han sabido incorporar a sus creaciones los valores que han podido ofrecer en cada momento las corrientes más vanguardistas. La unión de ambos conceptos permite apreciar el arte desde una posición muy particular, como corresponde a los pueblos que han madurado su cultura a través del tiempo.

Esta muestra que nos ofrece TEA Tenerife Espacio de las Artes reúne un verdadero ejemplo del quehacer artístico desarrollado en el país hermano en la era contemporánea. A ello se añade como complemento singular un conjunto de obras originales de autores foráneos aunque vinculados a México a través de la Colección Coppel.

Es a sus promotores a quienes debemos agradecer la posibilidad de asistir a esta exhibición, que acude a Tenerife gracias a la existencia de TEA, sin cuyo concurso muy difícilmente este tipo de citas podrían existir. De esa forma, al igual que recoge el título de la exposición, lo que antes resultaba inesperado ahora es factible reconocerlo como real e, incluso, esperarlo.

En el futuro, los isleños podremos apreciar nuevas iniciativas de esta naturaleza, lo que contribuirá a enriquecer nuestras sensaciones y a mejorar nuestra vida.

Ricardo Melchior Navarro
Presidente del Cabildo de Tenerife

El México inesperado de una mirada particular

Las colecciones de arte funcionan como articulaciones de significado muy elaboradas. Debido a que están abiertas a reordenaciones internas, los objetos que las integran son susceptibles de variadas recombinaciones críticas y creativas según códigos que se modifican de acuerdo con los valores existentes en cada momento. A su vez, los significados ligados a una colección de arte concreta pueden ser continuamente desplazados, según las posiciones cambiantes de coleccionistas y espectadores.

Las colecciones de arte surgen de las fricciones –luchas y convergencias– existentes entre las biografías personales de los coleccionistas, las historias sociales, el gusto, la educación, el placer y la economía. Lo que se colecciona dice mucho acerca de lo que se valora y se repudia en un momento dado. La práctica del coleccionismo es una experiencia en cuyo desarrollo se producen placeres y pérdidas, encuentros y rupturas, fidelidades y evoluciones. El coleccionista vive construyendo su colección y hacerlo, en general, es una pasión solitaria¹. Es natural que los amantes de la música disfruten colaborando, tocando juntos, pero es muy poco natural ser co-coleccionista. Uno quiere poseer y ser poseído a solas, si bien la avidez de posesión del coleccionista debe ser, en intensidad, equivalente a la energía de sus rechazos.

En su deliberada subjetividad, la colección transmite ecos de emociones que tienen sus raíces en lejanas e íntimas experiencias de la identidad propia. Los objetos, en la experiencia real o imaginada del coleccionista, permiten una salida no sólo a un mundo privado y distante de lo general, sino incluso a un mundo mejor. Podría decirse que coleccionar es una manera de vivir en el caos exterior –el mundo– y de transformarlo, breve y modestamente, en algo con sentido interior –la colección–.

Es sabido por todos que el éxito de la publicidad reside en saber explotar nuestras inseguridades en la lucha que mantenemos permanentemente por la identidad, pero lo cierto es que –cada cual a su modo– las personas también nos anunciamos para que se nos lea de una forma concreta. La manera en que nos colocamos alrededor de nuestros objetos, a veces, es donde nuestras voces son más evidentes, donde nuestros hechos dicen más que nuestras palabras², pero sin olvidar que en todo proceso de constitución de una identidad individual con proyección social a través de objetos existe un peligro: el aficionado al arte puede convertirse en prisionero de los materiales, artísticos o no, que le rodean. El coleccionista vive y envejece con las colecciones que ha constituido, buenas o malas; ayer juzgaba, mañana se arriesga a ser él mismo juzgado.

El objeto de arte poseído, o la suma de ellos que es la colección, se convierte en una expresión de sí mismo para el coleccionista o, mejor dicho, en una presentación de sí mismo. Al igual que en otros aspectos, el parecer (la apariencia) dice algo sobre el ser (la realidad): “Lo que siempre está en juego es la personalidad –dice Bourdieu³, es decir, la calidad de la persona que se afirma en su capacidad de apropiarse de un objeto de calidad, esto es, en la calidad del objeto apropiado o en la calidad de la apropiación”.

Si una colección de arte es como el retrato imaginario de uno mismo, su “semblante personal”, resulta obvio que la apariencia que una persona obtiene por medio de su colección no puede contradecirse con sus propias maneras de vivir, pensar o hablar. Esa traición revelaría la existencia de una máscara, en vez de un semblante. Para ser coleccionista no es suficiente con reunir o acumular⁴ en casa obras de arte, sino que hace falta también poseer una competencia artística y estar en condiciones de establecer una cierta coherencia entre uno mismo y su colección. A la personalidad que uno se otorga con sus preferencias estéticas particulares debe corresponder una persona cuyos atributos y modo de vida le autoricen a presentarse como tal.

Todas estas reflexiones vienen con motivo de la presentación de la Colección de Isabel y Agustín Coppel en TEA Tenerife Espacio de las Artes. En ellos se dan de manera privilegiada las condiciones necesarias de inversión de conocimiento, tiempo e imaginación, además de un elevado grado de independencia de criterio que tanto les permite sortear las tentaciones de la moda como les incita a la aventura de recorrer caminos artísticos negados o rechazados por otros. Como en el caso de otros coleccionistas cabales, la recompensa que Isabel y Agustín Coppel logran no es el poder, ni la fama, ni la salud, ni los medios para lograr un fin, sino un fin en sí mismo (que, a su vez, quieren compartir con otros, en cierto modo, quieren socializarlo o colectivizarlo), una experiencia que ha demostrado reiteradamente ser capaz de proporcionar la más profunda y duradera satisfacción, un placer⁵. Y ello es porque coleccionando arte nos trascendemos, nos hacemos mejores personas, comprendemos con mayor precisión quiénes somos, dónde estamos y cómo es el mundo que nos rodea.

TEA Tenerife Espacio de las Artes se congratula de poder presentar esta visión inesperada, cosmopolita, global, transversal y cruzada por múltiples micro-relatos construida por Isabel y Agustín Coppel desde México y en México, pero sin límites de ningún otro tipo, al tiempo que les agradece su generosidad y su mirada.

Javier González de Durana
Director Artístico de TEA Tenerife Espacio de las Artes

1. Walter Benjamín escribió que “la propiedad es la más íntima relación que uno puede tener con los objetos, no es que ellos vivan en él, sino que él vive en ellos”, *Illuminations*, Fontana, Londres, 1973, p. 60.

2. FISHER, Jennifer. “Coincidental Re-Collections. Exhibitions of the self”, en Parachute (Canada), nº 54, marzo-junio de 1989, p. 53.

3. BOUDIEU, Pierre. “Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'oeuvre d'art”, en *Informations sur les sciences sociales*, París, junio de 1974, pp. 18-19.

4. Las diferencias entre “acumular” y “coleccionar” fueron tratadas

por Jean BAUDRILLARD, *Le Système des Objets* (Gallimard, París, 1968), pp. 147-148, y posteriormente por Frederik BAEKELAND, “Psychological aspects of the art collecting”, en *Psychiatry*, nº 44, febrero de 1981, pp. 45-59 (recopilado por Susan STEWARD en *Interpreting Objects and Collections*, ed. Routledge, Londres - Nueva York, 1994, pp. 205-219).

5. WEIL, Stephen E. “Collecting a private arte collector: In search of the ideal”, *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1995, pp. 133-138.

15
Mexico:
Expected/
Unexpected

19
Entrevista con
Isabel y Agustín
Coppel

31
17 Mexicanos
Globales

45
Inesperado

51
Fragmentos
de la Colección

121
Biografías

139
English
translation

Mexico: Expected/Unexpected

Mónica Amor y Carlos Basualdo

La intención de esta exhibición es la de subrayar el papel de la colección como suerte de herramienta epistemológica, relacionada con el sitio cultural ocupado por los diferentes agentes, responsables de su formación: los coleccionistas mismos, principalmente, curadores, asesores y especialistas y galerías. Esta compleja red de instituciones y operadores no se prestan a un claro análisis, y lo mismo puede decirse sobre los objetos acumulados en la Colección Isabel y Agustín Coppel. Esto último, es el resultado del intercambio y la desigualdad entre las trayectorias que comprometen las incertidumbres de producción y las ambivalencias que le dan forma a cualquier operación cultural en nuestra actual economía global. Como consecuencia, la mexicanidad, por utilizar un neologismo geográfico que Roland Barthes asoció con las expectativas que se generan por el significador de identidad, de esta colección y de su exposición será resuelta a través de líneas de investigación, en cuyo intercambio, diálogo, influencia, impureza, disonancia y multiplicidad, se encuentran las estrategias fundacionales.

Otro acierto de la exhibición de la siempre cambiante y creciente Colección Coppel es el intento por explorar el arte contemporáneo (mexicano) mientras subraya las relaciones y conexiones con sus predecesores canónicos y sus productores contemporáneos. Mas allá, dos cuadros de referencia enmarcan el esfuerzo curatorial realizado aquí: por un lado, esta presentación intenta direccionar una colección que se encuentra abierta a las dinámicas globales que sirven de combustible al arte contemporáneo de nuestro período, y por otro, intenta mostrar que la Colección Coppel se encuentra, igualmente, comprometida con un grupo creciente de artistas contemporáneos mexicanos y con una audiencia local, cada vez más grande. El que ambos proyectos sean complementarios, es una de las premisas que dan forma a esta exposición y a la lógica propuesta para el espectador en los espacios físicos de la Maison Rouge. Como resultado, podemos esperar que la audiencia aprecie como la Colección Isabel y Agustín Coppel defiende el arte contemporáneo nacional e internacional, mientras interroga sobre las fundamentales diferencias entre aquellas dos categorías. Estas, por supuesto, son preocupaciones antiguas, llenas de riesgos y dificultades. Pero nuestra intención es generar controversia, a través de esta exposición, que ahora más que nunca, lo local y lo global, lo auténtico y lo extranjero, el original y la copia, son conceptos que permean entre cada uno y tienen muy poco que decir sobre la producción cultural cuando se piensan por separado.

La Colección Isabel y Agustín Coppel presenta figuras clave dentro de la escena del arte contemporáneo mexicano, como Francis Alÿs, Melanie Smith, Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas y Damián Ortega, entre otros.

Partiendo del trabajo de estos artistas, la exposición intenta expandirse diacrónicamente en un esfuerzo por establecer las posibles influencias y antecedentes del trabajo de estos artistas. Asimismo, junto al trabajo de una generación joven de artistas, encontramos también el trabajo más histórico de artistas como Gordon Matta-Clark, Lygia Clark, Ed Ruscha, Dan Graham y Hélio Oiticica. Pero la exhibición también desdobra de la misma manera sincrónica en que los incorpora, a artistas internacionales más jóvenes, cuyos trabajos muestran las preocupaciones conceptuales y las resoluciones estéticas de los mexicanos.

Ese es el caso de Tatiana Trouvé, Rivane Neuschwander, Pae White y Terence Koh, entre otros. “Mexico: Expected/Unexpected”, como el título lo indica, intenta desestabilizar las categorías que uno asocia con los conceptos del arte mexicano, la colección mexicana, lo local y lo internacional, lo auténtico y la copia. En un movimiento que resuena con lo que parece que está tomando lugar en otras áreas de la cultura mexicana, como el cine o la literatura, la Colección Isabel y Agustín Coppel, así como esta muestra, proyecta una imagen del arte contemporáneo mexicano que es inestable, rico y complejo, impredecible y en el que la tradición e innovación están constantemente en juego. Esperamos que el resultado comprometa a la audiencia, los sorprenda, sólo ahí donde el espectador hubiera esperado la sencillez del cliché.

La exposición está rudamente organizada en secciones o cuartos sin una trayectoria establecida y con un constante interjuego de trabajos y espacios facilitados por la planta asimétrica de la Maison Rouge. Aquí, haremos énfasis en algunos de esos intercambios para subrayar la naturaleza sugestiva de la exhibición que insiste en la posición relativa de las obras y artistas, así como en la calidad constructiva de la narrativa propuesta por la colección/exhibición. Sin embargo, en vez de una narrativa de evolución y de progreso reflejado en una idea monolítica sobre la gente y el lugar, proponemos historias cortas que se reflejen entre sí, sin aspirar a un clímax o conclusión.

En la galería de entrada, el trabajo en neón de Doug Aitken y Kendell Geers, y una cita programada por Jonathan Monk, presentan un marco predictivo en el que la oportunidad, más que la casualidad es la que determina su relación con México, o mejor aún, a la inestable mexicanidad perseguida en la muestra. El primer trabajo, titulado *99 Cents Dreams*, 2007, por Aitken, relacionada con el sueño de plenitud y disponibilidad, y al accesible consumismo que las tiendas de todo por un dólar representan en los Estados Unidos de Norteamérica. En este contexto, y en relación con los trabajos siguientes, la pieza desplaza el modelo económico existente del otro lado de la frontera, un modelo que en cierto momento pareció estar al alcance de México bajo el auspicio de NAFTA. Una segunda pieza de Geers, introduce la noción de límites y fronteras –por esto entendemos los límites físicos del espacio de exposición, así como las fronteras geográficas de Estados Unidos y México–, que han jugado un papel tan fundamental en la cultura moderna y contemporánea de México. En la pieza se lee BORDER (frontera) cuando la primera letra no parpadea. Cuando parpadea, se lee ORDER (orden). Un defecto técnico similar puede detectarse en un neón adyacente del mismo artista, en este se lee D/ANGER, 2003 (peligro-coraje), y mientras el juego de palabras, y la inestabilidad del significante escultórico, puede relacionarse directamente con las estresantes situaciones políticas del país de origen de Geers, Sudáfrica, el marco diferencial provisto por la

exposición los convierte en un importante comentario sobre las fronteras políticas entre México y Estados Unidos. Un trabajo, titulado *Meeting 50* (2005–2007), y validado por el texto recortado en vinilo, es parte de una serie de encuentros que el artista propone en el futuro distante, en una lugar, fecha y tiempo de la elección del artista. Este se llevará a cabo en la Ciudad de México, en 2017, entre el artista y el coleccionista. La *rendez-vous* propuesta por el artista, potencialmente existe al comprar la pieza y de alguna manera se altera por su papel de apertura en esta exposición. Tan dependientes como son estas reuniones de Monk, siempre dependiendo de otro, son también los encuentros entre trabajos, productores y prácticas estéticas propuestas por la colección y la exposición. La plataforma visual sugerida está basada, entonces, en un desplazamiento estético y en resonancias poéticas que entre pasan lecturas cerradas y definen estructuras. Una larga sección de la muestra liga formalmente, a través de una serie de resonancias tipológicas. Obras realizadas en diversos medios (pintura, escultura, video, instalación) al mismo tiempo que aluden, a medida que deshacen, nociones establecidas de mexicanidad, tales como imágenes de muerte la relación entre ciudad y naturaleza, la poética de la mano de obra, y lo precario de la vida cotidiana. Aquí encontramos el silencio de los iconos de Carlos Amorales (*Panorama*): imágenes de figuras y formas delineadas en negro, rojo y blanco que acumulan, en un archivo sin sentido que aspira a un entendimiento imposible, y las sublimes vistas de parvadas de pájaros en las fotografías en blanco y negro de Graciela Iturbide. Esta relación lateral entre el aparente orden del archivo de Amorales (profundamente arbitrario al momento de considerar su lógica), y la caótica dimensión de la naturaleza, se elabora más allá en la yuxtaposición de la serial pero indistinta *Gasoline Stations*, 1962 de Ed Ruscha (señaladores de lugares entre espacios, el camino a ninguna parte, la tierra de nadie) y la localizable y vívida fotografía de México, de Helen Levitt (*Untitled, Mexico, D.F., 1941*). En la intersección de estos paradigmas opuestos pero contradictorios, encontramos una obra abstracta de Pae White (*Freeze Festoon*), una cascada festiva de papel en una configuración móvil que repite el tema de la acumulación arbitraria mientras recuerda las decoraciones baratas que adornan las celebraciones populares en México y otros lugares de Sudamérica. Estas resonancias inesperadas se desdoblan adyacentemente hacia más asociaciones predecibles entre las fotografías de toreros de Rineke Dijkstra (*Montemor, Portugal, May 1 A, B y C*, todas de 1994) y del esqueleto preformativo de Terence Koh (*Untitled [Skeleton Paintings]*, 2006), ambos físicamente distantes (en el espacio de exhibición), pero conceptualmente cerca al *Niño Maya de Tulum*, de Manuel Álvarez Bravo, de 1942, donde el niño y el relieve del cráneo en la pared, son compañeros naturales.

Los otros tres cuartos, lateralmente conectados al espacio de exhibición principal, llevan más lejos el ensayo de esas operaciones de asociación. Empezando con *Untitled (Sitting Donkey*, Trento, 2004) –obra que presenta un animal que constituye un ícono humorístico relacionado con México, seguimos con Jack Pierson y la pieza *Si, Si, Si*, 1995, seis letras tridimensionales con los colores de la bandera mexicana, y finalmente el texto en vinilo del mexicano Jorge Méndez-Blake, *Sin título* (Sigue el llano en llamas), 2007, una alusión a la novela de 1953, El llano en llamas, de Juan Rulfo, sobre la vida rural de México durante el período de la Revolución. Un espacio conectado está organizado alrededor de la producción de la forma basada en (literal y estilísticamente) las operaciones de construcción. Aquí podemos encontrar trabajos de Gabriel Orozco, Gordon Matta-Clark, Lygia Clark y Hélio Oiticica, contrastando con trabajos de Simon Starling y Manuel Álvarez Bravo. Finalmente, temas centrales relacionados con el Surrealismo, la cultura popular y las contradicciones de la vida urbana se tejen en la obra de Francis Alijs, Damián Ortega, Enrique Guzmán y Pablo Vargas Lugo. Uno podría decir que la columna vertebral de la exposición es un trabajo de sitio específico que se encuentra ubicado en el centro del patio de la Maison Rouge, de la artista italo-francesa Tatia-

na Trouvé, que ancla las siguientes características: aquellos trabajos que hacen énfasis en las afinidades estructurales y constructivas y las varias resonancias iconográficas que exploran nociones de nacionalismo y pertenencia. Esta pieza, con su estética surrealista y seudomasoquista, sus aperturas y cierres, sus ramificaciones materiales y su naturaleza expansiva desgasta los reclamos de identidad que una exhibición y colección geográficamente obligada debería tener, y sugiere, por otro lado, que México es una imagen elusiva, tanto para extranjeros como para locales. El artista belga Francis Alÿs (uno de los artistas más prominentes de México) también direcciona esta falta de elusividad de lugar e identidad en su video *Zócalo*, 1999, realizado en colaboración con el artista mexicano Rafael Ortega. En este plano, 12 horas de documentación sobre el movimiento de la sombra del asta bandera, en uno de los sitios históricos más importantes de México, la plaza mayor de la ciudad y el lugar de las manifestaciones públicas y de los espectáculos de propaganda. El video de Alÿs retrata a la población protegiéndose del inclemente sol, parándose debajo de la sombra de la estructura. Hablando sobre la natural dependencia de los encuentros públicos, el espacio público, los monumentos y los espacios históricos (los que aquí se encuentran reunidos sólo buscan protegerse del sol), Alÿs, un extranjero que ha convertido a México en su lugar de residencia, desvela la frágil naturaleza de aquellas instituciones y la infraestructura que da visibilidad al concepto de nación (aquí la ondulante bandera pasa a segundo plano, es un fragmento que nadie ha venido a honrar). Su proceso de trabajo lo resume muy bien:

“... paso mucho tiempo caminando por la ciudad... El concepto inicial del proyecto normalmente surge durante un paseo. Como artista, mi posición es parecida a la de quien pasa constantemente tratando de situarse en un ambiente en movimiento. Mi trabajo es una sucesión de notas y guías. La invención de un lenguaje va de a mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de historia que estoy inventando, de la ciudad cual estoy haciendo un mapa”.¹

Viajar y hacer mapas, la construcción del lugar a través de la imaginación; estas han sido poderosas metáforas para la producción artística de los últimos 25 años. Y su vigencia dentro del siglo veintiuno descubre nuestra exacerbada condición de viajeros permanentes abiertos a ideas migrantes, fronteras permeables y certezas desplazadas. Ignorar la vulnerabilidad de la construcción de una nación, cultura e identidad, es ignorar la liga fundamental entre el arte moderno y contemporáneo, centro y periferia, uno mismo y el otro. Es también ignorar el contexto fundacional de los objetos de arte: su relación con las instituciones, el mercado, y los problemas que competen su dirección. Corresponde a los artistas el inventar historias y reinventar la ciudad, corresponde a las exhibiciones y curadores el narrar esas trayectorias, y a las colecciones y coleccionistas el rendirse a la nostalgia y forjar nuevos, inconsistentes y siempre incompletos archivos de cultura contemporánea.

1. <http://www.postmedia.net/alys/zocalo.htm>. Acceso septiembre 12, 2008

Entrevista a Isabel y Agustín Coppel

Mónica Amor y Carlos Basualdo

*15 de Febrero de 2008,
Filadelfia, PA. Estados Unidos*

Mónica Amor: ¿Cómo comenzaste a colecciónar y cuál fue tu primera pieza?

Agustín Coppel: Visité algunas exposiciones en Culiacán y me hice amigo de un artista que ya murió. Con él empecé a conocer un poquito más de arte. Realmente la primera pieza que siento que compramos para la colección fue en Los Ángeles, en la galería de Tere Iturralde. Era una pintura de Cordelia Urueta de los años 40, de una mujer con vestido blanco bailando ante un espejo, que tiene un poco la estética de Diego Rivera. A Isabel y a mí nos encantó, y aún la tenemos colgada en el comedor de la casa.

MA: ¿Cómo se llamaba el artista que los introdujo al mundo del arte? ¿Te acuerdas?

AC: Se llamaba Miguel Esparza Blancas. Era un artista que conocía bien lo que estaba ocurriendo en Nueva York y de alguna manera trataba de interpretarlo en Culiacán. Era un gran seguidor de la obra de De Kooning de los años 50. Aspiraba a desarrollar su propio lenguaje con un estilo mexicano, pero nunca tuvo mucho éxito.

MA: Y más tarde, al progresar su interés por colecciónar, ¿hay algunas influencias en particular, algún coleccionista o artista que haya sido o sea importante para ustedes?

AC: Hay una coleccionista en Culiacán, la señora Vita Podesta, que lleva mucho tiempo coleccionando. Compró hace como 25 años un cuerpo de obra de artistas muy importantes: Picasso, Diego Rivera, Juan Gris. Disfruta muchísimo su obra y además le resultó muy buena inversión; es algo que le significa mucho en su vida. Es una señora encantadora, nosotros somos sus amigos, nos invita a su casa y conversamos de muchísimos temas. Siempre ha tenido un espíritu muy joven y moderno.

Carlos Basualdo: Me interesaría saber ¿por qué el arte? Y también si fue una decisión de los dos. ¿De dónde viene esa decisión?

AC: A los dos nos gustaba mucho el arte y disfrutábamos enormemente ir a conocer obras, buscar museos, entender el tema.

MA: ¿En el contexto artístico de Culiacán? ¿Algún museo en particular?

AC: En Culiacán hay un museo, MASIN, que tiene obra de los años 50 y 60 en México, y también algunos artistas de principios de siglo. Pero más bien iniciamos esta búsqueda en los viajes. Siempre estuve muy metido en temas de comunicación, de filosofía y de organización. Me interesó tratar de entender cosas complejas, y fue como un reto entender por qué existía este mercado del arte y por qué se valoraba tanto determinado objeto. Me planteé como una incógnita intelectual la búsqueda de los significados de las cosas y el entender qué estaban viendo otras personas que yo no estaba viendo.

En el camino empezamos a comprar obras de arte moderno mexicano, no de los grandes como Tamayo ni Rivera –salvo un Orozco que adquirimos hace muchos años–, sino de artistas periféricos al modernismo mexicano, artistas que son muy buenos, pero no tan conocidos internacionalmente.

MA: ¿Todavía tienen esas obras?

AC: Todavía tenemos y disfrutamos esas obras, todas. Pero en un momento dado frenamos ese proceso y empezamos a ver con más amplitud el tema del arte y lo que estaba sucediendo en el mundo. Pasamos en directo y con total convicción a colecionar arte contemporáneo internacional. Recuerdo muy bien una tarde a principios de los 90 en la Zona Rosa del DF, en la sala de la Galería Arvil con Armando Colina y Víctor Acuña. Armando fue muy contundente; me decía: “lo que tienes que buscar es Warhol, él es el artista más importante, él cambió la estética en el mundo, él es el verdadero creador del Pop Art, un artista con un cuerpo de obra inmenso”.

Nuestra primera adquisición de arte contemporáneo internacional fue una instalación muy grande de Gary Hill, *Learning Curve*.

CB: ¿Cuándo? ¿Puedes darnos alguna fecha?

AC: Como en 1991 o 1992.

Isabel Coppel: También te surge mucho el interés por el arte cuando viviste en Nueva York, después de graduarte de la universidad.

AC: Sí, estuve viviendo en Nueva York 10 meses.

MA: ¿Cuándo?

AC: A mediados de los 80 Me tocó ir a algunas exposiciones increíbles, realmente a disfrutarlas como un observador más. Recorrió la ciudad, visitó galerías y todos los museos.

MA: ¿Con algún guía o por tu cuenta?

AC: Solo, por mi cuenta. Tenía un amigo argentino que me acompañaba. Ahora lo tengo perdido.

CB: Pero ¿cómo se pasa de una situación en la que no hay tanto arte, en la que el arte es algo relativamente remoto, a una en la que es habitual el recorrer galerías? ¿Cómo se produjo esa transición? ¿Qué fue lo que inicialmente provocó tu curiosidad?

AC: Yo creo que la primera vez que fui a Europa con mi papá, un verano estando ya en la universidad, fue trascendental. El visitar el Museo del Prado, el Louvre en París con él de guía, me fascinó, fue una gran experiencia.

CB: ¿A tu papá le gustaba el arte?

AC: Le gustaba el arte muy clásico: Goya, Velázquez, Rubens, las guerras, la pintura histórica, heroica y en general los temas épicos.

CB: ¿Había pintura en tu casa?

AC: Había pintura, pero de la que se compra en las calles de París, paisajes parisinos, y un retrato interesante de mi mamá; es todo lo que había, no era un tema. Ese verano que fui con mi papá a Europa e invitamos un par de amigos míos, yo tenía 19 o 20 años, estuvimos tres semanas recorriendo las principales capitales. Visité por primera vez los grandes museos; entonces me nació la curiosidad de saber más sobre el expresionismo, los impresionistas y la historia del arte en general. Recuerdo que en nuestra luna de miel, Isabel y yo fuimos a Tahití. En ese viaje llevaba conmigo una versión muy vieja de mi padre de la obra de Somerset Maugham, *La luna y seis peniques*, que trata sobre la vida de Gauguin. Todo el viaje fue una experiencia bellísima.

MA: Y volviendo a la obra de Gary Hill, ¿qué los motivó a comprarla?

AC: Yo estaba seguro que Gary Hill era el mejor videoartista en ese momento y creí que era importante comprar algo totalmente conceptual, muy histórico y significativo. Recuerdo que hice un análisis amplio de quiénes eran los videoartistas y cuáles eran sus obras más interesantes. A Isabel le gustó la obra de Hill y decidimos comprarla.

MA: Pero tú no tenías nada de video hasta ese momento; estabas colecciónando pintura mexicana. Entonces, ¿cómo fue ese salto? ¿Viste la pieza en un viaje? ¿Quién te introdujo?

AC: Una obra similar, titulada *The Learning Curve*, la vi por primera vez en el Museo de San Diego, instalada en un cuarto oscuro. La pieza consiste en un mesabanco con una silla colocada en uno de sus extremos. La mesa se amplía y termina en un pequeño monitor en el cual se proyecta una ola que rompe continuamente. En la versión que nosotros adquirimos, al final del mesabanco hay una pantalla plana muy larga, con la misma imagen.

CB: Pareciera que desde el principio estabas pensando en términos de importancia histórica, de ubicación en un panorama más amplio, como si hubiese habido una intención programática en la colección. No parece haber sido una cuestión de vivir con cosas que a uno le gustan, sino más bien de componer una totalidad, ¿es así?

AC: Siempre. Sobre todo con la segunda parte de la colección, que fue algo mucho más pensado. Sí quería tener un cuerpo de obras que tuviera sentido y que me interesara a futuro, y no nada más en el momento en el que me gustó.

IC: Más estudiado, porque en el arte contemporáneo, si no estudias, no es tan fácil saber por dónde vas o qué quieras, qué te interesa. ¡Y Agustín vaya que estudia!

MA: En ese proceso de aprendizaje, de estudiar, ¿con quién te parece que mantienes un diálogo más sistemático? ¿Con instituciones, con coleccionistas, con artistas, curadores, críticos? ¿Hay algunas personas en concreto? ¿Algunas instituciones en específico?

AC: Constantemente aparecen ideas y puntos de vista muy diferentes, muy nuevos, inimaginables muchas veces, que sorprenden. Y entre los que opinan de arte, los que saben de arte, hay diferentes niveles.

Con el tiempo hemos venido platicando con muchas personas y hemos sostenido el diálogo con quienes creemos que nos aportan más. Hay mucha gente que habla constantemente de arte, pero no parece tener mucha idea. Claro que al principio cuesta trabajo entender toda esta dinámica. Posiblemente una de las cosas más importantes es aprender que uno no sabe de muchas cosas. Eso es muy valioso: saber que no sabes, y asumir que el tema del arte tiene varias capas y un sin-número de profundidades.

Conocer a Carlos y a ti Mónica, ha sido una etapa muy interesante para nosotros, porque tienen una perspectiva del arte que incluye corrientes artísticas con las que no estábamos familiarizados, como algunas que sucedieron en Italia y Brasil..., así como una visión más global, la importancia de cada pieza en un ambiente más internacional. Generalmente las galerías tienen un punto de vista sumamente limitado y no se dan cuenta de lo reducida que es su perspectiva. Algunos museos también se casan mucho con su época y con su momento, y terminan siendo obsoletos. El buen arte trata de provocar preguntas y de generar rupturas.

En México, por ejemplo, los artistas anteriores a Gabriel Orozco, que tuvieron mucho éxito, lo ven mal; les parece que su obra es una burla. A nosotros nos han dicho en muchas ocasiones que se va a caer a pedazos, que su obra no tiene futuro. En esa provocación te das cuenta del valor mismo de Orozco. Otros críticos, como Pedro Alonzo y su esposa Lane Coburn, tienen una visión muy joven del arte, abierta. Con él en particular hemos tenido muy buena relación.

También hemos tenido contacto por muchos años con los galeristas José Kuri, Mónica Manzutto, Enrique Guerrero, Jaime Riestra, Patricia Ortiz Monasterio, Marian Goodman, Andrea Rosen, Stephen Friedman y otros más muy importantes a los que nos gustaría conocer mejor, así como con los coleccionistas César y Mónica Cervantes, Patrick y Mariana Charpenel, Jose Noe y Marcela Suro, y con algunos curadores como Yvonne Force, Taiyana Pimentel y Ana Elena Mallet.

MA: ¿La relación con ellos es una visión internacional del arte?

AC: Sí, con Pedro Alonzo fue con quien compramos la obra de Gary Hill; él ha sido muy buen asesor. Con Yvonne Force hemos tenido una relación intermitente, pero de muchos años. Ella nos ha ayudado a entender otras propuestas y artistas. Hemos tratado de seleccionar con quién tener cierta relación y con quién entablar relaciones más duraderas.

El desarrollo de la colección, las asesorías, las relaciones, los estudios y las diferentes adquisiciones las hemos hecho trabajando en equipo con Mireya Escalante, quien ha sido una parte muy importante en toda esta aventura.

MA: ¿Ustedes viven con el arte que compran? Obviamente, me imagino que no con todo, pero quizás hacen un esfuerzo por rotar las obras. ¿Cómo sistematizan este esfuerzo para experimentar los trabajos de alguna forma?

IC: Sí vivimos con el arte. En Culiacán tenemos el arte moderno latinoamericano que adquirimos primero, y en San Diego tenemos más del contemporáneo. La verdad, se siente mejor el contemporáneo, queremos estar rotando continuamente.

MA: ¿Tienen la mayoría de las obras en Los Ángeles o tienen depósitos también en México?

IC: En Culiacán tenemos algunas piezas guardadas en bodega y otras en el DF.

MA: O sea que hay acceso fácil a la obra en Culiacán.

IC: Tenemos algunas piezas. El clima caluroso y húmedo de Culiacán hace más difícil guardar obra ahí. Es increíble cuando encuentras la pieza correcta, la que te gusta ver todos los días; cada vez que pasas por ahí, ves algo diferente, es lo que más disfrutamos.

AC: Realmente las casas, si lo analizamos, son galerías de arte. Queremos reestructurar la de Culiacán; es un proceso interesante.

Cuando tienes una colección como la nuestra, se necesita una real curaduría para exhibir hasta en la propia casa. Ya no podemos colgar obras sólo porque nos parece bonito aquí o allá. Al hacer una curaduría de verdad, se encuentran conexiones que entonces dificultan el cambiar de lugar las piezas. Debe haber piezas suplentes, porque prestamos obra, pero las casas terminan siendo pequeñas galerías que exhiben exposiciones temporales.

MA: Claro, por eso les pregunto si lo han sistematizado de alguna forma. Es difícil reemplazar una por una.

IC: No es fácil; se requiere reconfigurar el sentido. Cambias tres o cuatro piezas, o no las puedes cambiar.

MA: ¿Qué tipo de interacción tienen con los artistas que han comprado? ¿Hay algún esfuerzo por parte de ustedes por conocer a esos artistas?

AC: Hemos conocido pocos, hemos platicado con algunos de ellos y nos hemos llevado buenas sorpresas en la gran mayoría de las ocasiones. Yo siento que en este momento los coleccionistas son muy bien vistos por los artistas, o sea, son muy abiertos, intentan explicar sus ideas y atenderlos. Hemos tenido una buena relación con quienes hemos conocido.

A mí en lo particular no me gusta mucho contaminarme de su personalidad, porque uno tiene una idea de una obra y ciertas referencias; así funciona mejor. Tiene uno que ver lo que hacen y tener esa tolerancia de sus propias vidas, porque no se están buscando *role models*, sino otras cosas.

MA: ¿Hay algún artista con el que mantengan alguna relación más personal?

AC: Con Sofía Taboas nos llevamos muy bien, al igual que con Pedro Reyes, Miguel Calderón y también con Gabriel Orozco; nos da mucho gusto verlos.

MA: ¿Cómo cambió su percepción del arte a través del coleccionismo?

AC: Pues es mucho más interesante el punto de vista que uno desarrolla como coleccionista. Son como dos cosas distintas: la apreciación del arte en sí mismo y la búsqueda natural de los coleccionistas, ya sean de discos antiguos, de zapatos o de lo que sea. El coleccionista es activo, es parte de la escena; hay un interés especial de estar buscando esa pieza única y poderla reconocer en el momento. Ahora que asistimos a la exposición de Frida, aquí en Filadelfia, vimos piezas que en determinado momento estuvieron disponibles y era difícil entender que eran obras maestras; así nos puede estar pasando en muchas cosas, no sólo en el arte, sino en los negocios, en las relaciones, en las amistades. Hay situaciones y momentos que son claves y que no se ven a simple vista. Esto es como una formación para saber ver y apreciar; eso tiene un valor en la vida entera. Soy del mundo empresarial cien por ciento; el arte es de verdad un cambio de mentalidad, un descanso, un espacio de libertad, mi gran pasión que he podido aplicar y aprovechar en muchísimas cosas, en los grupos de trabajo, en equipos humanos, en las diferentes estrategias, en tener el ojo para saber qué sí vale y qué no vale.

MA: ¿Te ha pasado ver una obra que, como tú dices, la percibes inmediatamente como algo valioso, como algo que vale la pena, pero que dices no, no es para la colección?

AC: Sí, yo creo que nunca hemos comprado algo que no nos guste realmente, aunque estemos seguros de que es muy valioso. Además, las piezas se tienen que ver primero en su importancia y segundo en el contexto de la colección.

MA: O sea que hay una cuestión de gusto que es muy importante.

AC: Pues sí, sólo en una o dos ocasiones compramos algo que se nos hacía una buena inversión, pero terminamos por venderlo. Tener cosas que no nos gusten de fondo únicamente porque “hay que tenerlas”, de alguna manera contamina la colección.

MA: ¿Cuál fue el enfoque inicial de la colección, cómo lo eligieron y por qué era importante para ustedes?

AC: Yo creo que no sabemos, realmente es una especie de enigma. Aunque yo le hubiera definido un enfoque con anterioridad, me parece que con la muestra que Mónica está curando ha encontrado un sentido muy interesante y diferente, que no habíamos alcanzado a ver. Considero que el querer definir la colección demasiado, querer explicarla, dedicarte a un medio o a una época, le quita fondo y placer al proceso. Y le quita coherencia, porque la coherencia está más bien en las obras. Nosotros creemos en el mensaje mismo del arte. Por ejemplo, esta muestra que se está haciendo para París y Tenerife en París, nos da una serie de relaciones nuevas muy interesantes que estamos descubriendo. Eso es lo inesperado de la colección, que tenga esa capacidad de tener varias lecturas.

MA: Se pudieron haber escogido otras obras, o a las mismas obras se les podría haber dado otra lectura distinta. Es quizás ese espíritu heterogéneo el que permite esa apertura. Ahora bien, ¿qué determina la incorporación de una nueva obra? ¿Cuáles son los elementos que determinan la incorporación de una obra a la colección?

AC: Es muy subjetivo; a veces estamos buscando algo de alguna época y terminamos comprando otra cosa. En cierto momento, una pieza o un artista hacen mucho sentido en la etapa en la que va la colección. Por ejemplo, teníamos mucho tiempo buscando un Nauman, y pues no se nos había dado el momento ni la pieza; por fin encontramos algo que se podría adecuar muy bien y lo compramos. También tiene que ver con una realidad de los recursos, no hay recursos ilimitados; pero si tuviéramos dinero sin límites, que no es el caso, también se podría perder el atractivo, porque entonces se trata de comprar lo top, lo más caro que hay en todos lados; entonces ya estaríamos comprando una pieza de *Celebration* de Koons. No creo que sería lo mejor para la colección, pero eso es otra historia; de todas formas ojalá lo hubiéramos hecho hace algunos años, por lo menos el perrito de globos.

MA: Esta experiencia con la curaduría, esta muestra, la experiencia de trabajar con las obras, de buscar relaciones... ¿Sienten que hay un reflejo o hay un paralelo entre la forma en que se establecen relaciones entre las obras a nivel curatorial y la forma en que uno incorpora una obra para la colección?

AC: Sí, por ejemplo, a las obras de Gordon Matta-Clark que se incluyeron se les dio mucha importancia. Yo no pensaba que Matta-Clark estaría tan bien con una pelota de fútbol de Gabriel Orozco, pero ves la pelota y lo de Matta-Clark, y tiene mucho sentido.

IC: Viendo nuestra colección desde otra perspectiva, hemos encontrado nuevas conexiones, hemos aprendido a relacionar cosas que no se nos habían ocurrido, lo que es muy interesante.

MA: ¿Qué tipo de diálogo te parece que están buscando entre las obras de los artistas mexicanos y los artistas internacionales, o los artistas de otros países, y cómo tratan de establecer ese diálogo?

AC: Creo que siempre ha habido un diálogo. En su momento, a mí me interesó mucho el diálogo de Rufino Tamayo y Siqueiros sobre el nacionalismo. Porque Rufino exhibía más por fuera y su obra nunca tuvo un mensaje político, y eso era muy mal visto en ese entonces; pero en realidad la obra de Tamayo se siente mexicana e internacional. Yo siempre fui más liberal, en pro de un mexicanismo como el que representaba Rufino Tamayo. Hoy más que nunca los artistas mexicanos están participando a nivel internacional con mucho éxito, traen una fibra mexicana, no con un obvio folklorismo, sino en una forma más profunda. Eso me parece muy valioso para México, que ya está participando en una competencia internacional en todos los ámbitos, al igual que otros países. Yo creo que hay un mensaje de globalización, por decirlo de alguna manera, en estos nuevos artistas. Lo mismo ocurre en la arquitectura, en el cine... Ya ves cómo los directores nuevos están teniendo tanto éxito al mostrar una visión particular que el mundo está apreciando; y eso es un gran orgullo para México.

MA: O sea que las resonancias locales están incorporadas de una manera más estructurada en formas de ver, formas de usar los materiales. También se ve un poco en la muestra que esas resonancias locales pueden reverberar en otros contextos.

CB: Me acuerdo de eso que decía Jorge Luis Borges en su ensayo de 1936, *El escritor argentino y la tradición*: “en el Corán no hay camellos”.

MA: ¿Te parece que hay un sentido de misión en su actividad como coleccionistas?

AC: Yo creo que al tema del arte siempre se le quiere dar una misión, algún sentido de responsabilidad social; muchos están constantemente buscándolo. En el momento en que está uno en busca de esa misión, todo se afecta más, incluso la misma responsabilidad social, ya que el valor principal es la obra misma.

Las obras de la colección las tenemos porque son muy buenos artistas y también excelentes piezas, o por lo menos así lo valoramos. Si hay alguna misión en la colección, es más bien la de destacar dónde hay talento y dónde hay creatividad de verdad, más que ayudar a que a un grupo le vaya bien. No quisiéramos engañar a nadie, lo que queremos y buscamos para la colección son obras que hacen vibrar, que valen la pena, que tienen talento.

MA: ¿Están interesados en compartir la colección con una audiencia? ¿Han pensado en las formas en que eso pueda tener lugar?

AC: Por supuesto que nos gustaría que las obras estuvieran expuestas al público. No se compraron para no exhibirse. Vamos a ir encontrando los lugares y los momentos adecuados. Ahora ya hay un proyecto.

MA: Habla un poquito de eso, me parece que sería importante.

AC: Hay un hermoso jardín en Culiacán; es un espacio del gobierno estatal, un espacio público. Y hay una asociación que yo presido llamada Sociedad Botánica y Zoológica de Sinaloa, AC. Tuve una relación muy buena con quien ideó el Jardín Botánico, el ingeniero Carlos Murillo, que ya murió. Con él trabajé durante 15 años aproximadamente, tratando de mejorar el espacio. Hicimos muy buen trabajo, se mejoró mucho el jardín y en determinado momento, por esto del arte, pensé que sería bueno empezar a incorporar algunas obras al lugar.

Comenzamos entonces a hablar con algunos curadores mexicanos, y tomamos la decisión de invitar a Patrick Charpenel a trabajar en el proyecto. Él hizo una propuesta muy interesante, muy de fondo, de cómo convertir este Jardín Botánico en un espacio de descubrimiento de arte contemporáneo, con obras integradas al jardín por artistas que trabajaron in-situ en Culiacán.

IC: Aquí también, como en la colección misma, ha venido trabajando con nosotros de manera muy profesional Mireya Escalante como coordinadora de los proyectos, adquisiciones y relaciones; ha formado un verdadero equipo de análisis, estudio y trabajo. Su participación en la colección y demás proyectos es muy valiosa, y a la vez es razón y causa de mucho de lo que sucede.

MA: ¿Y hay algún espacio interno, dentro del Jardín Botánico, que se pueda utilizar para las obras que requieren un espacio más convencional?

AC: Va a haber una especie de galería en unos edificios que está diseñando Tatiana Bilbao, pero son chicos, como para una muestra chica de arte. Todo lo demás está integrado al Jardín. La instalación es permanente y va a requerir mantenimiento. Hay obras de James Turrell, Gabriel Orozco, Dan Graham, Francis Alÿs, Julian Opie, Olafur Eliasson, Pablo Vargas Lugo, Simon Starling, Teresa Margolles, Rikrit Tiravanija, Tino Seghal, Dianne Thater, Richard Long, Mario García Torres, Sofía Taboas, Kyoto Ota, Fernando Orte, Pedro Reyes, etc.

MA: ¿Para cuándo creen que esté listo el proyecto?

AC: En unos dos años. Ya se están terminando algunas de las obras y el Jardín en sí mismo necesita muchas mejoras. Es un espacio interminable en cuanto a mantenimiento, donde hay que tomar decisiones estéticas todo el tiempo.

MA: ¿Les parece que puede haber otro tipo de actividades culturales alrededor de esa instalación?

AC: Sí, es un espacio ideal para ello; de hecho, ya hay muchísima actividad en el Jardín Botánico, como visitas de escuelas. Es un lugar muy especial y yo creo que va a ser muy interesante para Culiacán.

CB: Es interesante que vos, por un lado decís que lo que más te importa es la obra misma y que la obra sea fuerte, pero, por otro lado, hay como dos cosas que parecen percibirse. Por un lado, una intención de responsabilidad social que en Estados Unidos sería un “give back to the community” porque lo del Jardín Botánico es justamente lo más lejos a un *vanity project* que uno puede pensar, porque no se trata de hacer un palacio y mostrar *master works* totalmente fuera de contexto, sino de trabajar con un jardín que tiene una relación con la naturaleza.

MA: Y con la ciudad.

CB: Sí, con la ciudad que involucra una serie de connotaciones que tienen que ver con el uso y con la gente, y el integrar arte de manera que la gente pueda descubrirlo. Me parece un proyecto muy significativo a nivel de pensarlo como responsabilidad social. Y y, por otro lado, percibo todo el tiempo en tu discurso y en el modo en el que vos trabajáis una intención de apoyar a la gente de talento que vos encuecontraás, sean tanto artistas como arquitectos, escritores, etc. En este proyecto para la Maison Rouge y TEA Tenerife Espacio de las ArtesLa Maison Rouge hay dos escritores mexicanos escribiendo para el catálogo y te veo siempre muy curioso de conectarte a otros campos. Pareciese que la colección se insertase también en algún sentido dentro de un proyecto de apoyo, de mejora de las condiciones de vida del lugar en el que ustedes viven y en el que ustedes se formaron. No sé cuán consciente estás vos de eso.

AC: Sí estoy consciente de ello, aunque no lo reflexiono tanto, porque más bien estoy enfocado a que esto funcione, que es todo un reto. Yo creo que lo valioso, si lo logramos hacer bien, es que cada uno de los visitantes al Jardín Botánico entre a la experiencia del jardín mismo con sus encantos naturales, y tenga un inesperado contacto con el arte contemporáneo, el cual, en Culiacán, es casi inexistente. Esto les va a abrir la mente y les va a generar un interés. Va a ser una experiencia inolvidable para todos los jóvenes y en general para todos los visitantes. No hay duda de que ese es un interés real.

IC: Pero ese siempre ha sido tu interés, el de difundir el gusto por el arte para que haya un cambio en el pensamiento de la gente, para que tengan una oportunidad de ver otras cosas, de ver de qué manera se aplica a su vida ese cambio, esa flexibilidad que te da de alguna manera el ver arte.

CB: Y esto lo sienten tanto en relación a una persona anónima, como el posible visitante del Jardín Botánico, o también en relación a sus amigos, a los que ustedes incentivan y con los que suelen viajar a ver arte. Creo que existe un intento muy claro de parte de ustedes de promover el arte que les interesa y coleccionan.

IC: Son como redes que se van tejiendo, y de alguna manera van llegando a diferentes ámbitos que a lo mejor no imaginabas. Sobre todo la gente en Culiacán siente que está participando de alguna manera muy directa con este proyecto.

AC: Cuando iba a caminar en la mañana por el Jardín Botánico con el ingeniero Murillo para supervisar el trabajo, todo mundo nos felicitaba, como si estuviéramos en campaña política. Para mucha gente de Culiacán, el Jardín Botánico es sumamente importante; todos los días van a caminar ahí, meditan, reflexionan, y ver la transformación de ese espacio ha sido algo muy especial.

MA: Una de las últimas preguntas que quería hacerles está relacionada con este tema de la audiencia, y me parece que ya la contestaron de alguna forma. Pero, por ejemplo, para la muestra en París, ¿cuál les parece que sería la audiencia ideal? No hablo de un grupo de personas en específico, pero ¿qué cualidades o qué experiencias propondría una persona que visitara la muestra? ¿Cuáles son las expectativas en relación al público de este proyecto?

AC: Esta curaduría nos parece muy interesante, muy bien integrada. Cuando se desarrolló en San Diego, resultó una experiencia inolvidable. Pensando más a futuro, ojalá jala la gente, tanto la que está en el mundo del arte como la que no está tan involucrada, la que está empezando o no que va a la Feria de Arte (FIAC), vea “a strong point in this Mexico”, otro punto de vista diferente al que van a ver en los museos. Esta exposición demuestra que México ya tiene una fuerza y su participación en el arte tiene un valor especial.

Yo creo que esta experiencia cultural puede ser bastante interesante para los estudiantes, para los jóvenes que vean el arte desde otro tipo de relaciones y de formas. A nosotros nos da muchísimo gusto que se pueda exponer la colección con esta curaduría en la Maison Rouge y TEA Tenerife Espacio de las Artesel Maison Rouge.

CB: Yo creo que la muestra también es, en algún sentido, sobre el público. Me parece que el público se va a encontrar, el público tiene expectativas de qué es una colección mexicana, y la muestra está hecha un poco para desmontar esas posibles expectativas.

AC: Así es.

CB: Me parece que hay una positividad de la muestra: por un lado, es una proposición, pero, por el otro, es una especie de trampa amable que tiene como finalidad alterar clichés.

MA: ¿Cuál es el futuro de la colección?

AC: Seguir canalizando la colección como colección en sí misma; encontrar piezas y obras que ayuden a fortalecerla, a hacerla más y más interesante, más coherente en diferentes formas. Seguir adquiriendo piezas que tengan relevancia para la colección.

En Guadalajara hemos tenido pláticas para hacer algo con la Universidad de Guadalajara, y si eso sigue adelante, probablemente la colección se muestre en unos años de manera más permanente en dicha ciudad.

Por supuesto, una meta muy importante es terminar el Jardín Botánico. Es una labor complicada, muy complicada, que ha costado mucho trabajo y mucho tiempo porque no sólo es el tema del arte, sino el de la botánica, el de la construcción de los proyectos, el de las visitas de los artistas, etc. En fin, se trata de un esfuerzo colectivo muy grande. Ahora están trabajando en el landscape asesores de México y de diferentes lugares. En esta vida vale más hacer una cosa muy bien hecha que cien regulares.

MA: Y esa experiencia te va a determinar un poco que otros proyectos se embarquen o qué línea vas a tomar con respecto al futuro del público en la colección.

AC: Sí, por ahora hasta aquí estamos. Si logramos sacar bien esto del Jardín, ya pensaremos en otros proyectos.

IC: Así es.

17 Mexicanos Globales

Sabina Berman

EL EXILIO

SAM ZYMAN compone y estrena sus piezas musicales en Nueva York, pero es mexicano. Corrige: y es mexicano.

Estudió medicina en México, aunque siempre, paralelamente, hacía música, como intérprete. Un día su esposa Nancy Carrasco le señaló la convocatoria de un concurso de composición. Samuel compuso música por primera vez, un octeto: no ganó el concurso pero sí la certeza de lo que quería hacer el resto de su vida. Muy pronto emigró a Nueva York para estudiar en el conservatorio Juilliard. Y ahora, desde Juilliard, donde enseña y donde ensaya sus nuevas composiciones, su música se está difundiendo por el mundo.

De nuevo: y Samuel Zyman es mexicano.

No puede dejar de serlo ni quiere. Lo mexicano se siente en su música, pero de una forma inédita, singular. Si los críticos desconocen su biografía, no lo notan en ciertos ritmos, ciertas inflexiones. Si la conocen, no tardan en señalar su sabor “latino”.

En el 2007, su *Suite* para dos chelos se presentó en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México interpretada por dos de los mayores chelistas del mundo: Yo Yo Ma y Carlos Prieto. Cuando ambos se inclinaban en el proscenio para agradecer el aplauso del público, Yo Yo Ma lo llamó con un ademán. Sam caminó por el pasillo de la butaquería hasta el proscenio con la intención de alargarles desde ahí la mano a los dos chelistas y Yo yo Ma lo jaló diciéndole:

“Come up Sam, I’ll help you.” (“Sube Sam, yo te ayudo.”)

“Poco elegante”, acota Samuel, así -de la mano de un japonés nacido en París y que vive en NorTEAMÉRICA- subió a recibir el aplauso de un público que lo conocía poco, paradójicamente el del país de su nacimiento.

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU se formó como cineasta en México. Hizo radio como locutor y programador; hizo muchas horas de imagen para las cortinillas de Televisa y como comercialero; hizo su ópera prima, *Amores perros*: todo en México.

Entonces decidió cambiar de domicilio a Hollywood. Es decir, a la zona residencial de Santa Mónica en Los Ángeles, desde donde Hollywood no es una quimera, sino la industria de cine que se despediga por toda la ciudad.

Salir de México con esposa e hijos, cambiar de residencia, de pronto ser Nadie, cuando en México ya era reconocido por la gente en la calle. Don Nadie en una ciudad en la que Julia Roberts hace compras seguida de un cortejo de fotógrafos; donde Spielberg entra a una cafetería y 16 manos se alzan saludándolo; y donde una tarde, cuando El Negro, como llaman sus cuates a Iñárritu, entra por el patio de atrás a su propia casa, un vecino llamó a la policía creyéndolo un ladrón.

Lo más difícil, narra Iñárritu, fue saber que ponía tres mil kilómetros de distancia entre sus dos hijos y sus abuelos. Sus abuelos, sus tíos, sus primos: la banda familiar.

¿No es eso la Patria? El lugar donde vive nuestra gente amada. ¿Y no es ese el exilio? No poder subirte a un transporte y llegar a casa de los abuelos.

“Ni modo”, se responde a sí mismo Alejandro, con aire reflexivo. “Para bien y para mal les tocó ser mis hijos.” Él y su esposa María Idalia los llevan seguido a México para que convivan con la familia. “Pero no es igual”, dice Alejandro.

Iñárritu bregó tres largos años para preparar desde Los Ángeles su segunda película, *21 gramos*, toda ella en inglés y con actores norteamericanos, aunque muchos de los creativos fueron mexicanos o latinoamericanos. El libro cinematográfico es de un mexicano, la música es de un argentino; la edición, la cámara, el diseño de arte, la hicieron mexicanos.

Como Zyman, Iñárritu se considera, sin asomo de duda, mexicano. Hay una intensidad emocional, una escala de valores y un permiso para imaginar, casi surrealista, en sus películas: todo ello muy mexicano. Además, Iñárritu es un activo de la comunidad mexicana angelina y da la cara por sus causas.

Famosamente, al recibir el Globo de Oro por *Babel* de manos del gobernador de California, El Negro le hizo una bromita: “Search me, I have my papers”, le dijo a Arnold Schwarzenegger, “Búsqueme, traigo mis documentos”. Así se igualaba a los millones de migrantes mexicanos ilegales. Por cierto que Arnold torció el gesto.

ALFONSO CUARÓN me llamó por teléfono una mañana. Con Cuarón, uno no puede saber nunca de dónde llama. Tiene una casa como de sueño en la campiña de Italia; renta un departamento en Londres, donde se encuentra el estudio en que ha filmado sus últimas dos películas; en Nueva York estuvo todo un año trabajando en otro departamento y hasta hace dos años ahí estaban las oficinas de su compañía de producción, Esperanto, aun si es en Los Ángeles donde suele reunirse con los productores de los estudios de cine. Además, viaja seguido a México, donde lo llaman otros asuntos de trabajo y donde vive la mayor parte de su familia.

Para mí que el hogar de Alfonso es su teléfono celular con roaming internacional.

“¿Dónde estás, Alfonso?”, le pregunté.

“En un aeropuerto”, me contestó, “voy rumbo a México, a presentar *Children of men*”.

Alfonso quería rebotar conmigo algunas ideas que pensaba expresar a los reporteros cuando se topara con ellos en el aeropuerto de México. Por ejemplo, cuando le preguntaran cómo se concibe a sí mismo.

“Yo soy un pirata”, dijo que les iba a decir, “voy y vengo”.

Le dije: “Já, qué romántico, pero para mí que eres algo más contemporáneo: un bracero mexicano de lujo”.

Lo dije y Alfonso se rió.

Al día siguiente leí en el periódico el encabezado de la sección de espectáculos: *Cuarón, bracero de lujo*. A los reporteros también les había gustado el mote.

Cuarón, como Iñárritu, como GUILLERMO DEL TORO, el director que completa la tercia de ases de nuestros cineastas emigrados, sienten una filiación con los otros millones de migrantes mexicanos.

Quinientos mil mexicanos han salido de México cada año, desde hace diez; anteriormente el flujo era de unos doscientos mil anuales. 9 millones viven hoy ilegalmente en los Estados Unidos de Norteamérica. 20 millones viven legalmente ahí. Además hay comunidades mexicanas considerables en Canadá, Alaska y España, y aunque menores, en el resto de Europa.

Igual que esos migrantes, los tres ases del cine, como tantos otros artistas mexicanos nacidos en la década de los 50, deshicieron sus hogares en México para ir a buscar mejores oportunidades de trabajo. Igual que ellos, conocen el desasosiego de no pertenecer, la añoranza diaria por la Patria, el resentimiento por la incapacidad de los gobiernos mexicanos y mantienen una lealtad sentimental al país: igual que los braceros del hambre, los braceros de lujo han ayudado a cruzar por la frontera a amigos, dándoles trabajo.

E igual que ellos, son fieles al español y a la cultura mexicana. Cuarón está al tanto de la nueva novela de importancia, de la última película nacional, de la bronca interminable de nuestra política, lee Letras Libres y el Proceso, aunque esté filmando en Londres.

LO GLOBAL

GAEL GARCÍA BERNAL, el actor mexicano más activo en el cine mundial, se queda pensativo cuando le pregunto si se considera un bracero de lujo.

Me dice: “Cuarón, Del Toro, Iñárritu, sí tuvieron que emigrar para poder hacer películas grandes.

En el México que a ellos les tocó (hacer sus pininos), (un México sin industria de cine), era imposible. Además, desde México no hubieran podido lograr una distribución mundial. Así que ellos sí fueron braceros de lujo. Yo en cambio, nunca sentí la necesidad de emigrar". Enfatiza la palabra necesidad.

Pero igual tus películas mexicanas no fueron distribuidas internacionalmente, le apunto. Hoy todavía es a través de Londres o Nueva York o Los Ángeles que una obra de arte se distribuye internacionalmente.

"Sí", asiente Gael y permanece meditabundo. La verdad no le resuena bien el término bracero de lujo. Lleva tácita una condición de necesidad, de escasez, que no se ajusta a su experiencia.

La suya es por el contrario una experiencia de abundancia de oportunidades y de extraordinaria movilidad. Gael no ha emigrado: entra y sale de México, vuelve y se va, eso varias veces cada año, según el lugar en que las películas que filma suceden. Y para sus proyectos mexicanos, que son varios, tiene acceso al capital de Hollywood, de México y de Europa.

"¿Artista global te conviene mejor?", le pregunto.

"Sí", contesta más convencido, le suena mejor. Pero me anota algo más. "No quiero estructurar demasiado con el pensamiento algo que en la realidad carece de estructura", me dice.

"¿La globalización de la cultura carece de estructura?", le pregunto.

"Así es. Está sucediendo, día a día; día a día está reinventándose."

Estructurarlo sería precipitarse en un error táctico, parece decir Gael. Demasiados vectores están moviendo el fenómeno, demasiados actores participan en él.

Esa forma no planeada de estar en medio del suceso de la globalización de la cultura, esa forma de estar abierto a lo que ocurra, de estar disponible a participar en formas todavía inéditas; esa forma de no interrumpir el flujo de creatividad común con una convicción demasiado personal: en ello reside parte del éxito de Gael.

Por lo menos en dos bandas internacionales de artistas participa Gael. La banda latinoamericana global y la banda de treintañeros global. Con la primera ha hecho películas memorables, *Y tu mamá también*, *Babel*, *Ensayo sobre la ceguera*, *Diarios de motocicleta*, entre otras; con la segunda ha hecho también cine, digamos *The Science of Sleep*; teatro, *Together*, e incluso ha grabado una canción de rock, *Cristóbal*, que también es el tema musical de su ópera prima como director, *Déficit*.

"¿Cuántos idiomas hablas?", le pregunto a Gael.

"Español e inglés, perfectamente. Pero puedo charlar en portugués, en italiano y en francés."

Me confiesa algo más: ha oído decir que los niños aprenden idiomas con una facilidad incomparable, y sin embargo él mismo a los 30 años, viajando entre países, entre directores, entre películas, se sorprende de agarrar al vuelo los idiomas.

“Acabo de hacer teatro en Islandia, y había mañanas en que me veía a mí mismo hablando islandés. Bueno no, hablando algunas palabras en islandés, así como si nada.”

La penúltima vez que vi a GABRIEL OROZCO, el artista plástico, fue en un programa de la televisión norteamericana, de la PBS para mayor precisión, transmitido en Calgary, donde yo me encontraba haciendo teatro.

Se le miraba a Orozco fotografiando los melones en un supermercado. Luego fotografiaba las latas de atún apiladas en forma de pirámide. Podía haber estado en un super de cualquier ciudad de Occidente.

¿No es eso también la globalización?: la estandarización de eventos cotidianos como ir a comprar la comida en un supermercado idéntico a cualquier supermercado del mundo. También otra señal de la globalización: la foto de una pirámide de latas de atún: el equivalente para los pintores renacentistas de un óleo de un grupo de naranjas y manzanas.

De hecho Orozco estaba en París. Las siguientes imágenes lo mostraban fotografiando una bolsa de papel estraza movida por un viento en una calle color sepia, inequívocamente parisina.

Orozco se paró ante un contenedor de basura y fotografió una bola de papel desgarrado en tiras.

La última vez que lo vi, fue en un pueblo mexicano. ¿Malinalco, Chiconcuac, San Miguel de Allende?, no lo logro recordar. Un pueblo de esos bien cuidados que hay en México y que se llenan de luz ámbar en las tardes. Lo reconocí de lejos ahí al fondo de una calle: Orozco fotografiaba los alambres que coronaban una barda inconclusa de ladrillos.

En efecto, como Gael lo expresa, no hay un control central en la globalización de la cultura. No hay una Hormiga Reina ni un Hugo Chávez, ni un Banco Mundial que señalen el rumbo o pongan las reglas.

“¿Hay sin embargo algún acuerdo entre los cineastas mexicanos globales?”, le pregunto.

“Nada.” “¿Un manifiesto?” “Nada.” “¿Un manifiesto ni siquiera informal?” “No, nada.”

Y sin embargo, entre la diversidad de factores que juegan en la globalización de los artistas mexicanos, hay factores principales.

1. Un mundo cada vez más redondo gracias a una intercomunicación que nuestros abuelos hubieran considerado imposible.

2. Una cultura globalmente difundida, en cuyo repertorio de valores estéticos se precian dos que suelen ejercer los artistas mexicanos globales con naturalidad:

a. La captura justamente de lo global, que es la señal distintiva de la época.

b. Y lo excéntrico –lo que está fuera del discurso central de la cultura en Occidente–.

3. La generación más grande de millonarios que la historia ha conocido: millonarios desperdigados por los cinco continentes que pueden comprar arte –y de hecho lo están comprando, formando así un mercado global, especialmente para las artes plásticas–.

4. La crisis de las artes en México, en la que conviven:

a. La generación numéricamente más grande de artistas habida, artistas educados en las excelentes escuelas públicas de arte y que logran afinar sus dones gracias a una diversidad de becas y subsidios.

b. Una política cultural que ha fallado en dos áreas. Una, promover el surgimiento de industrias culturales. Dos, enlazar la obra creada de los artistas mexicanos con la sociedad.

Así, los artistas contemporáneos mexicanos se descubren con sus instrumentos bien afinados y sin promotores ni público. Acicateados por un miedo, el miedo al autismo, y una ambición, la globalización, es que cientos de ellos han emprendido el viaje hacia el mundo.

SER EXCÉNTRICO O NO.

Octavio Paz advirtió que los mexicanos somos, culturalmente, occidentales excéntricos. Es decir, culturalmente pertenecemos a Occidente, pero no a su centro; la nuestra es una tradición cultural imantada desde la distancia de la tradición central occidental.

Paz lo escribía por los años sesenta, en la ciudad que por entonces era considerada por los latinoamericanos el centro de la cultura occidental, París, y lo escribía como un estado inescapable para un mexicano. Las cosas se han movido.

Ahora mismo, no existe un centro principal de lo cultural. Aunque tampoco es verdad que vivamos ya en un mundo plano, como algunos observadores de la globalización presumen prematura y optimistamente. No, estrenar con éxito una obra de teatro en una ciudad latinoamericana, digamos Buenos Aires, no tendrá las repercusiones de estrenarla en Londres. Si en Londres fuera un éxito, se remontaría en 30 ciudades; si en Buenos Aires es un éxito, su fama permanecerá enclaustrada en Buenos Aires.

Así, el mercado de las artes sí se ha expandido por el planeta entero, pero las decisiones para la distribución global de las artes se toman todavía en unas cuantas ciudades: Nueva York, Los Ángeles y, en menor grado, Londres, París y otras capitales europeas.

En esta cultura global, la expresión de Paz, *occidental excéntrico*, se ha vuelto más bien una opción para cada artista mexicano. Cada uno debe elegir qué tan excéntrico quiere ser; y qué tan occidental.

Gabriel Orozco es nieto directo de Marcel Duchamp y sólo un fervor nacionalista le descubrirá filiaciones con Diego Rivera o Frida Kahlo. Mary-Anne Martin, la galerista de arte latinoamericano con base en Nueva York, dice que los compradores de piezas de Orozco a menudo desconocen que es mexicano y de saberlo les parece “un dato meramente incidental”.

En cambio, Samuel Zyman reconoce en su propia música influencias claramente mexicanas. “No soy nacionalista”, dice. “No me gustan los nacionalismos. Pero soy mexicano, hablo español, crecí en México, viví en la realidad mexicana y es parte de cómo veo el mundo, de cómo veo todo. Ser mexicano es parte esencial de quien soy.”ⁱ

Rememora una infancia donde la música mexicana le entraba por todas partes. “En los taxis, en la radio, en la televisión, vas a placitas donde tocan bandas. Además, estuve y estoy en contacto con la música clásica mexicana, la música de los grandes compositores. Y estudié con el compositor mexicano Humberto Hernández Medrano...”

Ha escrito obras “deliberadamente mexicanas” en dos casos en que así se lo pidieron. “Encuentros, que compuse para representar a México en la Expo 92 en Sevilla. Y mi segunda sinfonía, que compuse para conmemorar el 50 aniversario del Instituto Nacional de Nutrición.”

“Era el 96, México estaba en crisis, se vivía la devaluación. El doctor Segovia, entonces director de Nutrición, me dijo: ‘Escríbeme una obra que nos retorne el orgullo de ser mexicanos, titúlala *La Recuperación del Orgullo*'. Me estaba pidiendo una obra nacionalista y eso fue lo que hice. Pero aún en obras que no llevan esa agenda, me sale lo mexicano, y lo judío.”ⁱⁱ

Los críticos detectan de inmediato en Samuel Zyman la influencia de compositores del canon occidental. Bach, sobre todo, ritmos de jazz también. Suelen encontrarle lo judío a continuación, que en varias obras se anuncia desde el título, como en su *Kol Nidrei*. Lo mexicano se lo notan típicamente cuando el crítico conoce su biografía; entonces lo catalogan como músico mexicano o latino, eso dependiendo de la biografía cultural del crítico.

El caso del coreógrafo LUIS SERRANO es distinto. Serrano ha elegido “lo mexicano” como sello de identidad para globalizar a la compañía de Ballet de Monterrey.

Serrano nació en Cuba. Como bailarín clásico desarrolló una sólida trayectoria en compañías de primer nivel de Cuba, Venezuela y Estados Unidos. Al asumir la dirección artística del Ballet de Monterrey (BdM, según su logo), Serrano y la fundadora de la compañía, Yolanda Santos de Hoyos, se propusieron internacionalizarla. Para ello eligieron dos rutas: elevar el nivel técnico de los bailarines y propiciar nuevas obras con música mexicana.ⁱⁱⁱ

“Más identidad clásica en lo formal y más identidad mexicana”, escribe Fey Berman sobre el camino que trazaron para el BdM desde el año 2007 y que en el 2008 da sus frutos en la gira que realizan por varias capitales.

Cada noche el programa del BdM se cierra con *Huapango*, del músico nacionalista Moncayo, “tema mexicano hasta el tope y que requiere gran energía y obliga a los bailarines a movimientos minuciosamente complejos y espectaculares. Los hombres hacen audaces saltos y giros en el aire. Las mujeres se suspenden en la punta del pie pareciendo suspendidas. Los hombres levantan y giran a las mujeres llegando ambos a poses inesperadas y llamativas.”^{iv}

“Esta pieza”, dice Serrano, “es el sello de la compañía. Con Huapango marcamos una personalidad propia bien identifiable”.

GUILLERMO GÓMEZ PEÑA, el célebre *performancero*, elige en cambio declararse ni de aquí ni de allá, sino del cruce de fronteras. Su arte es ese: retratarse en el cruce de las fronteras entre identidades establecidas. Capturar el híbrido que ocurre en el momento de cruzar.

Guillermo nació en la Ciudad de México. Veinteañero, estaba dedicado a un poema épico sobre un viaje intergaláctico cuando lo conocí en la Capilla Alfonsina, donde también yo tallereaba mis versos libres, y era un tipo sumamente divertido y peligroso.

Una breve muestra. Una tarde tomábamos cervezas en un restaurancito argentino y hablábamos de todo y de nada, nada más que por matar el tiempo, y Guillermo se fijó en el señor que leía un periódico en una mesa contigua. El periódico le cubría el rostro y medio cuerpo y no vio al chavito bigotudo que era Guillermo acercarse y prenderle fuego con un encendedor y volver a sentarse para apreciar “el evento”.

Veinteañero todavía, “sofocado por una cultura estática y jerárquica”, Guillermo cruzó a vivir en California y ahí cruzó la frontera invisible entre los inmigrantes latinos y los chicanos, empezó a andar con los segundos a pesar del tabú que lo prohibía.

Ahora en San Francisco es líder del grupo de artistas autonombraido La Pocha Nostra y es uno de los actores más influyentes del performance como arte.

¿Mexicano, chilango?, ¿qué diablos es Gómez Peña?

El Diablo que disuelve fronteras. Que muestra su artificio. Su crueldad política. Su tontería existencial.

Últimamente se autonombra “un mexicano post-nacional”, es decir, un mexicano cuya identidad no depende del arraigo a un territorio o a la inclusión en una entidad política. Y también se autonombra uno de los próceres de una nación virtual llamada Latinoamérica del Norte.

Pero lo dicho, realmente Gómez Peña se rebela a cualquier identidad estática. Sus eventos son cruces de fronteras –fronteras culturales, de género sexual, de lenguaje, fronteras entre la política y el arte, la práctica y la teoría, el artista y el espectador–.

Gómez Peña se expresa, más famosamente, a través del performance, pero realiza igualmente video, instalaciones, fotografía y escribe ensayos y libros; y en algunos de sus eventos estéticos hace todo eso al mismo tiempo.

Si Zyman deja fluir por su música, fluir y entrelazarse, sus distintas herencias culturales y deja la definición al espectador crítico; si Gabriel Orozco está cómodo como artista occidental; si Luis Serrano elige como sello distintivo lo mexicano (a pesar de ser él mismo cubano); Gómez Peña ha hecho de la autodefinición siempre en vías de convertirse en otro el terreno de su arte.

Es ciudadano del cambio y su Patria es el movimiento.

HERMAN@S MEXA-MERICAN@S

De cada tres familias en México, una tiene un familiar viviendo en Estados Unidos. En mi familia, esa es mi hermana, FEY BERMAN. Mi hermana mexa-mericana.

De lo que vengo escribiendo en este ensayo buena parte se lo debo a ella. A sus artículos y entrevistas y a las largas conversaciones diarias que sostenemos vía Skype. Lo que apunto y apuntaré de Samuel Zyman, de Mary-Anne Martin y de Luis Rubio, lo tomo de lo que ella ha publicado sobre ellos. Igual sobre lo que apuntaré del cine mexa-mericano.

Fey observa fascinada la suerte de los artistas mexicanos que a través de Nueva York están globalizándose. También escribe de la naciente nueva cultura de los mexa-mericanos. También, de la vida cotidiana de los migrantes mexicanos.

Fey me hace notar que la vida de los mexa-americanos y el arte de los artistas mexa-americanos o mexicanos escasamente se tocan. Los artistas, en general, no se han considerado los voceros de los primeros. Aunque los momentos de excepción, donde sí lo han sido, ya forman un cuerpo significativo.

En el cine, hay todo un género que informalmente se nombra “de tema de migrantes”. Entre las películas y documentales de este género, Fey me señala dos. Una por poco convencional, otra por ser la que mejor ha capturado el sentimiento de la migración.

Una. *Sleep dealer*, de ALEX RIVERA, él mismo neoyorquino de padres ecuatorianos, imagina una “cibermaquila” en un futuro cercano. “El sueño de la derecha norteamericana vuelta película de ciencia ficción: disponer de la abundante mano de obra de los braceros mexicanos y no tener con ellos ninguna obligación social: en *Sleep dealer* los obreros permanecen del lado mexicano con el sistema nervioso enchufado a un sistema cibernetico, de manera que su energía realiza a larga distancia el trabajo rudo y barato en las metrópolis de Estados Unidos e incluso lucha sus guerras en otros continentes.”^v

La segunda película que me señala Fey es *La misma luna*, la película en español que más taquilla ha tenido en el mundo.

La misma luna nació de la colaboración de dos mujeres, una de un lado de la frontera y la otra del otro lado. LIGIA VILLALOBOS, norteamericana de padres mexicanos, quien escribió el guión (por cierto que en inglés) empleando sus memorias infantiles. La otra, mexicana, PATRICIA RIGGEN, que dirigió la cinta.

La misma luna captura el sentimiento que a Ligia Villalobos le parece el que atraviesa los hechos de la migración. El abandono. Al cruzar una frontera uno abandona un país. Al establecer del otro lado nuevas amistades uno abandona las pasadas. Al lograr estar bien en la nueva Patria uno renuncia a la Patria original.

Sobre el éxito arrollador de *La misma luna*, Patricia Riggen ha dicho que “todo cuanto ha sucedido es un milagro”. Ligia Villalobos, más sajona, con los pies más asentados en la tierra, ha dicho que “esta pequeña película abrirá la puerta a los siguientes directores y guionistas de las siguientes películas latinas”.

Fey también ha escrito sobre MAX LIFCHITZ, pianista, compositor, director de orquesta y del grupo musical *Consonancia Norte/Sur*.

Virtuoso como intérprete, Lifchitz como compositor exige el virtuosismo de sus intérpretes. Su música es brillante, arrebatada, pasional, post-moderna. A menudo política. Y su influencia en la música contemporánea, importante.

Yellow ribbon, una serie de obras cortas a la que sigue agregando, consta hasta ahora de 46 obras cortas escritas en el transcurso de 26 años y celebra la libertad política y artística de Occidente. Cada obra está dedicada a uno de los 54 estadounidenses secuestrados en Teherán, en 1979, y además refiere a la prohibición de la música que el Ayatola Homeini impuso en la radio.

Tlatelolco de villancicos rebeldes rememora la masacre de universitarios mexicanos del año 1968, con todo su estruendo y su tristeza inconsolable.

Elegía recuerda la guerra de Vietnam. *Still Life*, para doce voces femeninas, fue compuesta en memoria de las víctimas del ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York en septiembre 11 del año 2001.

El penúltimo CD de Lifchitz, dedicado a la música mexicana de piano, fue considerado por la revista Fanfare “...fácilmente el CD de piano más interesante grabado en 1996”. Su último CD salió apenas en otoño de 2008.

“¿Cómo es posible que no se hable de Lifchitz en México?”, me pregunta, casi me reclama, mi hermana mexa-mericana, escandalizada.

Su azoro es justo, es como si una familia no reconociera a uno de sus miembros más conspicuos. Todavía más porque Lifchitz siente y ejerce su membresía en la cultura en español: amén de que la refleja en su propia obra, se ha auto-designado como su difusor. El grupo que fundó, *Consonancia Norte/Sur*, ha estrenado en Estados Unidos cerca de 800 composiciones de autor latinoamericano y ha grabado con una porción de esa música más de dos decenas de CDs^{vi}.

Le pregunto a Fey si es algo inédito lo que está sucediendo en la cultura mexa-mericana. Me lo confirma, es algo nuevo. Para empezar, sólo incómodamente se le puede llamar cultura mexa-mericana a este intenso cruce de artistas de uno y otro lado de la frontera, que además tampoco marca una separación con los artistas latinoamericanos. Para continuar, la efervescencia creativa no tiene precedentes ni tampoco su visibilidad en Norteamérica.

El 8 de abril del 2008 asistí con mi hermana a una cena de gala en el Lincoln Center de Nueva York. En el escenario, cien niños neoyorquinos -italianos, afro-americanos, orientales, judíos, irlandeses, vaya: esa mezcla que se llama lo neoyorquino- bailan el jarabe tapatío, quebraditas, aires veracruzanos, y de cuando en cuando estallan en una porra. ¡Me-xi-có, Me-xi-có, Ra ra rá!

Con esta ceremonia se cierra un año en que dos millones y medio de niños dedicaron sus clases de artes a indagar sobre México y donde aprendieron sus bailes.

La iniciativa, del National Dance Institute y de la institución civil mexicana CONARTE, se complementó con la instalación de un programa gemelo en la Ciudad de México. Maestros neoyorquinos avezados en ello, educaron a maestros mexicanos para instalar la enseñanza de danza en las escuelas primarias del primer cuadro de la capital del país.

EL PORVENIR DE LOS GLOBALES

Gael García Bernal opina que no es sabio estructurar lo que fluye mejor sin estructura, la cada vez mayor participación de artistas mexicanos individuales en el juego del arte global.

Guillermo Gómez Peña en cambio ve en esa ausencia de proyecto común más bien un abandono del estado mexicano. Lo ha dicho en innumerables ocasiones: el estado mexicano sencillamente no ha logrado articular una reacción al “inmenso fenómeno de la migración mexicana”.

Cabe agregar: tampoco ha logrado reaccionar al inmenso fenómeno de la globalización cultural.

En 1990, el escritor Carlos Fuentes escribió desde Londres, donde reside la mayor parte de cada año, un artículo invitando al gobierno mexicano a capturar la oportunidad que abría un mundo repentinamente interesado en el español. Advertía que debían existir Casas México por doquier, para enseñar el español y como puertas abiertas a nuestra cultura.

“México debe hacer valer su liderazgo cultural en el mundo de habla hispana”, declaró en el año 2000 Lourdes Arizpe, quien en ese momento terminaba su gestión como directora de cultura de la UNESCO.

Quien al cabo capturó la oportunidad que Fuentes vislumbró y Arizpe reiteró, fue España. Creado en 1990 por el Ministerio de Relaciones Exteriores español, el Instituto Cervantes ahora cuenta con 58 centros en el mundo.

En ese contexto, que cada artista global mexicano siga volando por el amplio cielo del orbe como un ave solitaria, no es una elección: es lo único posible. Si acaso por momentos encontrará otras cuantas aves para formar una parvada momentáneamente mexicana.

Y por eso iniciativas aisladas, emprendidas desde lo muy personal, pero que trascienden a un artista individual mexicano, como la alianza del National Dance Institute de Nueva York y CONARTE o como la exposición de la COLECCIÓN COPPEL en París y Tenerife, cobran la importancia de lo excepcional. La colección Coppel es el mapa del gusto por el arte de una pareja, ISABEL y AGUSTÍN COPPEL. Los Coppel han ido adentrándose en el arte guiados por el placer y el interés, las mejores guías posibles tratándose de arte. Las primeras piezas que compraron fueron obras mexicanas y modernas. Luego, han ido adquiriendo obras latinoamericanas e internacionales contemporáneas.

El acierto de esta exposición es conservar los trazos de ese mapa excéntrico –con lo mexicano como semilla del interés por lo global–.

Un mapa excéntrico e inesperado para el espectador extranjero, donde podrá sorprenderse ante lo mexicano visto como una forma peculiar de lo occidental.

Un mapa excéntrico exhibido justamente en Europa, inicialmente en uno de los centros de Occidente, París.

Una idea feliz.

LA MÚSICA DE DOS CHELOS SOLITARIOS

Una tarde Carlos Prieto y Yo Yo Ma bajaron sus arcos, habían estado tocando dúos, y dejaron sus dos chelos lado a lado, en sendos sostenes de acero, en el centro de una estancia, y salieron a platicar con el compositor Samuel Zyman.

Carlos Prieto bromeó: “A ver qué hacen los chelos solitos. A ver si tienen chelitos, o algo”.

Siguieron platicando y entonces, ya serio, Prieto le propuso a Zyman que hiciera “algo” para los dos chelos.

De ahí surgió *Dúo para dos chelos*, que Prieto interpretó con otros chelistas en distintas ciudades de América. No fue sino nueve años después que Yo Yo Ma y Carlos Prieto finalmente tocaron el dúo compuesto para ellos; sucedió en la Ciudad de México y fue en ese concierto que Yo Yo Ma le alargó la mano a Zyman para que trepara desde la butaquería al escenario más famoso de su Patria de origen, el Palacio de las Bellas Artes, donde recibió el aplauso del público mexicano.

Así de móvil se ha vuelto el escenario de las artes.

CARLOS REYGADAS planeó la historia para una película, Luz silenciosa, en su casa y luego salió al mundo para encontrarle el paisaje. Se decidió por el desierto del norte de México, donde habita la comunidad menonita, porque era un espacio casi vacío, con apenas construcciones y con pocos habitantes. Ahí su historia adquiere el sabor de un drama esencial.

Guillermo del Toro por su parte escribió el guión de El laberinto del fauno para filmarlo en México. Dificultades de financiamiento lo decidieron a filmara en España, con leves cambios al libreto.

Sin duda el signo de la cultura global es la movilidad.

Un disparo en el desierto del Sahara afecta la vida de una adolescente japonesa, luego de repercutir en California y México. Tal es el mito que construyeron Alejandro González Iñárritu y el escritor GUILLERMO ARRIAGA en *Babel*, hablada en cuatro idiomas, y que se ha erigido como una metáfora de la época.

Guillermo Gómez Peña escribe en su reciente libro *El nuevo border mundial* de una “nueva cultura híbrida emergente en todo el mundo”. “Una cultura de fusión”, “de multisíncretismos”, “de sampling”, “de pastiches”, “de yuxtaposiciones”, “de interconexiones culturales”.

Emergente: es decir, que surge sin comando central ni plan maestro y que adquirirá un nuevo nivel de organización por sí sola.

¿Cómo será ese “otro nuevo nivel de organización” que adquirirá la cultura global?

Ah, el suspenso que abre la pregunta se llama el presente.

i. Berman, F. (2007, octubre) *Sube, Sam, te ayudo: entrevista con Samuel Zyman*. *Letras Libres*, 106, 84–85.

ii. Ibid.

iii. Berman, F. (2008, 28 de febrero). *Huapango, salsa y danzón en Manhattan: el ballet de Monterrey contagia de ritmo latino a Nueva York*. *Periódico Milenio*.

iv. Ibid.

v. Berman, F. (2008, 5 de abril). *El bracero invisible*. Suplemento *Confabulario*, periódico Universal.

vi. Berman, F. (2008, 15 de mayo). *Lifchitz: perfil musical*. Revista *Personae*. *Institution Press*, Washington y Londres, 1995, pp. 133–138.

Inesperado

Elmer Mendoza

Fueron un Hombre y su sombra los que pensaron que una ciudad no era un conjunto de edificios construidos en múltiples lomeríos, sino un espacio humano donde no se ponía el sol; sin embargo, la sombra se fue sin despedirse. Unos dicen que montó una fábrica de mapas en El Cairo, otros que compró una isla en Suecia y que de allí no la mueve nadie.

El Hombre sin sombra no creía en fantasmas, ni en la escala de valores del uno al diez, ni en la pureza de las formas. Después, no fue otra cosa que un viajero sedentario.

El Hombre tardó en salir de su desconcierto, en recuperar su equilibrio y en convencerse de que cada cosa tiene su razón y de que no siempre importa comprenderla. Pronto dejó de llamar la atención por su carencia. Años después, todos querían conocerlo, ¿por qué? Sospechaban que poseía una valiosa colección.

Encendió su puro. Se encontraba en su jardín acompañado de tres personas que ansiaban saber de su famosa colección. Hay varias cosas que me impactan de Gabriel Orozco, expresó: la forma en que ironiza los materiales, la vida y los recuerdos que uno es, los que se han acumulado a lo largo de los años. Veo una obra de él y me quedo meditando en mí como si fuera el Ave Fénix naciendo de esas entretelas del mundo en que nada parece tener una explicación coherente. Fumó. El humo que expulsó se llenó de pequeñas brujas volando en sus escobas. Es una sensación intensa que no me abandona por días. Incluso una vez soñé con un desfile de espantapájaros encabezado por Alfred Hitchcock; recuerdo que llevaba un enorme cuervo en la cabeza y otro en el hombro. Volvió a encender el puro. Varias de las pequeñas hechiceras se retiraron con solemnidad.

Me preocupa la ciudad, confesaba, y desarrollaba interesantes discusiones sobre el trazo de calles, avenidas, plazas y los diez mil seiscientos cuarenta y dos colores que habitan el planeta. Su colección, le requerían los tres tipos, Cuéntenos de su colección, ¿es verdad que es de arte etrusco? Y él añadía que un grupo de arquitectos dibujó planos diversos que nunca terminó de estudiar: ¿Qué hacen ustedes con una temperatura de 40 grados? El Paraíso tenía fuentes, frondosos jardines, arroyos y se acabó. Tenemos demasiadas colinas, pero no puede ser de otra manera, ¿acaso el mundo no es redondo? Uno de los invitados, prestigioso jeque, que pretendía adquirir la colección porque creía que era de películas de Marlene Dietrich, abandonó el lugar ofuscado. Ese Hombre habla de pintores y proyectos como si fuera lo único en la vida, exclamó, antes de subir a su helicóptero y desaparecer.

Él no lo tomaba a mal y extrañaba a su sombra: una acompañante que tenía explicaciones para todo, aunque no entendía cómo podía vivir en una isla pequeña y sin él. Bueno, concluía, si yo puedo vivir sin ella, ¿por qué ella no va a vivir sin mí?

Toledo es una espina, es muchas espinas. De pescado, de maguey, de cactus. Comentaba entusiasmado. Su arte figurativo no tiene un asidero posible: flota y es tradición, esoterismo, manierismo; modifica el punto de vista y entras en la parte oscura del universo y saltas del delirio a la tranquilidad como si estuvieras en un columpio y la noche fuera simplemente una sopa. Su obra es una sombra espesa. La naturaleza que salta sobre el lienzo cae mezclada en su misterio y en los dedos de un hombre de pocas palabras. Desde luego, vestido de blanco. Beben vino. Las brujas en el humo del puro se empeñan en cabriolas imposibles que él contempla divertido.

Les cuenta: Esta plaza es para que circulen las muchachas en flor, me explicó un arquitecto que me mostraba un proyecto. El piso es de mármol e instalaremos ventiladores para que todas se consideren Marilyn Monroe. Observé, calculé y advertí que nadie hablaría jamás de la ciudad por eso. No, le señalé, es otra cosa la que necesitamos: una ciudad humana, donde la gente se quiera a sí misma porque ama el sitio donde vive. Quiero una ciudad irrepetible. Esperada/Inesperada. Donde cada árbol y cada habitación sean voces seguras de sí mismas. Que nuestros visitantes se pregunten dónde están y que jamás se respondan a la primera

Me gusta el Arte porque veo lo oculto, escucho lo no dicho, siento la vida en mi cuerpo, es lo que me interesa del arte; ese sentimiento fuerte que hace posible una vida anticipada porque sabes que nada será igual que ayer. Todo será nuevo. El color, las formas y el espacio regulan el universo. Cada percepción se convierte en un vehículo que opera en sentido contrario: es decir, se convierte en una forma de ver el mundo. Este puro está muy seco, no es para fumar a nivel del mar, o a 41 metros como estamos aquí. A ver, ¿gustan uno? Tengo una caja de otros, más suaves. Los invitados declinaron y él encendió el suyo. De su barbilla saltaron las brujas a la fumarola que salía de su boca.

Cuando fundaron la ciudad es probable que solamente lo hicieran por los ríos y la cuenca agrícola. Creció alrededor de ellos. En este plano hay ciento tres puentes. Me expuso un arquitecto. De todos tipos: de madera, hierro, cubiertos, de concreto, una réplica del Golden Gate, otra del Saint Michel. No, lo interrumpí. Bueno, dejemos algunos, los que no copien algo, pero quiero dos imaginarios, que la gente llegue allí e infiera que hay un puente, que si intenta cruzar se mojará en el río, que sepa que allí hay un puente que la ciudad venera. Tal vez sólo admirable por la gente de buen corazón. El arquitecto hizo rollo los planos y se retiró. Pensé que tal vez no había leído El traje nuevo del emperador.

Los visitantes lo escuchaban nerviosos y él respondía sus preguntas. Coleccionar es una forma de vida, explicó el Hombre que no le gustaba salir en la tele ni hablar con periodistas. Es una fuerza que siempre te induce a pensar en el día siguiente, en lo que debes hacer para merecer los momentos de gloria que dan las obras de arte. Un hombre hace su historia llueva, truene o relampaguee y al final son contados los momentos trascendentales, los días que se equiparan a las grandes obras y que son los que te hacen pensar que merece la pena vivir. Como el poeta que es inmortal por un poema de los miles que escribió. Todos deberíamos crear esos momentos. Por favor señor, hemos venido de muy lejos, por ahí dicen que usted tiene una colección que se niega a negociar. Nadie sabe de qué es pero es lo de menos; pensamos que viniendo de usted debe ser algo entrañable. El Hombre observó el humo y bebió.

No se explicaba por qué pero extrañaba profundamente a su sombra. No quería rechazar a sus invitados a pesar de que se hallaba en el límite de la prudencia. Uno de ellos, lo animó a seguir. He perdido interés en su colección pero no en sus palabras, me encantaría que continuara. Le dio las gracias: Sé que usted patrocina un museo muy importante, lo felicito, para mí un museo es el ejemplo más vivo del humanismo cotidiano, ese que expresa las maneras en que transcurre la vida. Lo que se respira y por más pequeño que sea ningún visitante es limitado por sus paredes. Hay un aire revolvente que nos ubica en el tiempo y el espacio. El otro de los presentes insistió: Su colección, ¿tiene que ver sólo con obra del siglo veinte o... Movió la cabeza negando. Respondió a su interlocutor más atento. El Arte, como los sentimientos, no tiene nacionalidad. No siempre soy capaz de explicar la atracción, leve o desmesurada, de un cuadro. Se puso de pie para abrir una botella.

Las pequeñas se alegraron y reanudaron sus juegos. Volaron y volaron. Entonces tocaron el timbre con suavidad. Guardó silencio. Sin duda, alguien más en busca de mi colección, pensó. Tal vez ese señor chino que no he querido recibir. Las brujas fueron a ver quién lo buscaba y quedaron magnetizadas con la visitante y la acompañaron. Era su sombra que se deslizó suavemente hasta la estancia con las brujas revoloteando alrededor. El Hombre estupefacto se puso de pie. ¿Saben cómo abrazar una sombra? Pues él tampoco. Varias preguntas vinieron a su mente pero decidió no hacerlas. La recién llegada observó el espacio y lo aprobó con un movimiento de cabeza. Los visitantes experimentaron una aguda extrañeza pero no se movieron.

Aceptó la presencia de la sombra que se entretenía con las brujas, escanció vino y continúo con absoluta propiedad: "Las obras de arte se convierten en obras de arte sólo cuando niegan su origen", planteó Teodoro Adorno, en un ligero instante en que dejó de ser el gato de Julio Cortázar. Es una expresión que me encanta porque rehuye todo racionalismo. ¿Cuál es el origen de una obra de arte? Sonrió, se llevó una galleta de marinero a la boca y bebió de su copa. ¿Qué es lo que niega? Se sacudió una migaja. Se podía tocar su regocijo. Hasta las brujas sonreían instaladas en la cara de la sombra que había ocupado el asiento dejado por el jeque.

Una colección es un camino infinito. Y él era un peregrino que escapaba a cualquier explicación, incluyendo la de El principito, que era un viajero frecuente en un planeta habitado por una persona. ¿Cómo se vende eso?

A veces no puedes ver toda la obra que forma tu colección, pero te sientes bien sabiendo que la tienes, que está por ahí bien resguardada. Opinaban que era ecléctico, que su pasión no tenía límites, que arriesgaba demasiado. Fumó. Las brujas volando en sus escobas buscaron el humo. Sabes que nada le pasará y que ese lugar que cada pieza tiene en tu corazón está bien ocupado. La sombra aprobó con un gesto.

Después de una larga fumada: Señores, mi colección no está en venta, casi soy yo mismo, ¿cómo podría venderla? Pero, insistió un noble de un país en ruinas, Por más valiosa que sea, debe tener un precio, ¿aceptaría usted una sombra como pago? Se hizo el silencio. Señores, fue un placer. Piénselo, añadió el noble con gesto de pocos amigos. No necesito su sombra, señor, ¿qué no entiende? No la necesito porque tengo la mía. La sombra reaccionó rápidamente y se colocó de tal manera que se viera; la verdad es que no ajustaba perfectamente pero fue suficiente para que el noble ofreciera disculpas y se retirara desconcertado.

En cuanto estuvieron solos le sonrió, se hallaba de nuevo en su silla. Las brujas se quedaron quietas. ¿Tenías ganas de verme? Afirmó. Espero que no te haya decepcionado la ciudad, no es la que soñamos. La sombra hizo un gesto de neutralidad. ¿Dónde has estado viviendo? Sintió que recibía la respuesta en su mente: En Rapa Nui. ¿En esa isla, por qué? Me gusta el horizonte. La sombra lucía relajada y las brujas volaban de uno a otro sin descansar. ¿Qué es todo ese escándalo de tu colección misteriosa? No sé, estoy por exponerla, es de arte contemporáneo y espero que realmente sea algo inesperado. Te sigue deleitando el factor sorpresa. Conversaron animadamente mientras concluía el puro. Debo volver. ¿Cómo, no te quedarás? Hay Hombres que no necesitan su sombra: eres uno de ellos. ¿Sólo has venido a decirme eso? No lo sé, las sombras no tenemos memoria. Se despidieron. A los minutos reaccionó: se hallaba realmente animoso, relajado, completamente dueño de sí mismo.

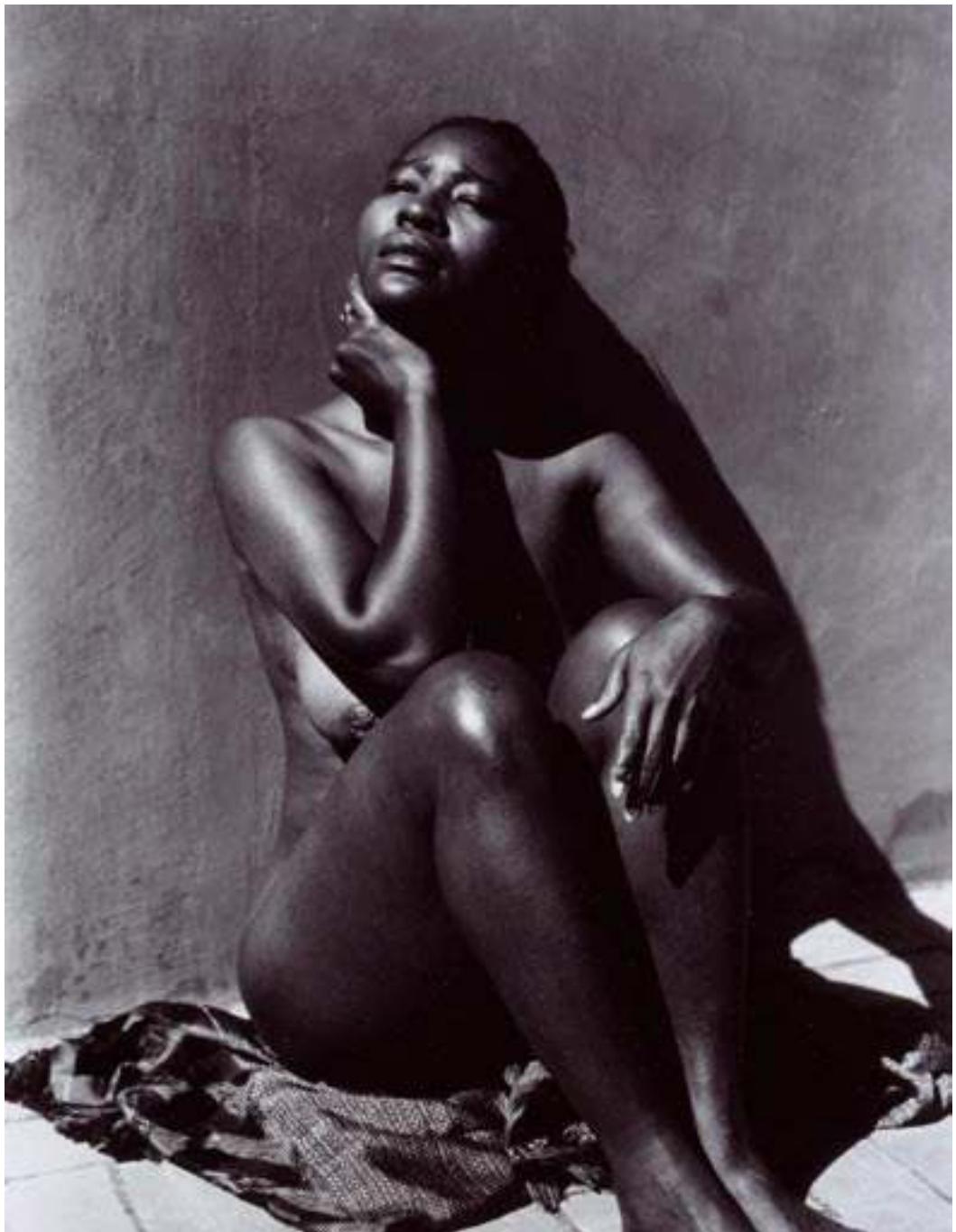
¿Y las brujas, dónde quedaron las brujas?

51

Fragmentos
de la Colección



Doug Aitken, *99 Cents Dreams*, 2007



Manuel Álvarez Bravo, *Espejo Negro*, 1947



Manuel Álvarez Bravo, *Ventana a los Magueyes*, 1976



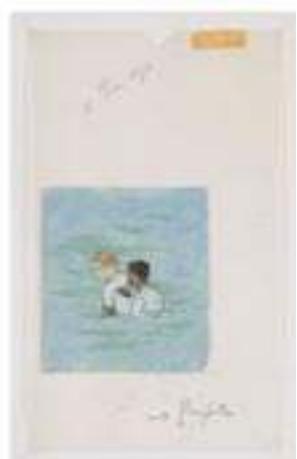
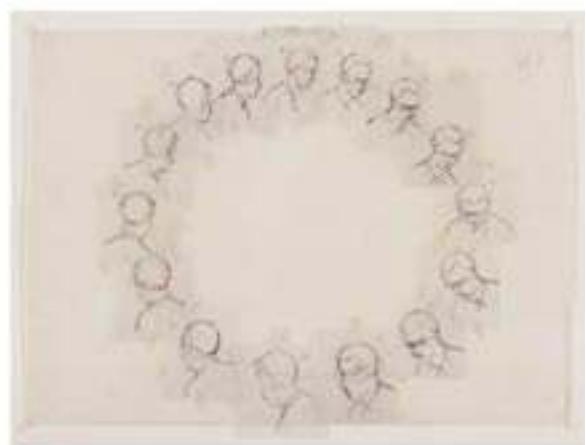
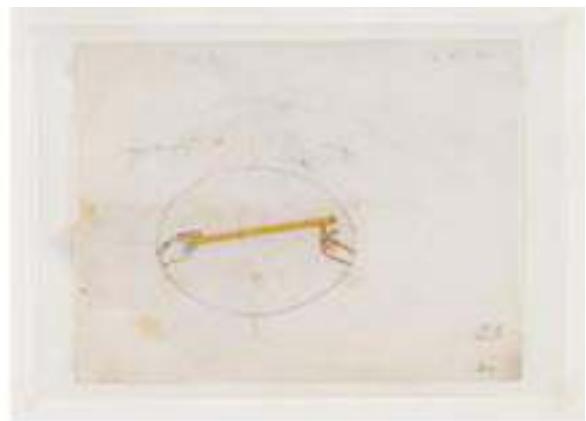
Manuel Álvarez Bravo, *Niño Maya de Tulum, 1942*



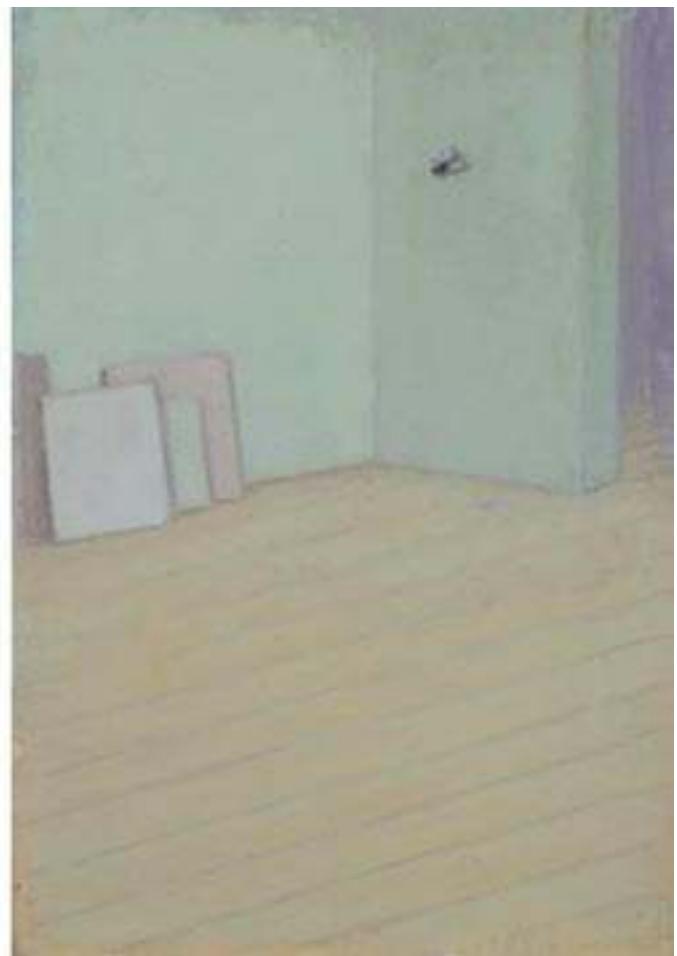
Francis Alÿs, *Zócalo*, 22 May 1999, en colaboración con Rafael Ortega, 1999 (detalles)



Francis Alÿs, *Untitled (Cityscape)*, 1995-1996



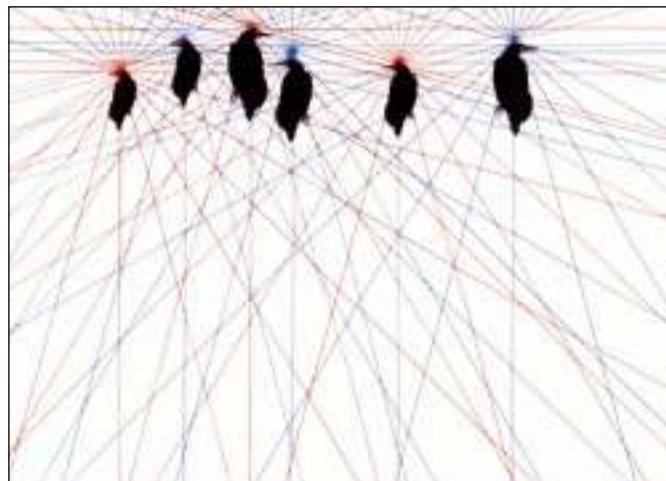
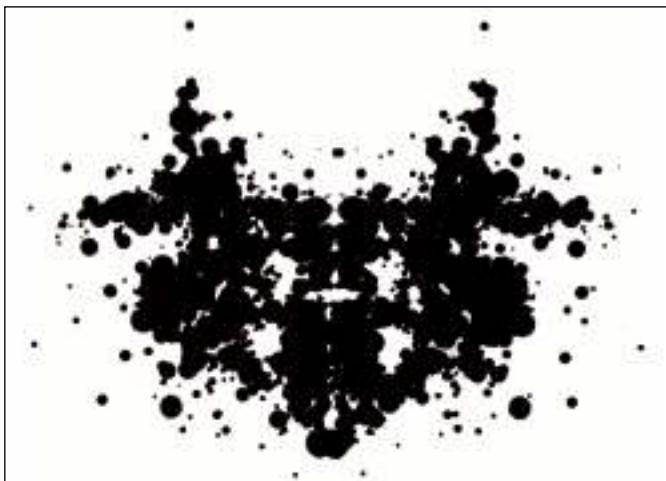
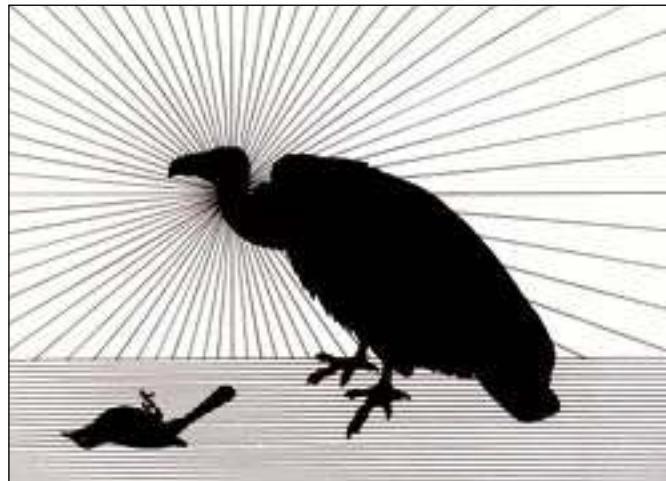
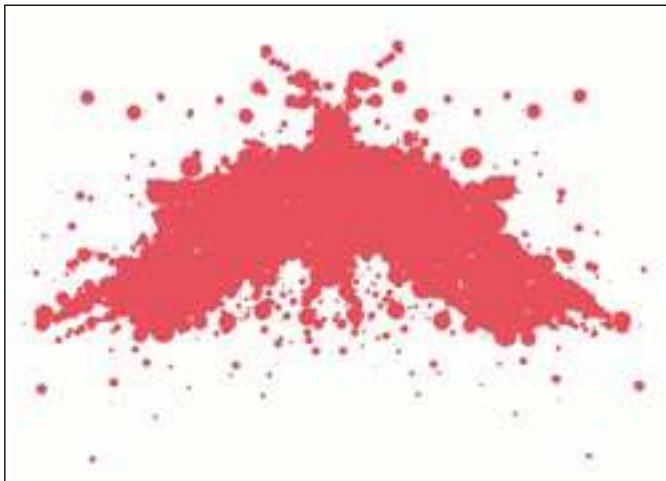
Francis Alÿs, *La Ronda*, 1998–2006 (detalles)

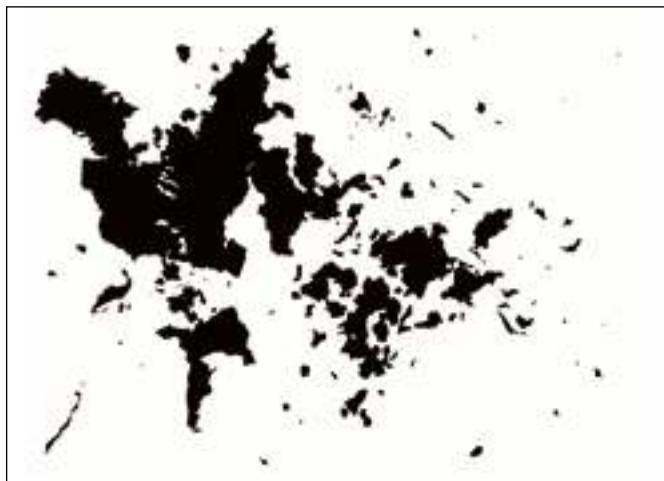


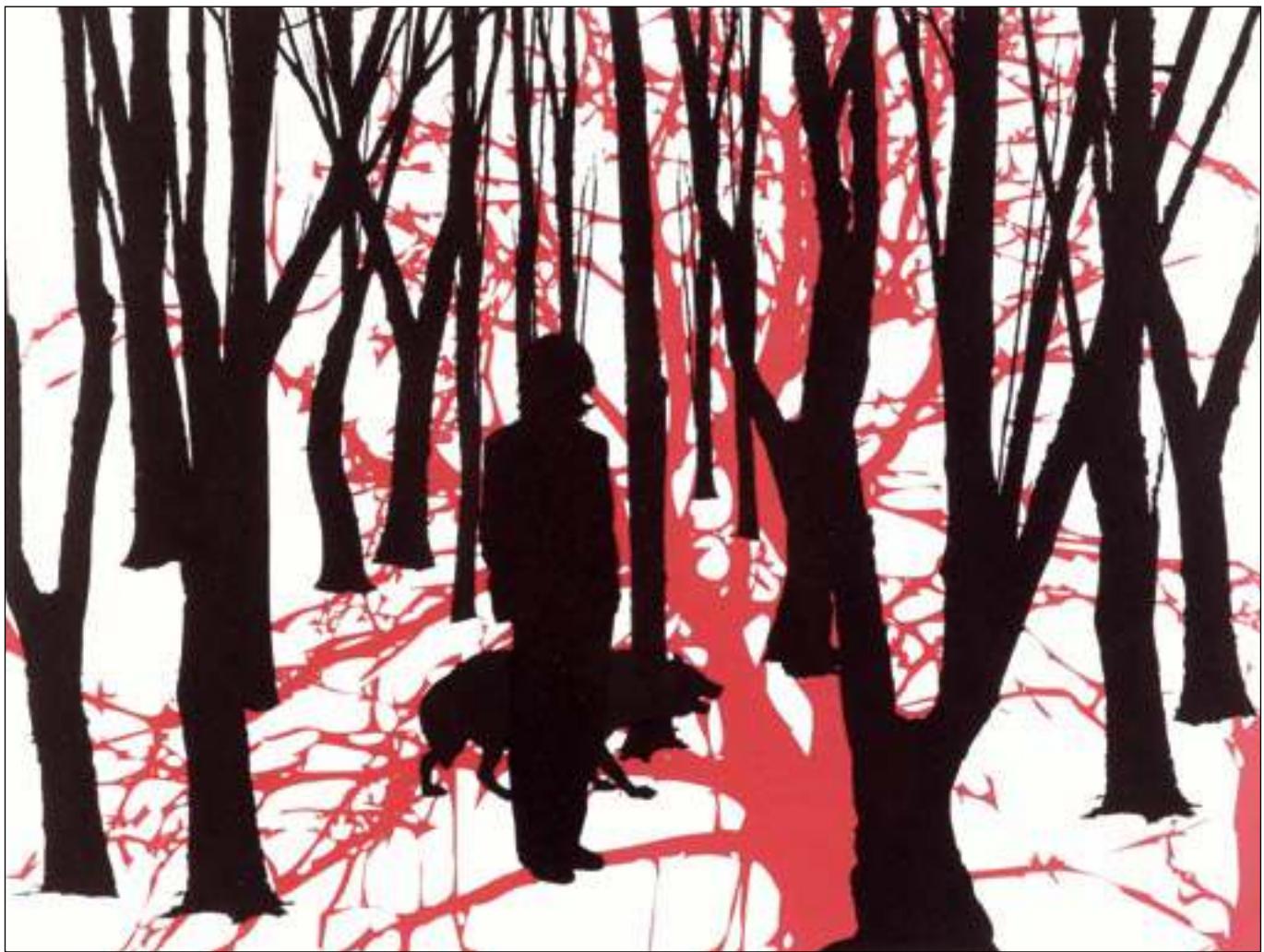
Francis Alÿs, D– El Jersey y La Mosca, 2003



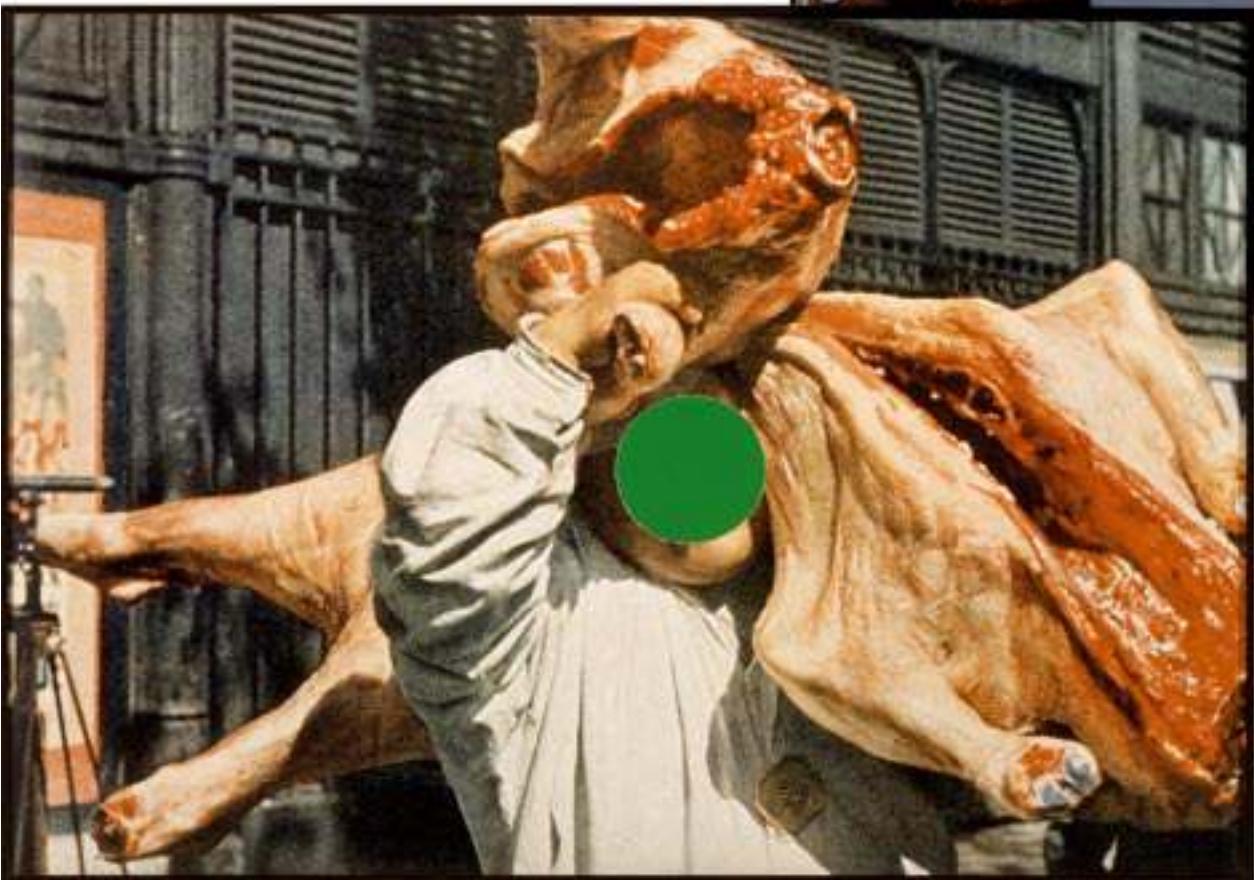
Carlos Amorales, *Panorama*, 2007 (detalles)

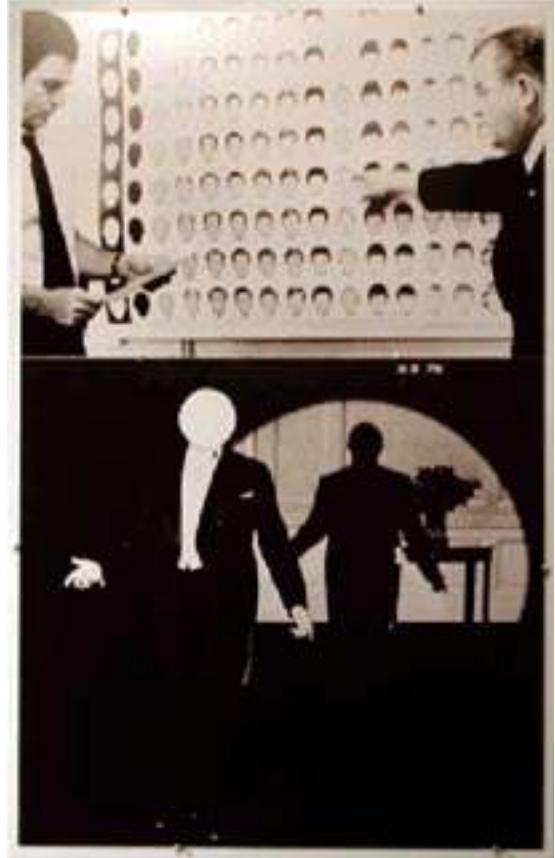




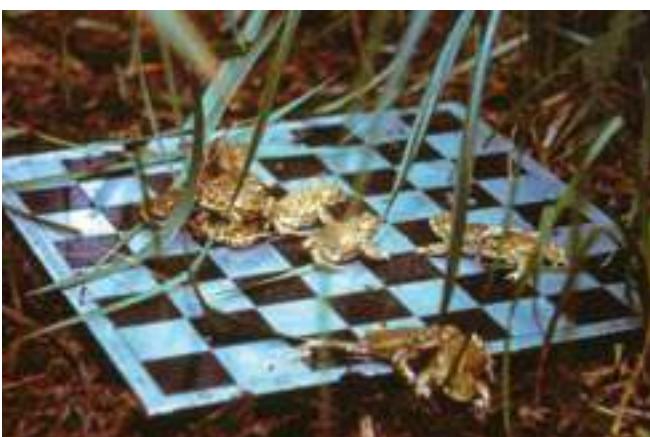


Carlos Amorales, *Panorama*, 2007 (detalles)





John Baldessari,
Figure (Green) with side of Beef / Two Figures (Grey) With Food, 1990
Two Faces: Three Figures; One Shadow (version #2), 1988



Lothar Baumgarten,
Antizipierte Gürteltiere (Anticipated Armadillos), 1969
Conquista Rochade, 1971
Äskulap, 1971



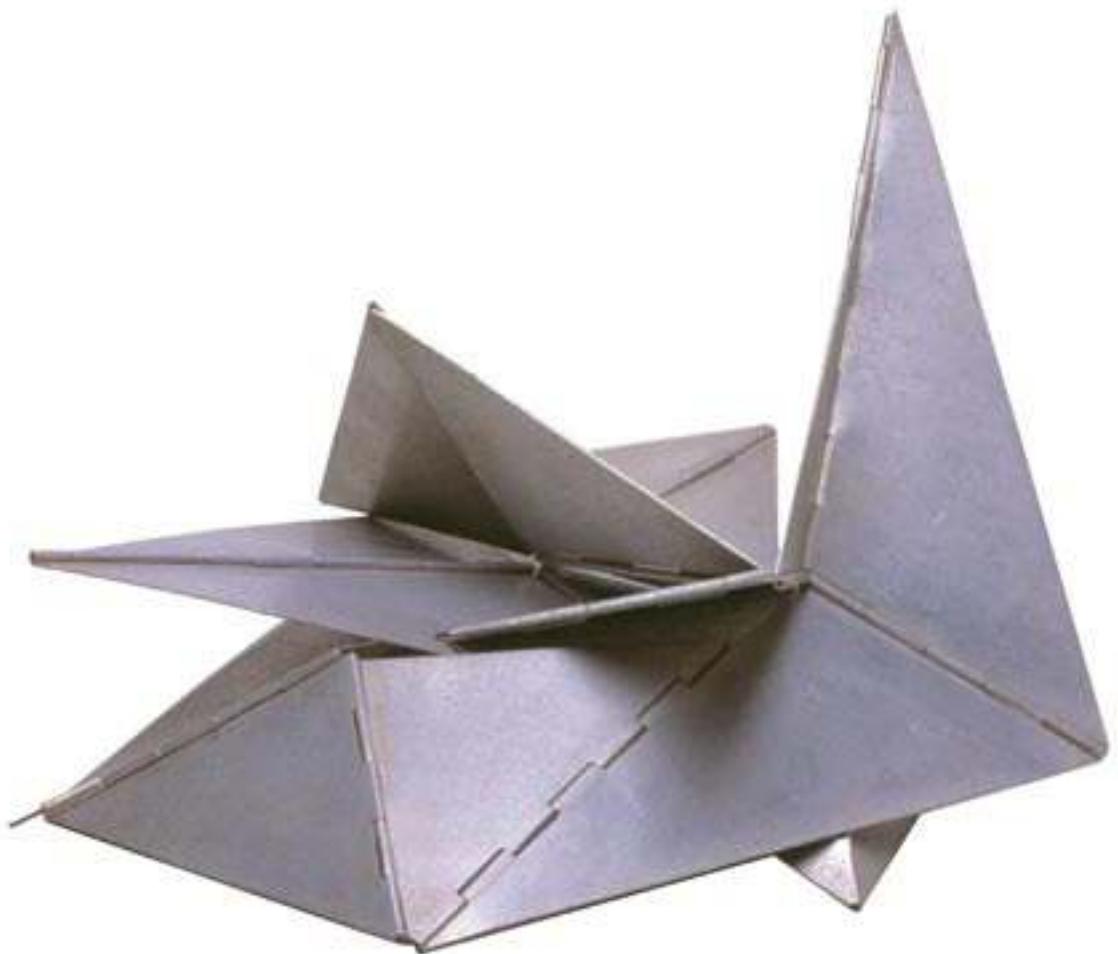
Iñaki Bonillas, de la serie *Martín Lunas*,
(de izquierda a derecha: *La Cabaña 03*, *Angel 02*, *Casa Fernando*, *Angel 01*), 2004



Miguel Calderón, *Mexico vs Brasil*, 2004 (detalle)



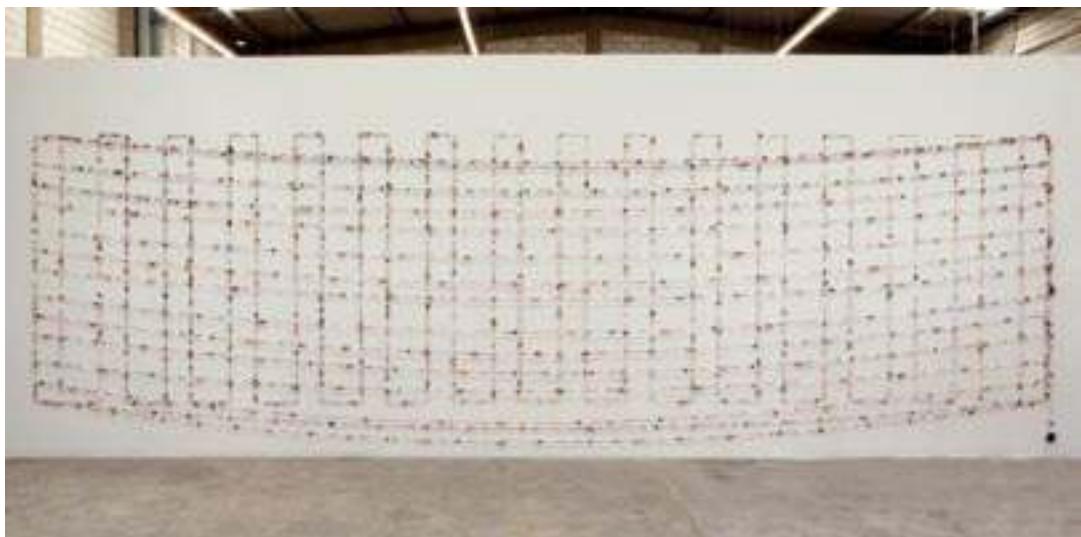
Maurizio Cattelan, *Untitled (Sitting donkey, Trento)*, 2004



Lygia Clark, *Bicho*, 1960



Abraham Cruzvillegas, *Martí*, 2003



Abraham Cruzvillegas,
Unión, 2003
Unión, 2003 (detalle)



Phillip-Lorca diCorcia, Mexico City, 1998



Rineke Dijkstra,

Montemor, Portugal, May 1 C, 1994 (detalle)

Montemor, Portugal, May 8 A, 1994 (detalle)

Montemor, Portugal, May 8 B, 1994 (detalle)

Montemor, Portugal, May 1 B, 1994 (detalle)



William Eggleston, "Untitled" (Shack with Yellow Door) from Los Alamos Series, 1965–1973



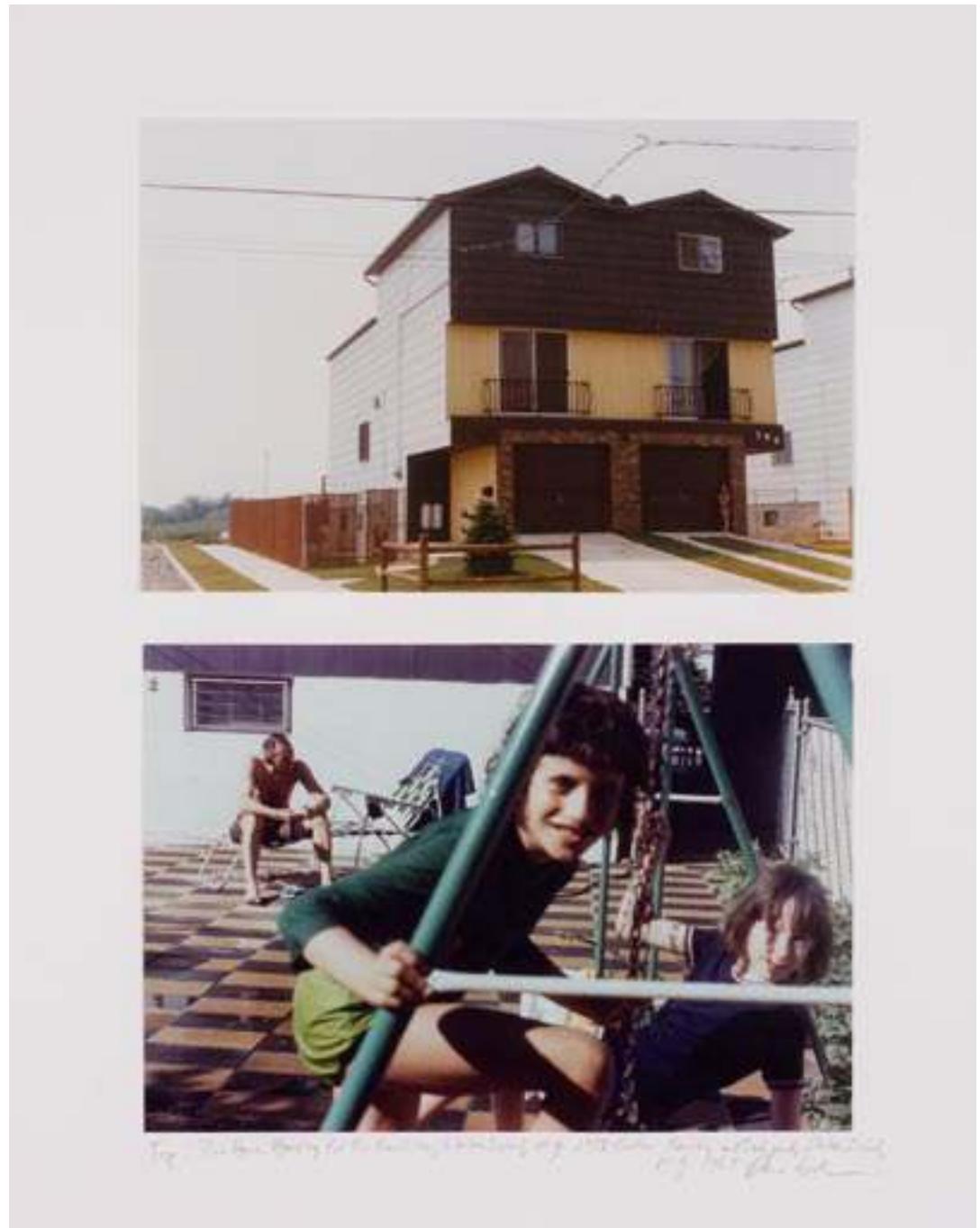
Flor Garduño, *La Bendición. Isla del Sol. Bolivia, 1989*



Kendell Geers,
D/ANGER, 2003
Post Pop Fuck 22, 2006



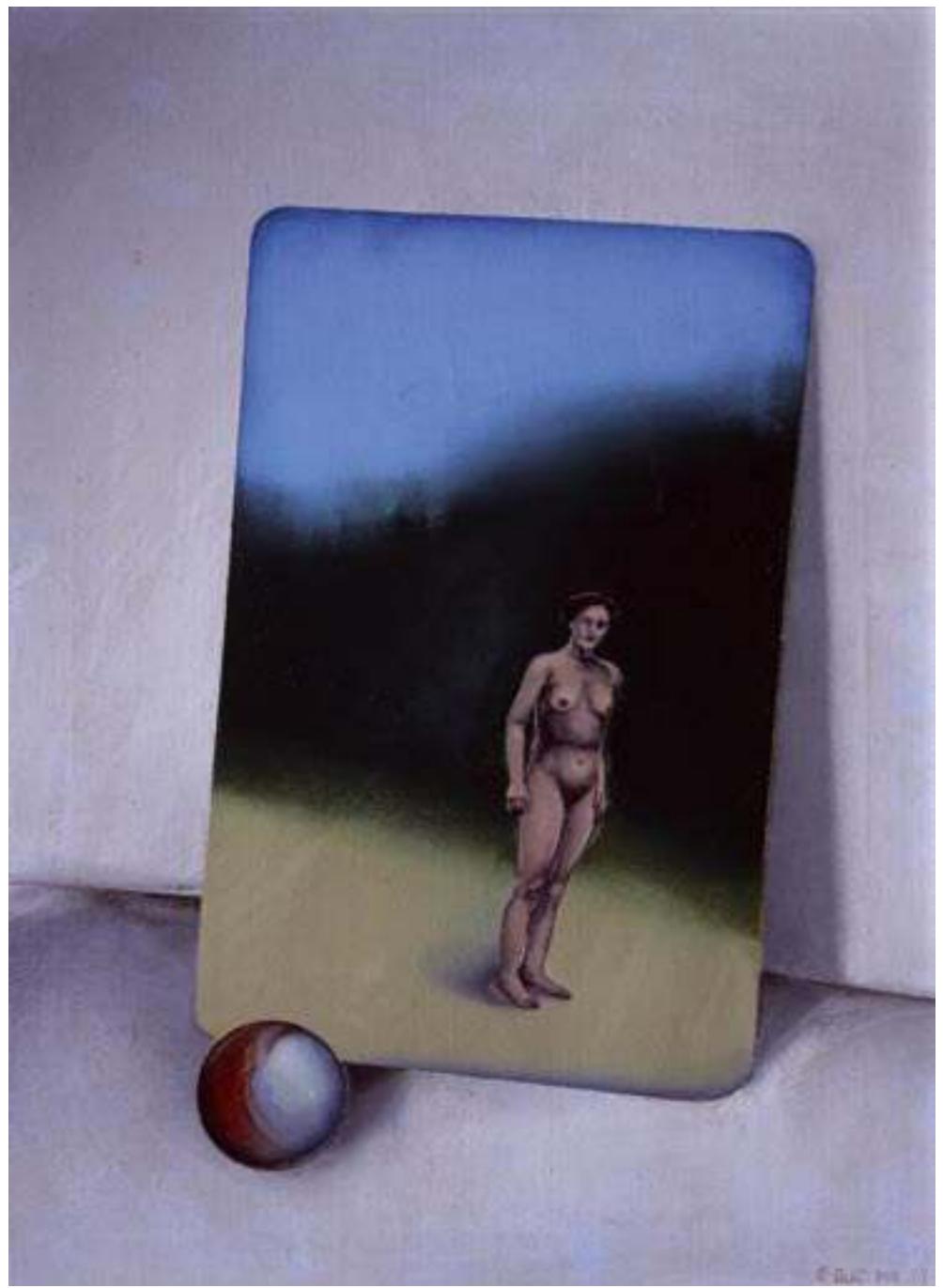
Dan Graham, *Pseudo Tudor Style Housing, Staten Island; Kitchen Trays, Bayonne, New Jersey*, 1978–1966



Dan Graham, *Two Homes Housing for Two Families and Family in Backyard*, 1978–1969



Enrique Guzmán, *¡Oh! Santa Bandera*. Serie: *Su Destino Secreto*, 1977



Enrique Guzmán, *Postal con Canica. Serie: Su Destino Secreto*, 1977



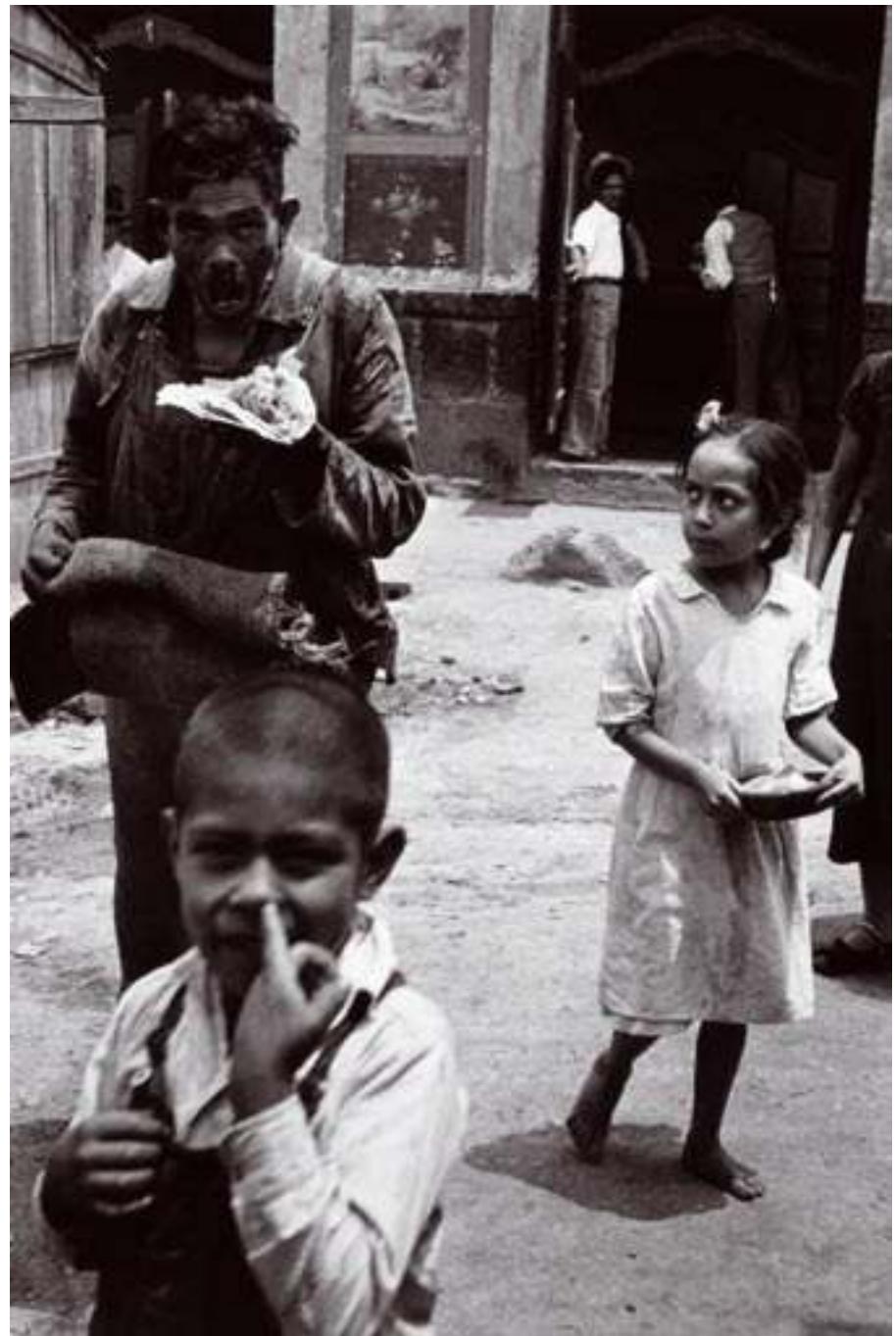
Jonathan Hernández, *Vulnerabilia (1/4: Water)*, 2005



Graciela Iturbide,
El Señor de los Pájaros. Nayarit, 1985
Pájaros en el Poste de Luz. Carretera a Guanajuato, 1990



Terence Koh, *Untitled (Skeleton paintings)*, 2006



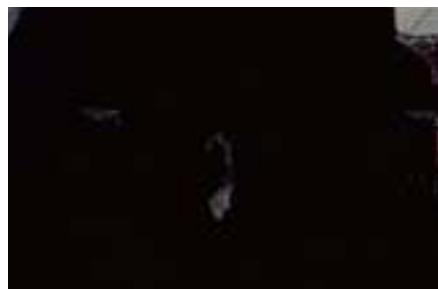
Helen Levitt, *Untitled* (Méjico, D.F.), 1941



Marepe, Sanfoninha, 2006



Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1974

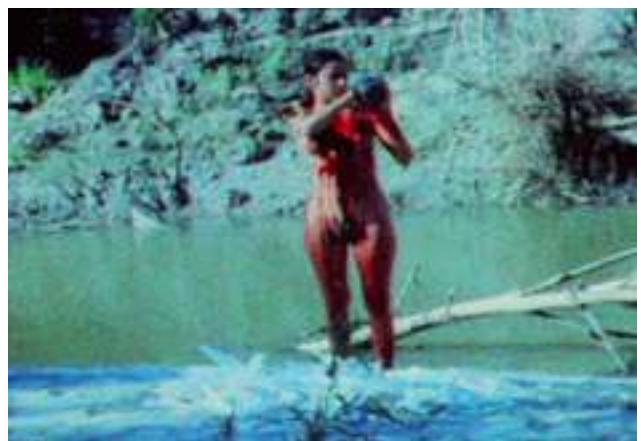




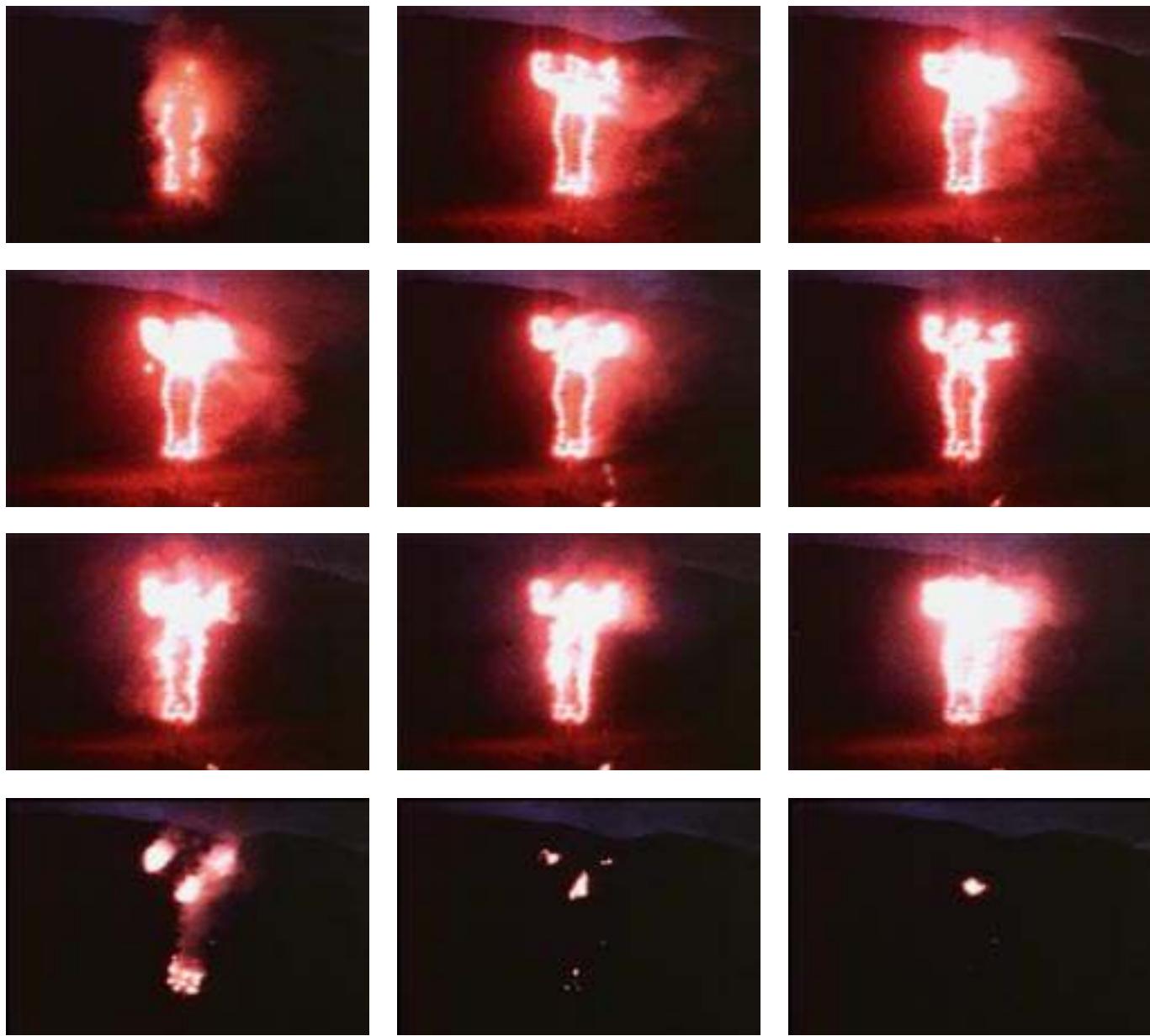
Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1974 (detalles)



Jorge Méndez Blake, *Sin Título (Sigue el llano en llamas)*, 2007



Ana Mendieta, *Untitled (Blood and Feathers #2)*, 1976 (detalles)



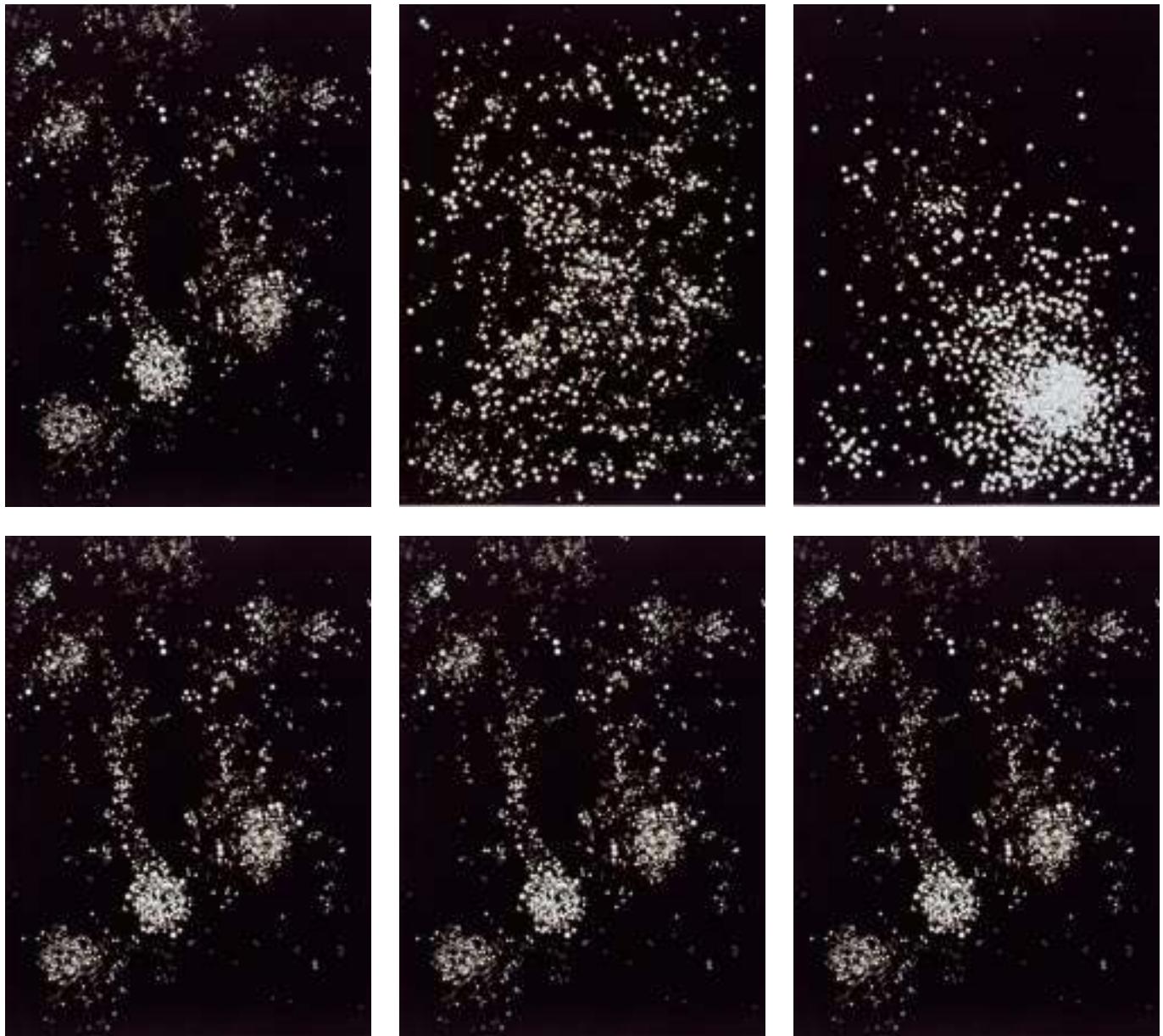
Ana Mendieta, *Ánima, Silueta de Cohetes*, 1976 (detalles)



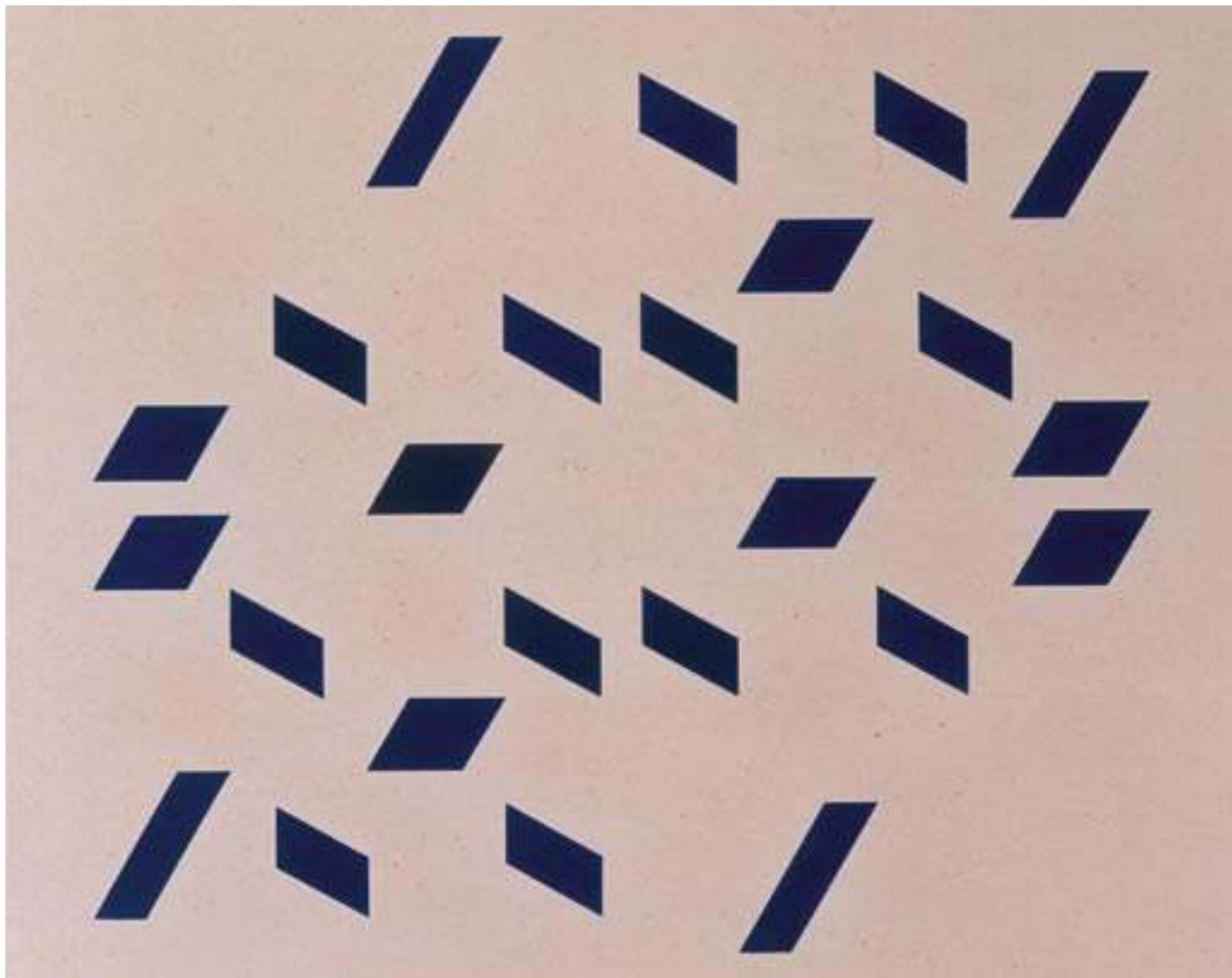
Jonathan Monk, Meeting #50, 2005–2007



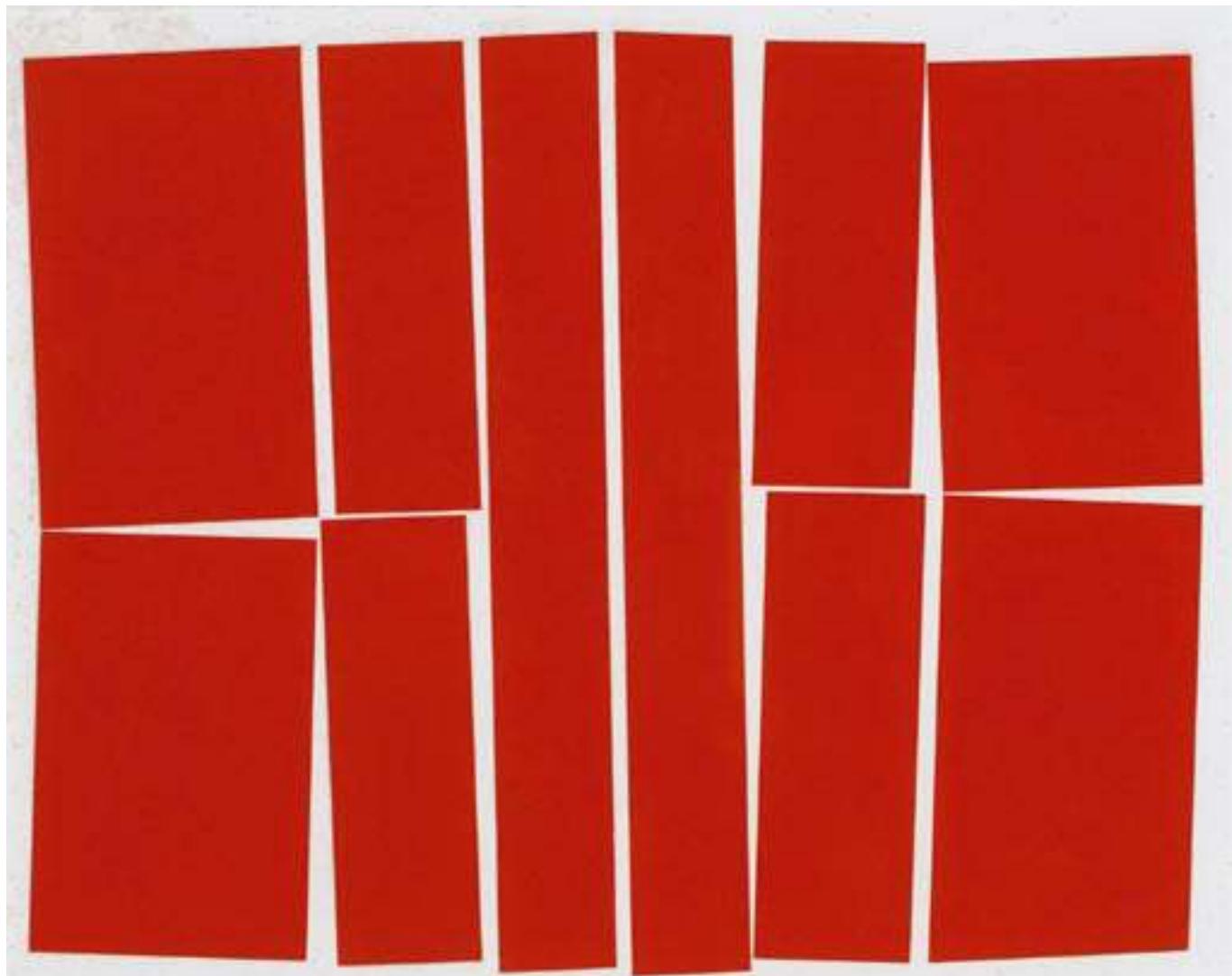
Rivane Neuenschwander, *Suspended Landscape*, 1997



Rivane Neuenschwander, *One Thousand and One Possible Nights*, 6 piezas de la serie, nº 59 a 64, 2007



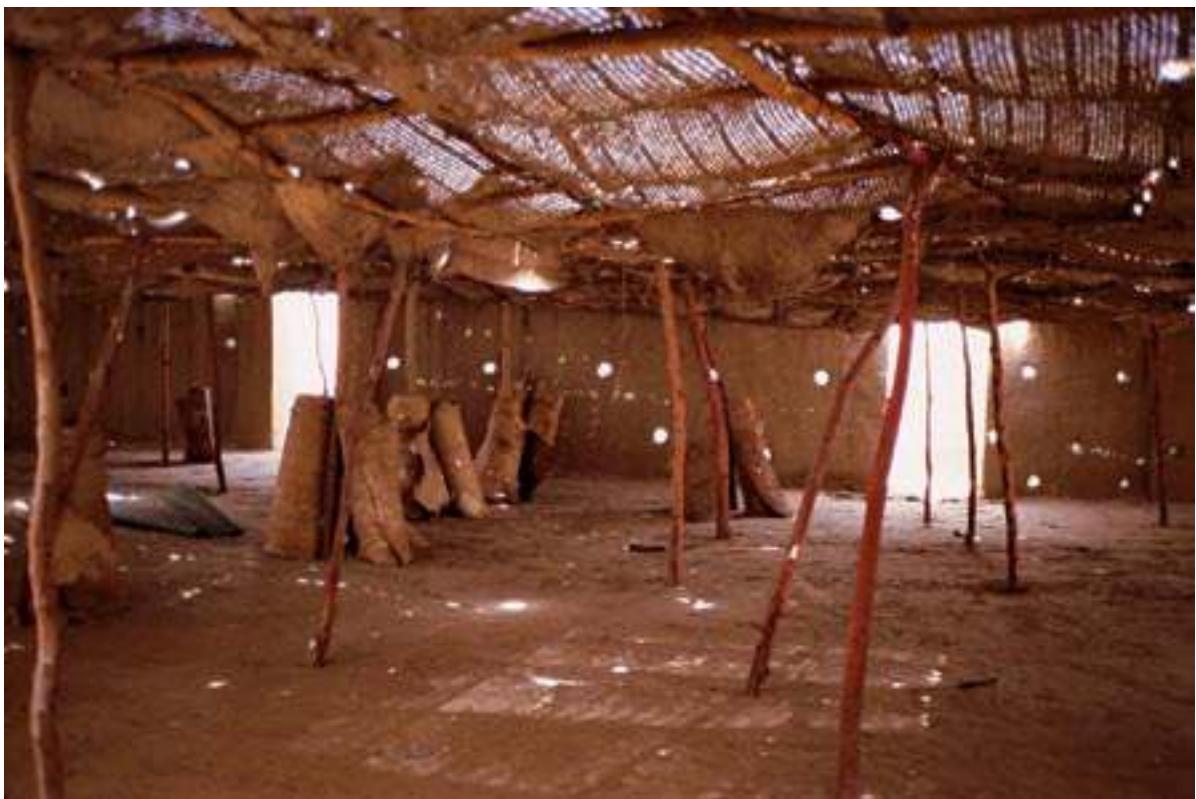
Hélio Oiticica, *Metasquema 214*, 1957



Hélio Oiticica, *Metasquema 354*, 1957



Gabriel Orozco,
Bus stop, 2007
Percepción total, 2002
Cementerio 2, 2002





Gabriel Orozco,
Atomists: Ascension, 1996
Soccer Ball 2, 2002
Cuadro fértil, 2004







Damián Ortega,
Geometría Expandida, 2005
Moby Dick, 25 de Marzo 2004, México, 2005 (detalle)
Biombo, 2004



Fernando Ortega, *Colibrí Inducido a Sueño Profundo*, 2006



Jack Pierson, *Si Si Si*, 1995



Ricardo Rendón, *Muro falso*, 2008



Pedro Reyes, *Palas por Pistolas*, 2007 (detalles)





Ed Ruscha,

Twenty-six Gasoline Stations: (Shell, Daget. California) #2, 1962-1989

Twenty-six Gasoline Stations: (Texaco, Jackrabbit. Arizona) #4, 1962-1989

Twenty-six Gasoline Stations: (Dixie, Upton. Arizona) #6, 1962-1989

Twenty-six Gasoline Stations: (Union, needles. California) #1, 1962-1989

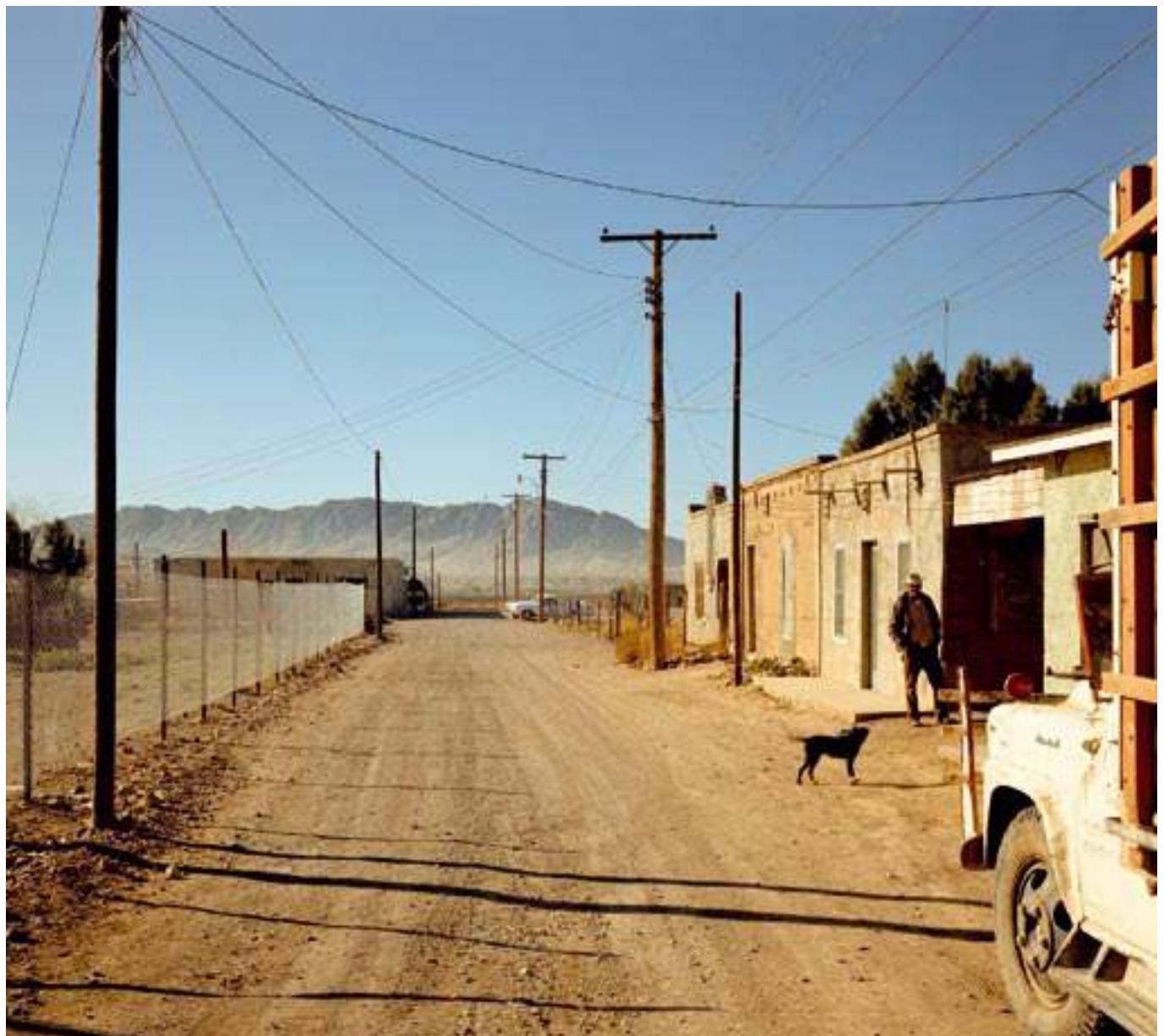


Ma atan jin'ik eñet iñ'warr
k'unk me'me b'eb'el,
j'et'e la eñet p'et'el oñi.



Ma atan jin'ik jia te je'warr
jia'ka la ka k'ap'ek ne' p'et'el oñi,
te, te lung'eq'ek, "eq'et'el ne
ya'warr.

Maruch Sántiz Gómez,
Chayotes, 1995
Costura ropa puesta, 2000



Stephen Shore, *Presidio, Texas, February 21, 1975*



Melanie Smith,
Photo for Spiral City III, 2002
Photo for Spiral City IV, 2002



Simon Starling, Four Thousand Seven Hundred and Twenty Five (Motion Control/Mollino), 2007 (detalles)



Thomas Struth, *Paradise 2*, 1999



Tercerunquinto (Julio Castro, Gabriel Cázares, Rolando Flores),
Escultura Pública en la Periferia Urbana de Monterey, 2006 (detalles)



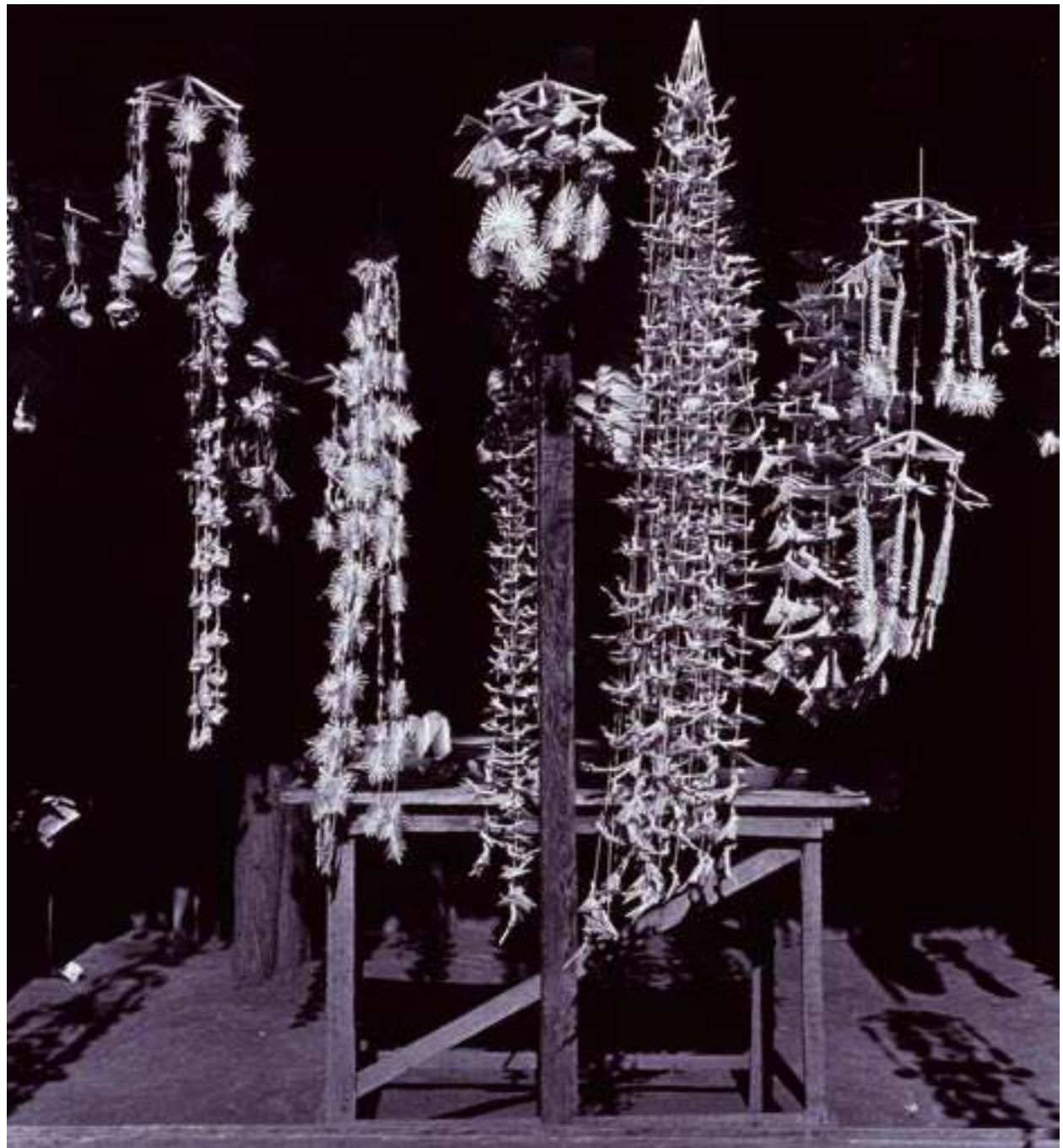
Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2008 (detalles)



Pablo Vargas Lugo, *Bonampak News*, 2006



Pae White, *Frieze Festoon*, 2005



Mariana Yampolsky, Adornos, Tzintzunzan, Michoacán

121
Biografías

Doug Aitken

Doug Aitken nace en Redondo Beach, California, en 1968. Estudió en el Art Center College of Design en Pasadena. Su trabajo se caracteriza por explorar las nuevas tecnologías y por el manejo de la imagen y el sonido en sus video-instalaciones, que transmite una peculiar temporalidad en relación a la narrativa.

La temática que aborda en su obra vincula la existencia del ser humano posmoderno con los medios de comunicación, la cultura popular, el concepto de tiempo y la industrialización. Aitken presenta escenas que no responden a una narrativa convencional. El principio y el fin de la historia no son importantes, sino que la imagen presentada ante el espectador se desarrolla en el momento presente; se trata de fragmentos de realidad que van creando diferentes historias y que estimulan la imaginación. En sus trabajos más recientes ha incursionado en la técnica de la escultura, utilizando estructuras de neón con frases y formas que intervienen el espacio y transmiten significados comunes a los ideales y sueños de la cultura actual.

El artista deja abierta la interpretación de su obra, por lo cual se vuelve más visceral y experimental. Su arte juega con la experiencia de los sentidos a la manera de los sueños, y a través de sus video-instalaciones el espectador se ve inmerso en un ambiente sensorial que produce estados alterados de la percepción, los cuales no están basados en un tiempo lineal.

En 1999 fue premiado en la Bienal de Venecia por su video *Electric Earth*. Su trabajo ha sido expuesto en The Whitney Museum of American Art Biennial (2000); Kunsthalle (2003); Aldrich Museum (2004); Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Ultraworld* (2005), y AMM, *A Photographic Survey* (2006). Su más reciente exhibición fue en el MoMA de Nueva York con *Sleepwalkers* (2007).

Manuel Álvarez Bravo

Manuel Álvarez Bravo nació en la Ciudad de México, en 1902. Ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1918 para estudiar arte y pintura. Sin embargo, su abuelo fotógrafo lo expuso desde pequeño al medio que sería su predilecto, junto con el cine. En los años 20 y 30, Álvarez Bravo conoció a Hugo Brehme, Edward Weston, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson y André Breton, quienes resultaron clave en el desarrollo de su carrera, también impulsada por la efervescencia cultural e intelectual del México post-revolucionario. En este contexto, sostuvo una estrecha amistad con Tina Modotti y Diego Rivera; en el cine, trabajó con Luis Buñuel, Sergei M. Eisenstein y John Ford.

En la década de los 30, fotografió a los muralistas, colaboró para la revista Mexican Folkways y se interesó por retratar la vida urbana, el campo, así como las tradiciones de su país. Su obra muestra una gran capacidad para asimilar las tendencias internacionales y registra, en un tono surrealista y misterioso, pequeñas escenas, detalles aislados y retratos de la vida cotidiana.

Las piezas aquí expuestas, *Niño maya de Tulum* (1942), *Espejo negro* (1947) y *Ventana con magueyes* (1976), exploran el desnudo, los tipos físicos, la arquitectura y la naturaleza de su país natal.

Participó en la conformación del primer Museo de la Fotografía en México (1980). Su producción fotográfica se ha expuesto en The Museum of Modern Art (1997) en Nueva York, The J. Paul Getty Museum (2001) en Los Ángeles, The Walter Art Center (2002) en Minneapolis y el Museo de Arte Moderno (2004) de la Ciudad de México. Obtuvo el Premio Nacional de las Artes (México, 1975), una condecoración oficial de la Orden des Arts et Lettres Français (1981), el Premio Víctor Hasselblad (Suecia, 1984) y el Master of Photography del ICP (EE.UU., 1987). Su trayectoria y obra no dejan duda de que es parte de la historia de la fotografía y uno de los grandes artistas mexicanos del siglo XX. Murió en el año 2002.

Francis Alÿs

Francis Alÿs nació en 1959 en la ciudad de Amberes, Bélgica. Estudió Arquitectura y Urbanismo, y desde la década de los ochenta radica en la ciudad de México. Su obra incluye instalación, video, performance, fotografía, dibujo, pintura.

La obra de Francis Alÿs se centra en el diálogo entre el paisaje específico de cada sitio, es decir, la constante comunicación que existe entre los elementos que conviven dentro de un contexto, principalmente urbano. Su trabajo ilustra formas cotidianas a través de instrumentos intangibles y brinda una mirada particular en donde el inmigrante capta los pequeños detalles que el habitante local pasa desapercibidos, las acciones automáticas y la dinámica urbana se convierten en tema de discusión y reflexión ante la mirada del espectador.

Recorrer las ciudades caminando se ha convertido en una de las técnicas más recurrentes de este artista. Es a través de estas caminatas que va acumulando elementos para convertirlos en relatos y crónicas que manifiestan el diálogo urbano, citando la práctica de los situacionistas franceses conocida como *dérive* (deambular). Alÿs no busca denunciar un acto social o político, solo muestra personajes comunes, como ambulantes que transportan sus herramientas de trabajo o una fila de personas que buscan resguardarse del sol debajo de una línea de sombra que curiosamente se produce gracias al reflejo de la estructura que porta la bandera de México, en el Centro Histórico.

Ha participado en diferentes ocasiones en la Bienal de Venecia, la Bienal Internacional de Melbourne (1999), así como también en la Bienal de la Habana (1994). En 2007 el UCLA Hammer Museum presentó por primera vez en Estados Unidos una amplia retrospectiva, *Politics of Rehearsal*. Su obra se ha exhibido en diferentes museos internacionales como el Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006); MALBA, *A Story of Deception, Patagonia 2003-2006* (2006); The Israel Museum, *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Something Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Something Poetic* (2005); Kunstmuseum Wolfsburg, *Walking Distance from the Studio* (2004).

Carlos Amorales

Carlos Amorales nació en México D.F., en 1960. Es uno de los artistas mexicanos más consolidados de la nueva generación. Su visión particular del mundo adentra al espectador en escenarios fantásticos que producen ansiedad, miedo y ambigüedad. Los cuestionamientos que aque-

jan al ser humano y su existencia son elementos que siempre están presentes en la obra de Amorales, así como también la presencia de fauna ecléctica, sus trabajos iniciales se basan en la investigación de la identidad, a través de performances confronta aspectos de la conciencia del individuo. El eterno conflicto entre lo que representamos y lo que somos. Rescata de la cultura popular la lucha libre mexicana, esta serie de trabajos que culminaron con la pieza *Amorales vs Amorales* que fue presentada en Tate Modern, Londres el artista hizo máscaras con su fisonomía y en el cuadrilátero competían dos luchadores a manera de espejo en donde el individuo se enfrenta a sí mismo.

Además de performance, Amorales ha incursionado en video, animación, instalación, dibujo, música. A lo largo de su carrera ha conformado un banco de imágenes llamado *Archivo Líquido* que usa constantemente y resignifica en cada nueva obra.

En sus dibujos y videos los colores predominantes son el negro, el blanco y el rojo. En sus más recientes obras, juega con imágenes de gran impacto gráfico que producen en el espectador una serie de asociaciones que activan el inconsciente colectivo.

Amorales estudió entre 1992 y 1995, en la Gerrit Rietveld Academie, Ámsterdam y en 1996 continúa sus estudios en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, de la misma ciudad. Su obra se ha presentado en: *Live Cinema/Carlos Amorales: Four Animations, Five Drawings, and a Plague*. Philadelphia Museum of Art (2008); *Carlos Amorales: Dark Mirror*. Irish Museum of Art (2008); *Spider Galaxy*. Museo Tamayo, ciudad de México (2007); *Carlos Amorales*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2006); *Why fear the future?*, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), ciudad de México (2006); *Devil Dance*, Museum Boijmans van Beuningen (2003); *Amorales vs Amorales*, MOMA San Francisco (2003). Participó en la Bienal de Venecia dentro del pabellón holandés (2003).

John Baldessari

John Baldessari nació en National City, California, Estados Unidos, en 1931. Se le ha definido como artista conceptual desde finales de los cincuenta, cuando "renació" después de haber quemado gran parte de su obra pictórica previa. Si algo predomina en la obra de Baldessari es su eclecticismo y su habilidad para desafiar las expectativas. Se ha reinventado a sí mismo a lo largo de cinco décadas de trabajo constante a través de medios tan diversos como la pintura, la fotografía, los libros, la escultura, el collage y la instalación. Otra actividad primordial para Baldessari ha sido la enseñanza: fue maestro de varias generaciones de artistas en el California Institute of the Arts, y una de sus últimas actividades dentro de este campo fue en el 2007, cuando formó parte de *The Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative*, proyecto en el que un artista consolidado trabaja durante un año con un principiante para ayudarlo a desarrollar sus habilidades y obra.

Las piezas *Figure (Green) with Side of Beef/Two Figures (Gray) with Food* (1990) [Figura (Verde) con carne al lado/Dos figuras (Gris) con comida] y *Two Faces: Three Figures; One Shadow* (1988) (Dos caras: tres figuras; una sombra) ejemplifican una forma característica del trabajo de Baldessari: la manipulación de imágenes a través del uso de puntos y recortes. El artista crea una pieza a partir de la unión de imágenes pre-existentes (en este caso fotográficas) que recorta, dejando espacios aparentemente

vacíos que parecieran conformar un contorno y, en otros casos, rellena dichos vacíos con acrílico de colores. Ambas piezas resultan inquietantes, ya que no distinguimos la cara de los protagonistas; incluso, en la primera no vemos a la pareja que tiene la comida enfrente. No sabemos quiénes son y por qué están ahí. Baldessari usa la fragmentación, el recorte y la apropiación para crear imágenes nuevas a partir de las preliminares, motivando al espectador a cuestionarse de dónde vienen las escenas o los personajes y qué nos están tratando de decir.

La trayectoria de Baldessari ha pasado por diversas etapas: la pintura abstracta, la apropiación y manipulación de imágenes de cine y televisión, la fotografía también manipulada, la escultura y el diseño de exposiciones. Una constante en su obra ha sido la combinación de imágenes fotográficas, de cine y televisión con textos. Su obra ha sido expuesta extensamente alrededor del mundo. Entre las últimas muestras están: *John Baldessari: From Life* en el Musée d'art Contemporain de Nîmes, Francia (2005); *John Baldessari: Life's Balance, (Works 1984-2004)* en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, en Viena, Austria (2005); en el 2006 tuvo exposiciones individuales en la Marian Goodman Gallery de París y Nueva York, y en el 2008 formó parte de la Whitney Biennial.

Lothar Baumgarten

Lothar Baumgarten nació en Rheinsberg, Alemania, en 1944. La obra de este artista alemán consiste en fotografías, proyecciones de diapositivas, esculturas, dibujos e instalaciones. Utiliza objetos y la palabra escrita para reflexionar sobre la geografía y la historia en relación a los procesos de intercambio, colonización y migración. Hijo de antropólogo y alumno de Joseph Beuys, lector de Claude Lévi-Strauss, Baumgarten cuestiona la representación de las culturas minoritarias en occidente y estudia la labor realizada por museos etnográficos.

La selva y los mitos sudamericanos, y la flora y fauna tropicales, denotan su interés por una temática naturalista y su actitud de artista-anthropólogo. La exposición itinerante *Carbón* consiste en fotografías de dos líneas ferroviarias de los Estados Unidos en las que se muestra el deterioro de puentes, estructuras, semáforos, locomotoras y viaductos. En este conjunto de obra, los nombres de las estaciones representan el encuentro y el choque de las antiguas culturas con el progreso: las lenguas de los nativos y la imparable penetración europea.

Parte de su producción estética es diseñada para contextos específicos. Por ejemplo, la pieza *America (Invention)* (1993) para el Solomon R. Guggenheim Museum, consistió en imprimir los nombres de los pueblos indígenas norteamericanos sobre las curvas interiores de la rotonda de Frank Lloyd Wright.

Participó en la Documenta en cuatro ocasiones. Obtuvo el León de Oro de la 41^a Bienal de Venecia (1984) y el premio Lichtwark de Hamburgo (1996). También destaca su presencia en el MACBA (2002) y en el Whitney Museum of American Art (2003). Su tendencia naturalista puede observarse en las obras aquí expuestas: *Antizipierte Gürteltiere* (1969), *Äskulap* (1971) y *Conquista Rochade* (1971).

Iñaki Bonillas

Iñaki Bonillas nació en la Ciudad de México en 1981. Trabaja principalmente con fotografía, tanto en su aspecto técnico como para el registro de imágenes. Para Bonillas, la acción de crear un archivo es tan importante como la de producir el objeto a clasificar. En sus primeros trabajos, el artista hace una reflexión de la técnica fotográfica no como medio de representación, sino sobre sus características formales, como la luz y el tiempo representados en la imagen misma. Mediante estas propuestas se cuestiona la manera en que percibimos el "reverso" de las cosas, haciendo una analogía entre la imagen y su negativo. Su cuerpo de obra se caracteriza por tener una estructura de archivo; meticulosamente ha ido compilando una serie de imágenes que nos remiten a un ámbito personal y familiar a la vez.

Por medio de la incursión en medios multidisciplinarios, como la instalación sonora y la fotografía, el discurso estético de este artista, lejos está de enfocarse en la plasticidad de la obra misma; por el contrario, se ocupa de los procesos técnicos que investigan, cuestionan y documentan las representaciones, haciendo evidente lo que a primera instancia resulta imperceptible.

De su abuelo J. R. Plaza hereda el álbum familiar, del cual se deriva la serie *Martín Lunas*, compuesta por imágenes en las que la cara de "Martín Lunas" aparece opacada con una mancha negra. Este álbum ha sido fuente de inspiración para Bonillas; cada vez que trabaja con él, hace una nueva interpretación que da material para sus siguientes proyectos.

Su obra ha sido exhibida en: Sala de Proyectos, Museo de Arte Carrillo Gil (2000); San Diego Museum of Art con la muestra *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions* (2002); la Bienal de Venecia 2003; la Bienal de Praga 2005; la Casa del Lago Juan José Arreola de la Ciudad de México con *Inmaterialidad sensible* (2006), y en Hessenhaus

- Middelheimuseum, Amberes con *Prospect 58* (2008).

Miguel Calderón

Miguel Calderón nació en 1972 en la Ciudad de México. Obtuvo una maestría por el San Francisco Art Institute (1994). Desde sus inicios, su trabajo se ha caracterizado por adoptar estéticas y lenguajes de la cultura pop y de los medios masivos de comunicación. Transgredie los patrones tradicionales del arte mexicano, pero al mismo tiempo utiliza de forma irónica símbolos y comportamientos específicos de ciertos sectores de la sociedad contemporánea de México, presentándolos con un mordaz sentido del humor.

Calderón ha sido catalogado como el *enfant terrible* del arte contemporáneo mexicano, toda vez que desafía la estética del arte conceptual y satiriza las aspiraciones de la clase media. En la década de los noventa, la situación económica y política de México sufrió grandes cambios, lo cual trajo como consecuencia una crisis socio-política que Calderón ha sabido plasmar desde una perspectiva mordaz y crítica.

Su obra se caracteriza por reciclar y resignificar los lugares comunes de la sociedad contemporánea, dando como resultado un arte que invita al espectador a formar parte de sus trabajos. A lo largo de su carrera, Calderón ha utilizado diferentes medios de expresión, como la fotografía, el video, la pintura y la escultura.

En 2004 fue invitado a representar a México en la Bienal de São Paulo con la pieza *México vs Brasil*, aquí expuesta. En este video, el fanatismo deportivo aparece claramente como una estrategia para instaurar símbolos nacionalistas. A través de una metódica edición, Calderón crea un partido ficticio de fútbol en el que México golea a Brasil por marcador de 17-0, hazaña que se percibe como una utopía del pueblo mexicano.

La obra de Miguel Calderón se ha expuesto en diferentes museos: *Joven Entusiasta*, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México (1999); *Ultra Baroque: Aspects of Post-Latin American Art*, Walker Art Center, Minneapolis (2002); *Emotive and Ironic-2 Mexicans*, Speed Art Museum, Louisville (2006); *Playback*, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París (2007), y *Las implicaciones de la Imagen, Colección Isabel y Agustín Coppel*, MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes), Ciudad de México (2008). También participó en la Bienal de São Paulo (2004) y en Yokohama International Triennale of Contemporary Art (2005).

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan nació en Padua, Italia, en 1960. Es uno de los artistas contemporáneos que más ha trasgredido los límites de la tolerancia del espectador. Valiéndose de diferentes medios, como la escultura, el performance y la instalación, juega con las fronteras de la ética con su peculiar ironía y cinismo, dando nuevos significados a situaciones que denuncian el absurdo de la existencia humana en el mundo contemporáneo.

Sus personajes adoptan roles diferentes a los que desempeñan en la vida real y conviven en escenarios contradictorios, improvisando contextos propios. Cattelan adopta una postura irreverente ante autoridades o personajes en el poder. Una de sus obras más controvertidas es *La Nona Ora* (1999), una escultura hiperrealista del Papa Juan Pablo II siendo aplastado por un meteorito. Con esta pieza el artista se proclama a sí mismo como inocente, como un "no pecador", y hace una parodia del famoso pasaje bíblico: "El que esté libre de pecado, que lance la primera piedra".

La obra *Untitled (Sitting donkey, Trento)* (2004) consiste en un asno sentado sobre dos de sus patas, en una actitud reflexiva. Corresponde a la inclinación de Cattelan por trabajar con animales disecados que adoptan conductas humanas: desde ardillas suicidas hasta ratones plácidamente sentados en una silla de playa.

Su obra ha sido expuesta en: *Forum*, Centre Georges Pompidou (2000); *Felix*, MCA Chicago (2001-2003); *Now*, Musée d'Art Moderne de la Ville, París (2004) y MoCA Los Angeles (2003); *Las Implicaciones de la Imagen, Colección Isabel y Agustín Coppel*, MUCA, Ciudad de México (2008). También ha participado en diferentes bieniales, como: Bienal de Venecia en su 49^a y 50^a edición (2001 y 2003); The Whitney Museum of American Art Biennial (2004), y IV Berlin Biennial for Contemporary Art (2006).

Lygia Clark

Lygia Clark nació en Brasil en 1920, y murió en ese país en 1988. El trabajo de esta artista abarca pintura, escultura, acciones y objetos que desafían la categorización. Además, desarrolló una labor como investigadora, teórica y terapeuta. Participó en el movimiento Neo-concreto

junto con Hélio Oiticica y Lygia Pape. Inicialmente influenciada por el Constructivismo Russo y el Neoplásticismo, Clark abandona la geometría abstracta a partir de 1964 para dedicarse a propuestas en las que el espectador se convierte en participante. En 1967 crea *Máscaras sensoriales*, que proponía el uso de lentes, tapones de oídos, una bolsa bajo la nariz y un casco de espejos, lo cual lograba instigar los sentidos de manera atípica.

La pieza aquí expuesta proviene de su serie de estructuras metálicas llamadas *Bichos*, esta serie de obras la inicia en 1960, cuyas caras planas, unidas por goznes, podían ser manipuladas por el público. Esta interacción con la pieza permite modificar la forma y el significado de la estructura, cuya configuración es abierta e impredecible.

En cuatro ocasiones su obra se presentó en la Bienal de Sao Paulo. Participó en la 34^a Bienal de Venecia (1968) con la instalación *La casa es el cuerpo*, y en Documenta X (1997) y XII (2007). La Fundación Antoni Tàpies presentó una exposición individual de la artista en 1997 y, recientemente, formó parte de la exposición itinerante *Tropicalia: a Revolution in Brazilian Culture* (2005). Desde principios de los noventa, Clark ha sido progresivamente reconocida a nivel internacional y hoy en día su nombre es una referencia clave para entender la dimensión participativa del arte contemporáneo.

Abraham Cruzvillegas

Abraham Cruzvillegas nació en la Ciudad de México en 1968. El planteamiento escultórico en su obra posee dos aspectos: por una parte, la apropiación de objetos al estilo *readymade* y, por otra, la re-definición del trabajo manual y el oficio de las técnicas artesanales en el contexto del arte contemporáneo mexicano. Este nuevo uso y la apropiación de técnicas artesanales inmersas en la práctica artística actual, se ha convertido en el eje central de su investigación, tomando en cuenta la condición cultural del artista que produce *desde* la Ciudad de México. Su obra trata de asimilar la permanencia de tiempos y los mecanismos de supervivencia y funcionalidad del símbolo artesanal; en otras palabras, la persistencia de niveles sociales y económicos en el México del siglo XXI.

Entre los años 1995 y 1997, Cruzvillegas visitó varias comunidades indígenas del estado de Michoacán “con la intención de aprender las técnicas artesanales que han constituido el medio de sustento tradicional de la población purépecha”. Este camino preconcebido marca la postura intelectual del artista frente a lo que denomina “binomios tradicionales”, que se componen a través de conceptos opuestos que él mismo establece, como lo individual confrontado con lo masivo (la identidad), o lo manual a lo industrial (la impronta, el *readymade*) y, tal vez, al último, arte versus artesanía (Occidente por encima de la periferia).

En el año 2003, Cruzvillegas empieza a trabajar una serie de obras en las que traza la paradoja de la modernidad mexicana: nuevamente, el tiempo artesanal dentro del productivismo moderno. Las calles que nombran a su barrio: Unión, Progreso, Sindicalismo, Ciencias, Ingenieros, Constitución..., son al mismo tiempo el título de la obra. Como en el caso de “Progreso” (2003) obra compuesta por soportes de golf y flores secas.

Entre sus exposiciones más destacadas se encuentran: *Abraham Cruzvillegas*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (2004); *Los dos amigos. Dr. Lakra & Abraham Cruzvillegas*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (2005); *Autoconstrucción: The Soundtrack*, The Centre for Contemporary Arts, CCA Glasgow (2008); *Las implicaciones de la Imagen. Colección Isabel y Agustín Coppel*, Museo de Ciencias y Artes, Ciudad de México (2008), *The Exhibition Formerly Known as Passengers*, Wattis Institute, San Francisco (2009). Participó en la Bienal de Sao Paulo (2002) y en la 50^a edición de la Bienal de Venecia (2003). En 2008 recibió un Artist Research Fellowship del Smithsonian Institute.

Philip-Lorca diCorticía

Philip-Lorca diCorticía nació en Connecticut, Estados Unidos, en 1951. Estudió fotografía en el Museum of Fine Arts de Boston y obtuvo una maestría en arte por la Universidad de Yale. La obra de Lorca diCorticía representa un tipo de fotografía que deambula entre la ficción y la realidad, ya que en muchos de sus retratos, los protagonistas parecen actores que se sitúan en la escena tal como su director lo indica. Las imágenes de Lorca diCorticía se caracterizan por su cuidada iluminación cinematográfica, la cual parecería apuntar a ciertos gestos que resaltan aspectos de las personas o escenas que el artista captura. Sus fotografías revelan lo fría y desoladora que puede ser la vida en las grandes ciudades.

Los trabajos más importantes de Lorca diCorticía se centran en personajes atípicos de la sociedad. Para su serie *Hustlers (Prostitutos)*, que realizó entre 1990 y 1992 en Hollywood, California, usó el dinero de una beca del National Endowment for the Arts (Fondo Nacional para las Artes) de Estados Unidos para contratar a los jóvenes y los llevó a los lugares que había seleccionado para hacer las tomas. Cada imagen tiene el nombre del chico, su edad, el lugar del cual procede y la cantidad que cobró por posar. En algunas fotografías los chicos se muestran de manera natural y en otras tantas en una pose forzada.

En otra de sus series más conocidas, *Heads (Cabezas)* (1999–2001), diCorticía dispuso lámparas estroboscópicas en el Times Square de Nueva York y, sin que la gente lo viera, tomaba fotos de los transeúntes que llamaban su atención. Aunque las fotografías parecen planeadas debido a la iluminación y los gestos en los rostros de los sujetos, sólo son imágenes instantáneas de una persona determinada en un momento específico. En dichas fotografías es todavía más evidente la frialdad de los individuos en las grandes ciudades, enfatizada por medio de los drásticos *close-ups* y la iluminación teatral.

La pieza *Mexico City, 1998 (Ciudad de México, 1998)* forma parte de la serie *Streetwork (Trabajo de calle)* que hizo en ocho ciudades de América, Europa y Asia entre 1996 y 1998. En cada metrópoli, Lorca diCorticía colocó lámparas en lugares donde el transeúnte no podía darse cuenta que estaba siendo fotografiado. El fotógrafo accionaba desde lejos el obturador de la cámara que estaba unido también a una lámpara. El resultado son imágenes con iluminación muy detallada y fuerte, característica usual en su trabajo. Esta foto en particular presenta a distintas personas en una calle de la Ciudad de México. El efecto es como el de una escena tomada de alguna película, en un set donde se planearon minuciosamente los movimientos de los actores: la señora preocupada, el vendedor de dulces riendo, el niño comiendo, el hombre que palpa su costado mientras camina ensimismado. Aunque esta imagen de la capital mexicana es distinta a otras de la serie –el escenario y los personajes son menos desoladores o amenazantes–, es notorio el trabajo peculiar del artista y su forma de representar la vida en una gran ciudad.

La obra de Lorca diCocia se ha expuesto alrededor del mundo. En 2008, se presenta una muestra retrospectiva en el Los Angeles County Museum of Art, y una colectiva en el Bronx Museum of the Arts de Nueva York.

Rineke Dijkstra

Rineke Dijkstra nació en Sittard, al sur de Holanda, en 1959. Estudió en la Gerrit Rietveld Academie de Ámsterdam de 1981 a 1986 y se especializó en fotografía. Desde su época de estudiante trabajó en periódicos haciendo fotos de jóvenes en clubes nocturnos. A partir de entonces se distingue por tomar imágenes de personas en proceso de cambio o en momentos que muestran variaciones significativas en su actitud o personalidad, característica principal de sus retratos.

La obra de Dijkstra se conoció mundialmente mediante la serie *Beaches (Playas)*, realizada entre 1992 y 1996 en playas de Estados Unidos y Europa del Este. En esta serie vemos a niños y adolescentes en poses clásicas de retrato (de frente, con un fondo muy sencillo como la orilla de la playa). Las imágenes son además singulares porque reflejan un momento de transformación muy notorio en ellos: su aproximación a la etapa adulta. Otro ejemplo importante de su obra son sus retratos de chicos y chicas que ingresan a la milicia. Esta serie fue trabajada desde el año 1999 hasta el 2003. En ella vemos a jóvenes israelíes antes de entrar al servicio militar, durante el mismo y después de éste. En estos retratos, la artista refleja cómo estos chicos abandonan un poco su identidad individual al formar parte de una identidad colectiva, con características específicas.

La serie de toreros aquí expuesta corresponde al año 1994, justo después de hacer los retratos de mujeres que acababan de dar a luz a su primer hijo. Dijkstra viajó a Portugal, donde retrató a los *forcados* inmediatamente después de haber estado en el ruedo. En muchos de ellos vemos rostros de cansancio, llenos de polvo y sangre; pero también se advierte un dejo de orgullo por su participación. En sincronía con las imágenes de mujeres que tomó en la misma época (las presenta después del parto, cansadas y felices), los *forcados* se muestran satisfechos y agotados después de esta experiencia donde, como las mujeres, arriesgaron su vida. La artista expone arquetipos de feminidad y masculinidad en estos retratos, fotografiando a mujeres y hombres en un instante crítico y transformador de sus vidas.

Dijkstra ha expuesto su obra individualmente en Europa, Estados Unidos e Israel: *FOCUS: Rineke Dijkstra*, Art Institute de Chicago (2001); *Rineke Dijkstra-Portraits*, La Caixa de Barcelona (2005); *Rineke Dijkstra, Portraits (Retrospective)*, Galerie Rudolfinum de Praga, Checoslovaquia (2006), y en este 2008 su obra forma parte de la exposición colectiva *Street & Studio: An Urban History of Photography (Calle y Estudio: Una historia urbana de la fotografía)* del Tate Modern de Londres.

William Eggleston

William Eggleston nació en Memphis, Tennessee, E.U.A., en 1937. Inició su trayectoria retratando el sur de los Estados Unidos. A partir de mediados de los 70, a diferencia de sus contemporáneos que utilizaban el blanco y negro para distinguir su labor de la moda y la publicidad, eligió el color para capturar sujetos de la vida cotidiana. Por ello, se le considera una referencia fundamental para entender la fotografía artística del siglo XX.

Desde la mansión de Elvis Presley hasta las Smokey Mountains en los Apalaches, su obra es testigo de las memorias de su país natal. También realizó múltiples travesías fotográficas en Europa, África, Asia y América, incluyendo Las Pozas de Xilitla en México. Colaboró en producciones cinematográficas con directores como Gus Van Sant, y se ha relacionado con el medio de la música al hacer retratos de personalidades como David Byrne y al colaborar para la revista *Rolling Stone*.

La exposición individual *William Eggleston's Guide* (1976), del Museo de Arte Moderno de Nueva York, resultó fundamental para definirlo como un fotógrafo del color. En el 2002, su serie *Los Alamos* –conjunto de imágenes tomadas entre 1964 y 1973– inició un recorrido por destacados museos de Europa y los Estados Unidos. La pieza *Untitled (Shack with Yellow Door)* de este catálogo, donde se aprecian vivos tonos de amarillo, naranja y verde, pertenece precisamente a la serie *Los Alamos* y presenta una típica choza de esta región.

Varias instituciones han reconocido su trabajo, con becas como la del Guggenheim (1974) y el National Endowment for the Arts (1975 y 1978), y premios como el Getty Images Lifetime Achievement Award (1996) y The Hasselblad Award (1998). Su obra ha sido expuesta en museos del mundo, la más reciente *William Eggleston Democratic Camera, 1961-2008*, Whitney Museum of Art, New York (2008).

Flor Garduño

Flor Garduño nació en la ciudad de México en 1957. Cuando era muy pequeña, su familia se mudó al interior del país. Entre 1976 y 1978, estudió en la Academia de San Carlos (donde tomó clases con la fotógrafa húngara Kati Horna) y, antes de concluir sus estudios, comenzó a trabajar en el laboratorio de Manuel Álvarez Bravo, uno de los artistas más importantes de la fotografía mexicana del siglo XX. En 1981 y 1982, trabajó en un proyecto para la Secretaría de Educación Pública coordinado por la también fotógrafa Mariana Yampolsky. Su labor consistía en viajar a distintos estados de la provincia mexicana para retratar a su gente y forma de vida. Todo lo anterior definió su manera de ver y de entender el retrato, lo que derivó en el estilo que la ha hecho famosa.

Garduño ha publicado internacionalmente varios libros de su obra. En *Flor/Inner Light*, publicado en 2002, la artista presenta imágenes de mujeres iluminadas únicamente por luz natural. Estas mujeres, todas ellas amigas de Garduño, decidieron en la mayoría de las ocasiones sus poses y los elementos que las acompañan. En esta serie, la fotógrafa muestra su interés en el cuerpo femenino y su semejanza con una flor; de ahí el título en español del libro. En 2005, publica *Silent Natures (Naturalezas silenciosas)*. En este ejemplar se incluye una serie de fotografías tomadas entre 1988 y 2003, en las que apreciamos frutas, animales y retratos de pinturas, en un trabajo que pone énfasis en la composición y la forma.

La bendición (1990) forma parte de *Testigos del tiempo (Witnesses of Time)*, publicación y exposición itinerante de 1992 que muestra una serie de imágenes de indígenas de México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia en el marco de su vida cotidiana y religiosa. En *La bendición* vemos las manos de un indígena –que parecía una autoridad religiosa– mientras moja una flor en una pequeña taza con agua bendita. La imagen, sencilla y delicada, expone varios aspectos característicos de la obra de Garduño: el mundo indígena, los tonos y texturas contrastados y definidos de sus imágenes, el tema de la naturaleza. Todos estos elementos se combinan en su trabajo evocando un tiempo anterior que, sin embargo, sigue latente en nuestra sociedad.

La obra de Flor Garduño se ha expuesto alrededor del mundo. Entre sus exposiciones individuales y colectivas destacan: *Flor* (2006), en Scottsdale Museum of Contemporary Art de Scottsdale, EEUU, *Flor*, en Mois de la Photographie (2006) en París, Francia y *Testemunhos Do Tempo (Testigos del tiempo)*, en el Centro Portugués de Fotografía y en Arco 2008 en Madrid, España.

Kendell Geers

Kendell Geers nació en Sudáfrica en mayo de 1968, fecha ficticia y autoimpuesta como notable referencia al movimiento político mundial de aquel año y, en particular, al movimiento estudiantil de Francia y a la muerte de Marcel Duchamp, fundador del dadaísmo. Geers –quien actualmente reside en Bruselas y Londres– realiza desde fines de los ochenta, obras que tienen un fuerte contenido político y conceptual. Provoca y cuestiona, desde el mundo del arte, la política y los estereotipos raciales y religiosos de la sociedad actual. Aun con el uso de escasos elementos, sus piezas transmiten una fuerte carga hostil y sutilmente poética.

En 2007 expuso *Kannibale* en la galería Yvon Lambert de París. La exposición se basó en el “Manifiesto Antropófago” del poeta brasileño Oswald de Andrade escrito en 1928. El canibalismo es la metáfora de la incorporación de los valores y culturas que “no son nuestras, que son extrañas a nosotros”. También es un tributo a la revista dadaísta “Cannibale” de Francis Picabia publicada en 1921, la cual es una referencia a cómo los hombres se “comen” entre ellos durante actos de guerra. Geers se vale de estos aspectos culturales e ideológicos del concepto de canibalismo para exponer problemas relacionados a la política y el abuso de poder, la explotación económica y la dominación sobre otras culturas, siempre manteniendo un punto de tensión y confrontación entre la obra y el espectador. En esta exhibición mostró una réplica de la Victoria de Samotracia –escultura de la Grecia clásica, expuesta en el museo Louvre de París desde 1884–, pintada en su totalidad con la palabra *fuck*. Con esta pieza, Geers ejemplifica claramente cómo las obras de arte son “canibalizadas” por diferentes culturas y sociedades. En 2008 tuvo lugar su primera gran retrospectiva: *Irrespektiv*, en el BALTIC Contemporary Art Center en Gateshead, Inglaterra, la cual viajará al Musée Art Contemporain en Lyon, Francia, en septiembre de 2008 y al Museo di Arte Moderna e Contemporanea en Trento, Italia, en febrero de 2009.

Las esculturas de neón B/ORDER y D/ANGER realizadas en 2003, aluden a la ambigüedad de las palabras que las forman: Frontera/Orden y Peligro/Ira, respectivamente. Las piezas parecen tener un corto circuito que provoca que la primera letra se encienda y apague de manera intermitente, señalando y, al mismo tiempo, negando la causa y el efecto de su significado. Las obras, aunque confrontan al espectador con sus nociones de poder, sumisión y dominación, tienen un agudo sentido del humor, característico de la obra de Geers.

Dan Graham

Dan Graham nació en Urbana, Illinois, E.U.A., en 1942. Fue pionero de la instalación, el performance y del video arte en los años sesenta y setenta. En la década del setenta, tuvo una galería de arte en Nueva York donde presentó por primera vez obras de artistas como Robert Smithson, Dan Flavin, Donald Judd, entre otros. Desde esta época, se ha dedicado a experimentar el arte a través de distintos medios, por ejemplo, *Schema* de 1966, una serie de instrucciones para publicar un artículo en

diferentes revistas, que cambia de publicación a publicación, según el contenido del artículo es la una descripción de cómo deben publicarse sus componentes (verbos, nombres, tipo de papel, etc.).

lo anterior, *Schema* de 1966 es un ejemplo de una serie de instrucciones que semejan un poema minimalista y que varían de publicación en publicación. Graham ha combinado distintos medios para sus proyectos y ha tenido un especial interés en la unión de la arquitectura y el arte durante su carrera, como el proyecto *Two-Way Mirror* (1991) *Cylinder Inside Cube and Video Salon*, donde trabajó con los arquitectos Mojdeh Baratloo and Clifton Balch, donde en el que diseñó una estructura de vidrio a gran escala en el techo de un edificio del barrio de Chelsea, en Nueva York. Este interés por la arquitectura lo ha llevado a presentar piezas en espacios públicos o en pabellones de bienales de arte (la de Sao Paulo o Venecia, por ejemplo) donde confronta al espectador con las nociones de transparencia/vidrio o reflejo/espejo, lo público y lo privado y los sistemas de control en los lugares cerrados y los espacios públicos.

En 1966, Graham publicó una serie de imágenes en la revista Arts Magazine que llamó *Homes for America* (Casas para América), dicha serie fue la respuesta a escritos de artistas como Sol LeWitt o Donald Judd sobre la cuadrícularetilícula (*grid*) de las ciudades y cómo ésta tenía una estrecha relación con el arte conceptual. Graham publicó en dicha revista una serie de fotos de casas de New Jersey (donde creció), capturando imágenes de la arquitectura de los suburbios estadounidenses (*Pseudo Tudor Style Housing, Staten Island; Kitchen Trays, Bayonne, New Jersey*) y, en algunos casos, de las familias que las habitaban (*Two Homes Housing for Two Families and Family in Backyard*). Esta serie es un ensayo de foto e imagen sobre los cambios de color y estilo de la arquitectura doméstica.

Graham ha expuesto individual y colectivamente en importantes galerías y museos del mundo, siendo la individual más reciente, *Dan Graham: Beyond*, en MOCA, Los Angeles (2009), otras muestras importantes son: “*Dan Graham*”, Museo d’Arte Contemporanea en Turín, Italia (2006), “*Dan Graham Retrospective*” en el Chiba City Museum of Art en Chiba, Japón (2004), “*Dan Graham Works: 1965–2000*” que se presentó en el Museu Serralves, Porto, Portugal; ARC/Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, París, Francia; Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holanda y el Kunsthalle Dusseldorf, Alemania. Entre los años 2004 y 2006 presentó la instalación llamada *Don’t trust anyone over thirty (Entertainment by Dan Graham with Tony Oursler and Other Collaborators)*, el proyecto es una reflexión crítica y ácida al lema hippie “no confies en nadie mayor de treinta años” donde, a través de una mini ópera rock con mafinetas, personas y video, cuestiona dicho lema y proyecta la visión de aquellos que vivieron ese momento y ahora han crecido y crecieron para darse cuenta de la seducción que ejerce la juventud en la sociedad y como aún hasta los movimientos idealistas pueden corromperse.

Enrique Guzmán

Enrique Guzmán nació en Guadalajara, Jalisco, en 1952. Vivió una compleja y trágica vida que lo llevó al suicidio a la edad de 33 años. Personaje traumático, su complejidad psicológica se ve reflejada en su obra. La fuente de inspiración en el trabajo de Guzmán es la memoria; tanto la de hechos que realmente sucedieron, como de aquellas vivencias que sólo existían en su mundo interior.

En 1971 se traslada a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", pero abandona sus estudios al poco tiempo. A pesar de no haber recibido educación formal, en 1972 ya es un pintor profesional que sorprende al medio artístico mexicano. En aquella época, la tendencia era hacia el movimiento llamado "Ruptura" que, alejándose de los cánones del muralismo y la pintura moderna mexicana, se centraba en la abstracción. La pintura de Guzmán, figurativa, con influencias surrealistas, abordando los temas nacionales en un juego entre el kitsch y el sarcasmo, era totalmente diferente.

En la obra *Oh Santa Bandera* (1977) vemos la bandera mexicana y en el lugar donde debería estar el escudo mexicano se encuentra una boca abierta que expresa un grito o una burla. También manejó la pintura dentro de la pintura, como es el caso de *Postal con canica* (1977).

Su obra es un referente obligado dentro de la historia del arte mexicano del siglo XX. En 1999 se presentó la exposición individual *Enrique Guzmán. Su Destino Secreto* en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Ha expuesto en forma colectiva en *Eco-Arte Contemporáneo Mexicano* en el Museo Nacional Reina Sofía (2005) y en *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en México 1968-1997* en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (2007).

Jonathan Hernández

Jonathan Hernández nació en la Ciudad de México en 1972. Su obra se vale del contexto mexicano para establecer un diálogo entre el público y la realidad, a través de composiciones irónicas y humorísticas en donde evidencia las carencias, los vicios y la realidad cultural del pueblo mexicano. Desde un punto de vista analítico, podría afirmarse que los libros, collages, objetos y videos de Jonathan Hernández son detenimientos, como instantáneas, en ese registro personal-social, individual-colectivo que constituye su discurso. Todos sus trabajos -investigaciones, temáticas- continúan en progreso en función del registro del tiempo, de la posibilidad de desplazamiento. Jonathan se ubica en el otro lado, en la otra frontera, prácticamente auto-desplazado; de ahí su identificación temprana con la figura del turista, con el consumidor de representaciones, pues su postura intelectual descentrada es la que le permite construir eso que llama 'otro espacio mental, social'.

Tal vez el inusitado trabajo manual y la imperfección que acompaña sus manufacturas sean otra construcción intelectual del tiempo, como si se empecinara en envejecer la contemporaneidad. Jonathan ha ubicado en lo que pareciera definir una postura intelectual escéptica. De ahí la intromisión del humor en sus construcciones, en pos de derrumbar cualquier noción de certidumbre... porque no se trata de una visión nostálgica del pasado mediato o de una crítica a la modernidad -aunque la contenga. Se trata de observar, de registrar, desde otra perspectiva, las construcciones del pensamiento mediatizado. Como si rehiciera la noción del tiempo.

Vulnerabilia (Water, Fire, Mass, Ruins) (2005) es una obra que se ha ido conformando en el cotidiano, a través de recortes de prensa a manera de 'ensayo visual' en donde conviven las diferentes implicaciones de la vida misma como son las sociales, políticas y culturales. Este es un proyecto que sigue creciendo y además ha derivado en otras obras y dos series más recientes: los collages *Ronwrong* y la serie *Estados vacíos*.

Su obra ha sido expuesta en diferentes museos entre los cuales destacan: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, España (2003), Centro Cultural España, ciudad de México (2005), Sala de Arte Público Siqueiros, ciudad de México (2006), Fundación RAC en Pontevedra, España (2007) y el Museo Universitario de Ciencias y Arte, ciudad de México (2008). También ha participado en la 9^a Bienal de la Habana (2006) y la II Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú (2007).

Graciela Iturbide

Nació en la Ciudad de México, en 1942. El arte de Graciela Iturbide se distingue por plasmar la cultura, las tradiciones, los rituales y la vida cotidiana de México. En 1962 ingresa al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y conoce a Manuel Álvarez Bravo en 1970. Pronto llegó a ser su alumna y asistente, experiencia que influyó en su decisión de dedicarse por completo a la fotografía. Sus imágenes están compuestas de realidades particulares y personajes comunes. En sus fotografías, cada escena alberga una pequeña historia inspirada en sus viajes y en la curiosidad que siente por la otredad.

A lo largo de su carrera, Iturbide ha colaborado con múltiples artistas y su trabajo ha sido reconocido a nivel mundial. Su obra está plagada de escenas que evocan nostalgia y relatan historias propias de la cultura mexicana. La muerte es también un tema recurrente en sus trabajos. A principios de los años setenta, la artista perdió a su hija de 6 años, suceso que transmite en sus fotografías al afirmar la relación entre vida y muerte.

La obra aquí expuesta corresponde al interés de la artista por retratar grupos indígenas de México, como los zapotecas de Juchitán y los seris del estado de Sonora, entre otros. En estos trabajos de corte documental combina elementos de la naturaleza y del entorno social. En *Cementerio Juchitán, Oaxaca* (1988), Iturbide retrata a una mujer zapoteca recogiendo ramas. Esta imagen nos transmite una atmósfera de melancolía y tranquilidad, convirtiendo una realidad en una escena onírica ante los ojos del espectador.

Su obra ha sido expuesta alrededor del mundo. La muestra *Juchitán pueblo de nube* itineró por Inglaterra, Argentina y Japón entre 1987 y 1988. Su exposición retrospectiva más importante, *Graciela Iturbide: Images of the Spirit*, se presentó por primera vez en el Museo de Arte de Filadelfia en 1997; posteriormente se exhibió en diferentes ciudades de Estados Unidos y Francia, hasta 2003. Entre sus exposiciones más importantes destacan: *Graciela Iturbide: Images of the Spirit*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee (2003); *Naturata*, Museo de Bellas Artes, Río de Janeiro (2005); *Pájaros / Naturata*, Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Oaxaca, (2005); *Ojos para volar*, Centro de la Imagen, Ciudad de México (2007), y *The goat's dance*, Paul Getty Museum, Los Ángeles (2007). Ha recibido numerosos reconocimientos, entre otros: el Premio W. Eugene Smith por la W. Eugene Smith Memorial Foundation (1987) y el premio Legacy Award del Centro Latino Smithsonian (2007); en este año recibió también el Honorary Degree en Fotografía por el Museum of Contemporary Photography en Columbia College, Chicago.

Terence Koh

Terence Koh nació en Beijing, China en 1977 y creció en Toronto. Vive y trabaja en Nueva York, Berlín y Beijing. Su obra frecuentemente consiste en performances en sitios o situaciones específicas que generan escul-

turas, instalaciones y videos. Es notable su tendencia monocromática hacia el blanco, negro, rojo o dorado. Sin pertenecer a una corriente artística específica, su vocabulario se deriva del minimalismo y la abstracción; sin embargo, en el resultado final maneja una gran cantidad de elementos.

Su obra se ha presentado de manera individual en Kunsthalle Zurich (2006), el Whitney Museum of Art (2007) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2008). Sus exposiciones colectivas más relevantes son: *USA Today* en la Royal Academy of Londres (2006) y *The Zabludowicz Collection: When We Build, Let Us Think That We Build Forever*, en el Baltic Centre for Contemporary Art en Gateshead, Reino Unido (2008).

La dualidad es importante para él: vacío y exceso, clasicismo y kitsch, nacimiento y renacimiento. Un claro ejemplo es su pieza *Skeleton Paintings*, resultado de un *performance* del 2006, donde el artista danzó desnudo con un esqueleto, cubierto de pintura blanca, sudor y otros fluidos corporales, mientras sostenía una vela encendida. Se ejecutó frente a una serie de espejos colocados en la pared, en un espacio oscuro. Así, la pintura salpicó sobre ellos, dejando su huella blanca. Para Koh, el esqueleto simboliza su otro yo y esta danza es un pintar con su ser en explosión.

Helen Levitt

Nació en Brooklyn, Nueva York en 1914. A los 18 años dejó la escuela y, después de ser asistente de un fotógrafo de retratos, buscó su carrera en la fotografía. Levitt tuvo una extensa y prolífica carrera. Es una de las fotógrafas más importantes del siglo XX, y se distinguió de sus compañeros de profesión por su visión particular de la vida de las personas comunes en las calles (especialmente niños). Fue pionera del cine experimental estadounidense con la película que hizo con James Agee y Janice Loeb en 1945-1946 llamada *In The Street (En la calle)* y una de las primeras fotografías que usaron y experimentaron con color.

Después de una primera etapa donde fotografiaba momentos de la intensa actividad social de la época (como la Gran Depresión en Estados Unidos o el fuerte movimiento comunista en ese país), Levitt encontró en la fotografía de Henri Cartier-Bresson una gran influencia para su carrera ya que, desde los años treinta del siglo pasado, este fotógrafo se dedicó a tomar imágenes de la gente común de áreas urbanas pobres de Nueva York (con un breve período en la ciudad de México en 1941).

Levitt es reconocida por su mirada delicada y poética hacia las personas de los barrios y en particular por sus imágenes de niños, ejemplo de ello su foto *Untitled (New York)*, 1972, en la que muestra a cinco niños en una situación cotidiana: juegan, rién, una niña parece ocupada en realizar un trabajo. En la imagen se destaca la delicadeza y emotividad de un momento en particular.

La obra de Levitt se ha mostrado alrededor del mundo y recientemente se han expuesto distintas retrospectivas, entre las que destacan: *Helen Levitt*, Centre National de la Photographie, París, Francia, 2001, *Helen Levitt: New York Streets 1938 to 1990's (Helen Levitt: Calles de Nueva York 1938 a los 1990's)*, Henri Cartier-Bresson Foundation, París, Francia, 2007 y en 2008 ganó el sexto premio internacional de fotografía, *Spectrum* que otorga la Foundation of Lower Saxony de Hannover, Alemania.

Helen Levitt murió en 2009, en la ciudad de Nueva York.

Marepe

Marepe nació en Santo Antonio de Jesús, Bahía, Brasil, en 1970. Se le conoce internacionalmente con el apodo de "Marepe", acrónimo de Marcos Reis Peixoto. Su formación profesional consiste en estudios tanto de agronomía como de artes plásticas, y su vocabulario artístico se nutre de las costumbres domésticas, el trabajo, la agricultura, el comercio, la familia y las celebraciones populares. Su padre era dueño de una tlapalería, y usualmente utiliza los objetos propios de estos establecimientos en su obra.

Marepe retoma el *readymade* de Marcel Duchamp para crear el *nécessaire*, un objeto artístico inspirado en las necesidades cotidianas. Sus instalaciones frecuentemente utilizan conjuntos de objetos, como resorteras, globos, cubetas, algodones de azúcar, paraguas y cachaça (licor brasileño), entre otros.

Otras temáticas de sus instalaciones son el espacio comercial improvisado y la poética de la supervivencia. Genera arquitecturas que pueden ser modificadas por el espectador y que resuelven, en poco espacio, las necesidades de una casa habitación acogedora.

La obra de Marepe se ha presentado en la Bienal de São Paulo (2002), la Bienal de Venecia (2003) y la Bienal de Sydney (2004). Ha sido participante de exposiciones colectivas como *The Thread Unraveled* (2001) en el Museo del Barrio de Nueva York y la muestra *Braaaaaiiiil* (2008) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

La pieza de esta exposición, *Sanfoninha* (2006), presenta un cúmulo de papeles con apuntes para un examen de botánica sobre las diferentes hojas de las plantas. El círculo se cierra cuando se toma conciencia de que el papel sobre el que se escribe proviene de los árboles.

Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark nació en 1943 en la ciudad de Nueva York. Estudió Arquitectura en la Universidad de Cornell en Ithaca, Nueva York, y Literatura en la Sorbona de París. Su cuerpo de obra más importante lo realiza entre 1969 y 1978, año en que murió en su ciudad natal. Matta-Clark fue uno de los artistas más innovadores de su tiempo; se valió de diversos medios para hacer arte e inventó lo que él llamaba "anarquitectura", práctica por medio de la cual cortaba y quitaba secciones de edificios abandonados dándoles "vida" antes de que fueran destruidos.

Matta-Clark fue un artista que usó diversos medios para sus trabajos: escultura, dibujo, *performance*, películas y fotografía, e incluso experimentó con la posibilidad de "cocinar" con su arte a través de fotografías polaroid con hojas de oro que freía en aceite. Su primera obra de "anarquitectura" a gran escala fue *Splitting (Separando)* (1974), en la que cortó una franja de dos pulgadas de la mitad de una casa en Englewood, Nueva Jersey. Posteriormente excavó debajo de uno de los lados de la casa y cortó las esquinas superiores del inmueble. Una vez retirada la parte media y la tierra de la excavación, uno de los lados se inclinó levemente. Esta pieza le dio al artista fama internacional y lo llevó a realizar una serie de cortes de gran impacto en edificios de Estados Unidos y Europa.

Antes de su muerte, Matta-Clark expuso individualmente en el Museo de Bellas Artes de Chile (1971) y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1974), así como en otros museos. En el 2007, la exposición retrospectiva *Gordon Matta-Clark: You are the Measure* (*Gordon Matta-Clark: Tú eres la medida*) se presentó en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles, California y el Museum of Contemporary Art de Chicago.

Jorge Méndez Blake

Jorge Méndez Blake nació en la ciudad de Guadalajara, México, en 1974. Estudió arquitectura en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) de Guadalajara. Se ha confirmado como un artista que explora las relaciones entre la literatura clásica, el arte y la cultura contemporánea, a través de distintos medios como el video, el audio y la instalación.

En su primera exposición individual en Nueva York, llamada *Artist can write* (*El artista puede escribir*), en la Intar Gallery (2002), Méndez Blake escribió en una pared los nombres de los escritores reconocidos con el premio Nobel de Literatura hasta esa fecha, y dejó en el piso algunos gises que el público podía usar para escribir en el muro. En otra pared escribió *Shakespeare* pero con un error ortográfico: *Shaekspeare*. Con estas dos instalaciones, Méndez Blake cuestiona nociones de conocimiento y nuestro entendimiento sobre personajes importantes de la cultura mundial.

En otra de sus exposiciones individuales, *Fiction is the Beginning of Exile* (*La ficción es el inicio del exilio*), presentada en la Galería OMR de la Ciudad de México (2006), el artista explora posibles interpretaciones acerca de lo que le sucedió a Sherlock Holmes, cuando el famoso detective desapareció antes de su última aventura. Los videos, maquetas, pinturas, dibujos, esculturas y fotografías en la exposición, recrean e interpretan esta historia que nunca fue contada por Conan Doyle.

Otras exposiciones individuales de Méndez Blake son: *El tesoro de Isla Negra*, Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México (2005) y *Los personajes intervienen con la arquitectura*, Casa Encendida, Madrid, España (2005). Y de forma colectiva: *Stardust*, Val-de-Marne Museum of Contemporary Art, París, y Vento-Sul 4^a Muestra Latinoamericana de Artes Visuales del Instituto Paraenense de Arte, Curitiba, Brasil (2007).

En las piezas *Diles que no me maten* (2004) y *Sin título (Sigue el llano en llamas)* (2007), Méndez Blake hace clara referencia a los cuentos del escritor mexicano Juan Rulfo publicados en *El llano en llamas* en 1953. En la pieza *Diles que no me maten*, el artista editó una grabación con la voz del mismo Rulfo leyendo la historia, y usó la repetición y el silencio para generar un tiempo que parece detenerse en la tensión de esta súplica. En *Sin título (Sigue el llano en llamas)*, manipula el título del libro de cuentos de Rulfo para indicar al espectador –de una manera irónica– que México no ha cambiado desde que el escritor publicó esta obra.

Ana Mendieta

Ana Mendieta nació en La Habana, Cuba en 1948 y murió en Nueva York en 1985.

Los desplazamientos culturales y los procesos de conformación de la identidad femenina son dos de las problemáticas fundamentales en la obra de Ana Mendieta. A través de películas súper 8, videos, performances, dibujos, esculturas y grabados, registró su cuerpo como instrumento y material primordial del discurso.

Hacia inicios de los años setenta, Mendieta comenzó a realizar performances en los que el cuerpo era sometido a procesos de transformación mediante variaciones cosméticas, pero rápidamente deslizó su propuesta hacia el análisis de sus connotaciones sociales. En 1973 convocó a sus colegas en su departamento en el centro de Iowa para presenciar la escenificación de su violación; en *Rape Scene*, la artista aparece desnuda de la cintura hacia abajo, atada y ensangrentada, en un acto en el que convierte al público en consumidor del suceso violento. En esta etapa, su trabajo está planteado en función del espectador-testigo; de ahí la presencia de una cámara fotográfica y/o de video que sirven como testimonios documentales no sólo del performance, sino de la reacción y complicidad del público con el acto. Las propuestas de Mendieta durante esta fase cuestionan el crimen y la violación del cuerpo femenino como mecanismos inherentes a la sociedad moderna.

Paralelamente, la artista fue desplazando el cuerpo de la mujer hacia el análisis de su condición constitutiva –más allá de lo social–, en un proceso que la condujo hacia la naturaleza, la mitología, los rituales asociados a la feminidad y la relación del cuerpo con la muerte, como único vehículo hacia una nueva vida. En este sentido, se enfocó hacia lo fundacional, lo originario en términos culturales, en pos de investigar dentro de su propia condición de marginada cultural –exiliada–. En este periodo, el cuerpo se desplaza hacia una réplica de sí mismo –siluetas– y el público desaparece de sus performances quedando, únicamente, la artista con su búsqueda de identidad, y la fotografía y el video como registros de sus procesos. Igualmente, en su búsqueda de lo primigenio incorpora referencias de las religiones afro-cubanas.

La pieza *Ánima, Silueta de Cohetes* (fireworks piece) (1976) y perteneciente a la serie Siluetas, responde al proceso de introspección y exploración en el que Mendieta intentó un ‘retorno a la tierra’ y en su trabajo experimentó con los materiales naturales del sitio específico. Todos estos performances se llevaron a cabo en el estado de Oaxaca, México, e insertan la obra de la artista dentro de las problemáticas de la corriente del *Land o Body Art*, pero, sobre todo, la conducen a profundizar en los rituales de origen que terminaron por definir sus búsquedas en los procesos de identidad.

Su obra ha sido presentada en diferentes museos internacionales entre los cuales destacan:

TRACES- Body and Idea in Contemporary Art. The National Museum of Modern Art, Tokio (2005), *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-85*. Miami Art Museum (2005) y Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2004), *Ana Mendieta- Earth Body*. The Whitney Museum of Art (2004), Museo Tamayo Arte Contemporáneo, ciudad de México (1999), MoCA, Los Angeles (1998).

Jonathan Monk

Jonathan Monk nació en Leicester, Reino Unido, en 1969. Vive y trabaja en Berlín. Estudió en la Glasgow School of the Arts y, desde su graduación en 1991, se ha convertido en uno de los representantes más importantes del arte contemporáneo de su generación junto con Douglas Gordon y David Shrigley. La obra de Monk se caracteriza por reinterpretar ideas y proyectos del arte conceptual de los años sesenta y setenta, o de artistas a quienes admira, como Ed Ruscha, Keith Arnatt y Robert Barry, entre otros. Al mismo tiempo, añade a estas interpretaciones una dimensión personal y humorística, y establece un juego entre la realidad y la ficción apoyándose en medios que van de la pintura a la escultura, la fotografía, la instalación, el performance, las proyecciones de cine y el uso de pistas sonoras.

Un ejemplo de apropiación de la obra de otro artista es la serie *Twelve Angry Women* (*Doce mujeres enojadas*), expuesta en la Tate Britain de Inglaterra en la Tate Triennial 2006. Monk usó dibujos de los años treinta encontrados en un mercado de segunda mano en Berlín, los cuales modificó al pintar un arete de color en la oreja de cada mujer representada en los dibujos. Con actos simples como el anterior, el artista cuestiona las nociones de autoría y autenticidad en el arte.

Meeting 50 (2005–2007) pertenece a una serie de Monk llamada *Meeting Pieces*, por medio de la cual el artista establece un vínculo *a posteriori* con el comprador de las piezas. Cada trabajo posee tres componentes: una invitación, la cita en sí y un documento en el cual se registra el momento en que la pieza fue adquirida y la cita fijada. En *Meeting 50*, el encuentro está programado para el mediodía del 21 de abril de 2017, en la esquina de las calles Darwin y Goethe de la Ciudad de México. Monk juega con la incertidumbre que significa adquirir una obra en la que habrá una acción posterior y crea la expectativa de la reunión entre estas dos personas; en otras palabras, el potencial encuentro entre el artista y un público.

Jonathan Monk, Classified Football Results se presentó en Tramway, Glasgow; en el Palais de Tokio; en el Musée d'Art Moderne de París y en la Galería Jan Mot de Bruselas, Bélgica. Su trabajo ha sido parte de importantes exposiciones colectivas en Europa, Estados Unidos e Israel.

Rivane Neuenschwander

La artista brasileña Rivane Neuenschwander nació en Belo Horizonte en 1967, ciudad en la que vive y trabaja actualmente. Su trabajo –definido por ella misma como “materialismo efímero”– se ha centrado en el mundo natural y en los sentidos del espectador. Sus obras implican aguzar todos los sentidos, no sólo la vista. Ha hecho instalaciones y esculturas con materiales naturales tan diversos como pimienta, azafrán, ajos, agua, tomates, flores disecadas, aceite de oliva o papel. A través de la fotografía, el dibujo y el video, captura lo efímero de los materiales y, sobre todo, de la comunicación entre los seres humanos en la actualidad.

Las instalaciones de Neuenschwander buscan casi siempre que el espectador interactúe con la obra, como en *Story of an Other* (*Historia de otro*) (2005), donde una máquina de escribir fue modificada para sólo producir símbolos y puntos, y se invitaba al espectador a participar

creando una pieza. Dicha muestra se llamó *Other Stories and Stories of Others*, y fue la primera exposición individual de Neuenschwander en Estados Unidos (Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York, 2006).

Neuenschwander también ha realizado videos con el artista brasileño Cao Guimaraes. En uno de ellos –*Quarta-Feira de Cinzas/Epílogo* (*Miércoles de ceniza/Epílogo*) (2006)–, se ven hormigas que hacen su labor diaria pero, en lugar de llevar comida, cargan confeti de colores. En sus videos, Neuenschwander muestra otro de sus temas centrales: la comunicación, la migración y la mutación de ideas dentro del mundo caótico y globalizado que le ha tocado vivir. En el 2008, expone individualmente en la Stephen Friedman Gallery y en la South London Gallery, y en el 2009 expondrá en el New Museum de Nueva York.

En *Suspended Landscape* (*Paisaje suspendido*) (1997), muestra un grupo de ajos colgando del techo con delgadas cuerdas. Dicha obra evoca la fragilidad de la existencia. El espectador puede pasar a través de la pieza, de cierta forma, vulnerando este espacio ligero y delicado. En *Canteiros/Conversations and Constructions* (*Canteras/Conversaciones y construcciones*) (2006), vemos 16 opciones de construcción mediante elementos orgánicos: cáscaras de naranja, azafrán, cebolla, huevo, sal, mismos que forman pequeñas arquitecturas y canteras de obra, haciendo alusión a espacios arquitectónicos como el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo del arquitecto Oscar Niemeyer. La artista propone posibilidades de comunicación entre los elementos y el espectador, usando la comida como metáfora. En *One Thousand and One Possible Nights* (*Mil y una noches posibles*) (2006), perforó un ejemplar del libro del mismo nombre y pegó los recortes en 38 cartulinas negras; cada una puede ser una referencia a la duración de la exposición donde originalmente fue presentada (Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York, 2006) o a la necesidad del arte de ser contado una y otra vez para encontrar y re-encontrar su significado.

Hélio Oiticica

Hélio Oiticica nació en 1937 en Río de Janeiro, Brasil, donde murió en 1980. Estudió en la escuela del Museo de Arte Moderno de esta misma ciudad. Oiticica es uno de los artistas fundamentales para definir la vanguardia brasileña y entender la transición del arte moderno hacia el arte contemporáneo en Latinoamérica. Comenzó a crear arte con un lenguaje más abstracto, que demandaba una mayor participación por parte del público. Para Oiticica, el arte era una herramienta para crear nuevos espacios dentro de la estética, cuestionando las formas en las que éste se había percibido anteriormente.

En 1955 se unió al Grupo Frente, un movimiento artístico que se basó en los preceptos del Arte Concreto. En 1959, Ferreira Gullar fundó el movimiento Neo-concreto junto con Lygia Clark, Franz Weissman y Amílcar de Castro, grupo al que Oiticica se unió posteriormente. Dicha corriente redefine los conceptos del Arte Concreto, a partir de una postura crítica hacia el pensamiento racionalista que éste representaba. El movimiento Neo-concreto se inspiró, en parte, en las teorías fenomenológicas del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, y propuso enriquecer la experiencia estética mediante la participación directa de la audiencia en la obra.

Los *Metasquemas* son ejemplo claro de los primeros trabajos realizados por Oiticica. Utilizaba formas geométricas para analizar las propiedades de la pintura, como el color, el soporte y el espacio ficticio que producen los diferentes planos. Al distorsionar la lógica lineal del plano y elaborar fisuras entre las figuras geométricas o los bloques de color, creó un lenguaje abstracto único y de gran precisión. Posteriormente, Oiticica aplicó esta misma forma de trabajar en obras que incorporaban a la audiencia en una experiencia estética participativa.

Algunas de las exposiciones de Hélio Oiticica son: *Hélio Oiticica Quase-Cinemas*, New Museum of Contemporary Art, Nueva York (2002); *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*, MCA, Chicago; *Hélio Oiticica: Cor, Imagem, Poética*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Río de Janeiro (2003); *Cosmococa Programa in Progress*, en colaboración con Neville D'Almeida, MALBA, Buenos Aires (2005), y *Hélio Oiticica, The Body of Color*, MFAH de Houston y Tate Gallery de Londres (2006–2007).

La Tate Modern Gallery de Londres le dedicó una importante exposición en 2006, *Helio Oiticica: The Body of Colour*.

Gabriel Orozco

Gabriel Orozco nace en Jalapa, Veracruz, México, en 1962. Al terminar su carrera en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (1981–1984) se traslada a Madrid, donde estudia en el Círculo de Bellas Artes (1986–1987). Su carrera se desarrolla fuera de su país natal, pero sin perder sus raíces e influencias mexicanas. Vive y trabaja en París, Nueva York y México.

Orozco realiza intervenciones mínimas o trabajos con objetos que encuentra durante sus recorridos o viajes. Estos objetos, sencillos pero con una importante carga cultural, adquieren un nuevo significado al ser fotografiados o transformados en escultura. El vocabulario artístico de Orozco incluye cambios de escala, juegos, los accidentes de la vida cotidiana y la artesanía, mientras que los materiales que utiliza van desde el grafito y el barro tradicional hasta la espuma de poliuretano.

Aunque su arte pareciera en extremo simple, sus trabajos incluyen nociones de matemáticas, geometría y filosofía. Esto se puede apreciar en sus pinturas, conformadas por círculos divididos en dos o en cuatro, cuyos tamaños y colores siguen reglas precisas basadas en los movimientos del caballo en el ajedrez.

En la presente exposición, se muestran varias obras que ejemplifican su vocabulario artístico y sus diversas técnicas. Como ejemplos de dichas técnicas, se exhiben las fotografías *Bus Stop* y *Center of the Universe*, pinturas como *Fertil Square*, objetos reutilizados como *Soccer Ball* y la espuma de poliuretano representada por *Multiples Pourings*.

La obra de Orozco se ha expuesto en museos de todo el mundo, tanto en forma individual como colectiva. Ha participado en la Bienal de Venecia (1993 y 2005), donde también trabajó como curador invitado en 2003. Igualmente, fue parte de Documenta X (1997) y XI (2002). En 2007, se realizó una importante retrospectiva en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Ese mismo año, se le otorgó el premio Blue Orange y se presentó su exposición en el Museo Ludwig de Colonia.

En Diciembre del 2009 se presentará una importante exposición de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Dicha muestra será presentada posteriormente en el Kunstmuseum, Basel Suiza, para terminar en el Centre Georges Pompidou en París.

Damián Ortega

Damián Ortega nació en la ciudad de México en 1967. Su obra gira en torno de las connotaciones físicas, urbanas y culturales del objeto encontrado, mecanismo al que añade dispositivos críticos –provenientes de su formación como caricaturista– para conformar un sistema constructivo. Para Ortega, la *transformación*, principio fundacional de su propuesta, sucede a partir de un proceso deconstrutivo del objeto-situación que termina por definir la pertinencia en el espacio; de ahí que recurra a procesos de fragmentación en los que la representación primaria desaparece y da paso a un nuevo objeto. Esta fase es mediada por la economía y la política, el accidente y el equilibrio –solidez y estabilidad–, la distribución de energía, el tiempo y el deseo.

Cosmic thing (2003) es la primera parte de *The Beetle Trilogy*, cuyo protagonista es un automóvil sedán Volkswagen, símbolo del movimiento moderno: austero, económico y rápido. Este auto llegó a la Ciudad de México en los años sesenta para convertirse en receptor de la cultura callejera y promotor del negocio de “auto-partes”. Con tales antecedentes, Ortega encontró en el “vocho” o “escarabajo” la estructura fragmentaria que conforma esta escultura suspendida en el espacio. En *Cosmic thing*, la tensión entre los componentes del automóvil genera, al mismo tiempo, la relación entre sus partes. La escultura conforma una nueva configuración espacial concebida a partir del reciclaje y de la reorganización mecánica, física y conceptual de sus elementos primarios.

En esta exposición se muestran las piezas *Moby Dick* y *Expanded Geometry*. Para *Moby Dick*, segunda parte de *The Beetle Trilogy*, realizada en 2004 en México y repetida en 2005 en Los Ángeles, Ortega consagró un escenario para su sedán: había un trío de rock con la batería como elemento visual central, el espacio estaba delimitado por círculos inviolables y el auto se encontraba atado a unas fuertes cuerdas. En el momento de la acción, el sonido de la afinación de los instrumentos derivó en una versión catártica de la melodía *Moby Dick*, de Led Zeppelin. Paralelamente, Ortega y sus colegas forcejeaban con el automóvil en un intento de domesticarlo –frenar su escape–. La tensión generada por los intentos de hastiar el automóvil, de liberar –pero también controlar– el objeto deseado, condujo, al mismo tiempo, hacia una transformación del espacio. Por su parte, *Expanded Geometry* (2005), que nace de las acciones anteriores, sigue la estructura fragmentaria de *Cosmic thing* e incorpora la idea de tensión entre las partes de un todo. Pero también parecería sugerir un antihomenaje al solo de batería de John Bonham, donde desesperación y creación generan una transformación que lleva el enfrentamiento entre las ideas y el objeto.

Entre sus exposiciones más importantes se encuentran: *Cosmic Thing*, ICA Philadelphia (2002), *The Uncertainty Principle. UNTITLED Project Series*, Tate Modern, Londres (2005); *Damián Ortega: The Beetle Trilogy And Other Works*, The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (2005); *Las implicaciones de la imagen*, Colección Isabel & Agustín Coppel, MUCA, México (2008); *Damián Ortega*, Centre Pompidou, París (2008). Además, Ortega participó en la 50^a edición de la Bienal de Venecia.

Fernando Ortega

Fernando Ortega nació en la ciudad de México en 1971. El punto de partida de su obra es la delgada línea que divide lo intangible de lo perceptible. Ha trabajado principalmente con el tema del sonido, haciendo del mismo una especie de metáfora de aquello que no puede percibirse visualmente. Así, su obra dialoga con la imagen y el sonido: dentro de escenarios cotidianos se encuentran referencias visuales al ruido y, en sentido opuesto, el sonido da a las imágenes significados que de otra forma no se podrían entender. De esta manera logra crear nuevas asociaciones que a simple vista pasan desapercibidas.

Ortega pertenece a la generación de artistas mexicanos que se apegan a la tradición del arte conceptual. Su principal influencia es el artista John Cage, quien trabajó en las décadas de los sesenta y setenta con el tema del sonido y la imagen. Otra característica importante en la obra de Cage fue la inclusión del factor 'azar' dentro del arte, el cual Ortega retoma en su obra.

En la 50^a edición de la Bienal de Venecia presentó *Untitled (Fly Electrocutor)* (2003), que consistía en un aparato para electrocutar insectos que se conectó al sistema eléctrico del espacio; de esta manera, los insectos caían fortuitamente provocando apagones.

En *Colibrí inducido a un sueño profundo* (2006), Ortega registra el periodo de sueño de un colibrí tras una sesión de 'hipnosis'. El colibrí se distingue por ser un animal que constantemente está en movimiento; casi nunca se le puede ver en reposo. Por ello, esta obra muestra una situación difícil de observar en circunstancias normales.

Entre sus exposiciones más importantes se encuentran: *Intervención Sonora*, Centro de la Imagen, Ciudad de México (2000); *Winter Falls*, Bonner Kunstverein, Bonn (2005); *Fernando Ortega*, MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes), Ciudad de México (2008); *Levitación suspendida*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México (2008); *Recital de piano. Un proyecto de Fernando Ortega*, Casa del Lago Juan José Arreola / Radio UNAM, Ciudad de México (2008). Además, participó en la 50^a de la Bienal de Venecia. (2003) y en la 27^a edición de la Bienal de São Paulo (2006).

Jack Pierson

Jack Pierson nació en Plymouth, Massachusetts, en 1960. Estudió en el Massachusetts College of Art en Boston. Su cuerpo de obra comprende fotografía, dibujos, collages e instalaciones, pero es mejor conocido por sus esculturas de letras de neón en desuso, mismas que recolecta de basureros. Aunque estas letras ya cumplieron con su objetivo y representan un desecho, el artista les brinda un nuevo significado al hacerlas parte de una pieza de arte.

A través de referencias visuales y literarias, su obra habla del amor perdido, la sexualidad, la esperanza, así como de un fascinante encanto sensual marchito. En palabras del mismo Pierson, sus trabajos "demuestran el desastre inherente en la búsqueda del glamour".

La pieza que se incluye en esta exposición corresponde a su serie de letreros de neón, los cuales son fácilmente reconocibles pues recuerdan imágenes cotidianas: cualquier calle de cualquier metrópoli presenta

estos textos luminosos. Aunque remiten a situaciones familiares, son expuestos en forma diferente y permiten crear una nueva historia, con características personales. Tal es el caso de *SI, SI, SI* (1995), en la cual Pierson utiliza letras en verde, blanco y rojo, los colores de la bandera mexicana.

Desde mediados de los 90, su obra se ha expuesto en museos de Europa, Asia y América. Entre otros, el Museum of Contemporary Art en Miami (2002), el Centre de Art Santa Mónica de Barcelona (2006) y el Irish Museum of Modern Art de Dublín, Irlanda (2008) han mostrado su producción. También ha participado en numerosas exposiciones colectivas.

Ricardo Rendón

Ricardo Rendón nació en 1970 en la Ciudad de México, donde vive y trabaja. En el 2004, obtuvo la licenciatura en Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, CNA, institución en la que ahora se desempeña como profesor en el área multimedia.

Rendón es un artista dedicado a la "site specificity", la escultura, el video y el arte multimedia. En sus instalaciones, interviene espacios arquitectónicos mediante trabajos relacionados con oficios tradicionales, como la carpintería, albañilería, electricidad y peletería. Igualmente, se interesa en la transformación de los diferentes materiales que utiliza, como la madera y la tablaroca, ya que para el artista cambiar el mundo exterior es cambiarse a sí mismo.

Dentro de sus exposiciones individuales destacan: *Inmerso foro sonoro* (2003) en el Museo Tamayo y *Zona de construcción* (2008) en el Museo Experimental El Eco, ambas de la Ciudad de México. Sus exposiciones colectivas abarcan: *Declaraciones* (2005) para ARCO en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; *Come Closer* (2005) que se presentó en la Künstlerhaus Bethanien de Berlín y el Isola Art Center de Milán, y *Fragmentación* (2008), en el Theo Notaras Multicultural Centre en Canberra y el International Art Festival JakArt@ en Jakarta.

Su obra establece una relación formal, simbólica y estética con el sitio que interviene. La pieza realizada para esta exposición, *Muro falso* (2008), es una intervención que el público descubre inesperadamente. Consiste en una división espacial elaborada con tablaroca perforada con una sierra circular. Los residuos y el polvo permanecen en el suelo como parte de la obra, a fin de mostrar el proceso del trabajo. La pieza, además de anclarse a las estructuras suspendidas de la museografía, se vincula con el edificio al retomar el rojo característico de La Maison Rouge.

Pedro Reyes

Nació en la Ciudad de México en 1972. Estudió arquitectura en la Universidad Iberoamericana del Distrito Federal y su obra ha girado en torno a las relaciones que existen o pueden existir entre un individuo o un grupo de personas y los objetos de arte. Asimismo, a través de piezas escultóricas, video, instalación y proyectos arquitectónicos, propone que dicho objeto artístico tenga una utilidad para el ser humano y el mundo donde vive.

Reyes dirigió de 1996 a 2001 *La Torre de los Vientos*, escultura habitable del uruguayo Gonzalo Fonseca construida para los Juegos Olímpicos de 1968 que se llevaron a cabo en la Ciudad de México. En dicha escultura se desarrolló el proyecto *Arte In Situ*, y en 2002 el artista presentó la pieza *Psico-Horticultura*, en la que colgó de la parte más alta de la torre diversas plantas emulando la Torre de Babel con sus jardines colgantes. Además, Reyes condujo un seminario con entusiastas de la horticultura para experimentar sobre el tema alrededor de esta pieza artística. En 2004 presentó *Pirámide flotante* en InSite, una exhibición binacional efectuada en la frontera entre México y Estados Unidos. La pieza consistía en una pirámide de madera y poliestireno de aproximadamente 5 x 5 x 4 metros que echó al mar. Al poco tiempo, la gente que estaba en la playa nadaba hacia la pirámide, convirtiéndose en un lugar para descansar o convivir con otras personas.

Reyes ha expuesto su obra individual y colectivamente en México, Estados Unidos y Europa. Algunas de sus muestras más importantes son: *Pedro Reyes*, Aspen Art Museum, Aspen, Colorado (2006); *Pedro Reyes, The Americas Society*, Nueva York (2006); *Elephant Cemetery*, Artists Space, Nueva York (2007); *Art Basel Projects* (2008), y *Mash-Up*, Contemporary Art Museum, University of South Florida, Tampa, Florida, en el mismo año.

Pedro Reyes forma parte de los artistas comisionados para crear piezas para el Jardín Botánico de Culiacán, capital del estado mexicano de Sinaloa. En el año 2007, el gobierno del estado de Sinaloa realizó una campaña para que los habitantes entregaran sus armas de fuego y fueran destruidas. A partir de este hecho, Reyes desarrolla la pieza *Palas x Pistolas*. Por medio de cinco videos realizados por Rafael Ortega, vemos los distintos pasos que se dieron para convertir a las pistolas –objetos representativos de la violencia y la muerte– en palas –objetos que sirven para crear y construir–. En la pieza observamos los comerciales de televisión que lanzó el gobierno del estado para recolectar las armas, su destrucción, fundición, la fabricación de las palas y, finalmente, a unos niños que siembran una planta con una de estas palas. Las palas serán donadas a museos y diferentes instituciones en todo el mundo, a cambio de que se comprometan a plantar un árbol con ellas.

Ed Ruscha

Ed Ruscha nació en 1937 en Omaha, Nebraska. A mediados de los años cincuenta viajó a Los Ángeles para estudiar en el Chouinard Art Institute. Aún vive y trabaja en esta ciudad, la cual ha marcado su obra notablemente. Ruscha es considerado uno de los precursores del arte pop y del arte conceptual. Ha desarrollado su trabajo a través de la pintura, el dibujo, la fotografía y libros de artista. En sus piezas a menudo utiliza palabras y frases sin sentido, como las señales en las carreteras o las oraciones inconexas encontradas en las calles de la ciudad.

Ruscha ha desarrollado un importante trabajo fotográfico, aunque nunca se distinguió por imágenes de precisión técnica y cuidadosa composición. Destaca por ejemplo la serie *Twentysix Gasoline Stations* (1962), en la cual el artista presenta imágenes de estaciones de gasolina tomadas en un viaje por la carretera 66 de Los Ángeles a Oklahoma, en Estados Unidos. Inicialmente publicadas como libro, el efecto es inexpressivo y monótono, mero registro que anticipa la anti-estética del arte conceptual de años sucesivos.

Ha expuesto extensamente alrededor del mundo. En el año 2005 fue designado para representar a Estados Unidos en la edición 51 de la Bienal de Venecia. En esa ocasión presentó el proyecto titulado *Course of the Empire (Curso del imperio)*, mismo nombre que la serie de pinturas del siglo diecinueve del artista Thomas Cole. En esta última, Cole cuestiona la destrucción del medio ambiente de los Estados Unidos en pro de un idílico progreso. Por su parte, las pinturas de Ruscha buscaban reflejar el movimiento ideológico y el cambio que las personas tienen con el tiempo y que, por lo tanto, se refleja en las sociedades. En el mismo año, el Whitney Museum of American Art expuso *The Drawings of Ed Ruscha* y *Ed Ruscha and Photography*, y la National Gallery of Art en Washington presentó *Cotton Puffs, Q-tips®, Smoke and Mirrors*.

Maruch Sántiz Gómez

Maruch Sántiz Gómez nació en 1975 en Cruztón, una localidad ubicada en el municipio de Chamula, Chiapas. Se inicia en la fotografía a los 17 años. El tzotzil es su lengua nativa y, como es común en este grupo étnico, conserva con gran orgullo su uso. En las zonas altas de Chiapas se encuentra el pueblo de San Juan Chamula, y su iglesia es un perfecto ejemplo del sincretismo de las culturas prehispánica y española. En todo el poblado se viven las costumbres indígenas.

La obra de esta artista alude a la preservación de la tradición chamula. Sántiz Gómez recopila tradiciones propias del área, supersticiones que se vuelven dogma, con el propósito de que este pueblo, que coexiste con una gran nación, México, no pierda su identidad, o que al menos esta identidad pueda ser conocida y apreciada por todos, en especial por el resto de la población mexicana, que inmersa en la búsqueda del primer mundo, con facilidad olvida sus orígenes.

Su obra forma parte del Archivo Fotográfico Indígena, proyecto que se inicia en 1995 y que reúne a fotógrafos indígenas chiapanecos de varias etnias con el propósito de difundir sus costumbres y raíces. Sántiz Gómez ha participado en importantes muestras colectivas, como *La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today*, de la Colección Daros, Suiza (2003); en la Bienal de Shanghai (2004), la Bienal de Taipeí (2005), en el Irish Museum of Modern Art (2005), en la exposición itinerante *Las Horas* que se presentó en Sidney, Australia (2007), así como en *La Era de la Discrepancia*, organizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), México (2007).

Las fotografías que aquí se presentan son un claro ejemplo de su trabajo. Muestran situaciones simples: un gato en una banca, una canasta con chayotes, unas ramas que sirven de escoba. Estas imágenes representan creencias nativas, escritas en tzotzil, que al traducirse nos acercan al mundo de la artista. En una foto donde vemos una escoba hecha de ramas leemos: “Es malo barrer por la tarde, porque puede desaparecer la suerte hasta que uno se quede sin dinero”.

Stephen Shore

Stephen Shore nace en Nueva York en 1947. Ha sido director del Departamento de Fotografía del Bard College desde 1982. Comenzó a relacionarse con el quehacer fotográfico a muy temprana edad. Sin haber realizado estudios formales, a los 14 años mostró su trabajo a Edward

Steichen, en ese entonces curador de fotografía del MOMA. La importancia de su obra fue reconocida al presentar una exposición individual en el Metropolitan Museum of Art en 1971, cuando apenas tenía 24 años.

Su obra documenta la vida cotidiana de Estados Unidos: el sueño americano representado sin glamour, el nacimiento de los suburbios, la simple pared, la calle, el personaje solitario. Junto con Eggleston, fue uno de los pioneros en el uso del color en el arte fotográfico. Walker Evans, reconocido fotógrafo americano de los años veinte y treinta, comentó: "La fotografía a color es vulgar". Esta frase obedece a que en aquel momento se consideraba que sólo la imagen en blanco y negro era arte. A pesar de su apariencia documental e incluso *naïf*, sus trabajos son de una manufactura impecable y muestran la singular belleza de la cotidianidad.

La exposición *Biographical Landscape*, también organizada por Aperture Foundation, se ha presentado en el Hammer Museum (2005), Hotel de Sully, París (2005) y en el Worcester Art Museum, Massachusetts (2006).

En 1972 emprende un largo viaje por carretera desde Nueva York hasta Amarillo, Texas. En su libro *Uncommon Places*, publicado por Aperture Foundation en 1982, el artista afirma sobre esta travesía: "La ventana por la que miraba como pasajero, fue la que enmarcó mi primera impresión de América". La fotografía que se presenta en esta exposición, *Presidio, Texas, February 21, 1975*, fue tomada durante este viaje y publicada en el libro antes citado.

Melanie Smith

Melanie Smith nació en 1965 en Poole, Inglaterra. Al terminar su carrera de Arte decide viajar a México, en donde es invitada a formar parte de la primera exposición en el país que presentó instalaciones: *A propósito*, curada por Guillermo Santamarina en 1998. Pronto encontró espacios donde expuso piezas con un fuerte componente conceptual, realizadas como instalaciones, en video y en fotografía. Poco a poco, la vida y la dinámica de la urbe mexicana se hicieron presentes en sus propuestas artísticas, siempre con referencias al minimalismo y el video arte.

Su continuo trabajo como pintora abstracta ha influido notablemente en sus instalaciones y videos; en ellos casi siempre encontramos referencias a la pintura, como en *Orange Lush* (1997), para la cual recolectó piezas de la calle únicamente en tonos naranja e hizo una serie de pinturas con técnica mixta del mismo color, en alusión a la estridencia de colores que encontramos en las calles de la Ciudad de México.

Smith ha expuesto su obra extensamente en México, Estados Unidos y Europa. En 2006, la Tate Britain presentó por primera vez una exposición individual de la artista con las películas tituladas *Parres 1, 2 y 3* (realizadas en colaboración con Rafael Ortega), las cuales exploran algunos de los temas comúnmente tratados en la obra de Smith: la identidad, la política, las delgadas líneas entre los procesos de producción artística de un proyecto. En la película *Parres 1* hay un apunte directo a la línea divisoria o la línea que crea una película y una pintura. En 2007 presentó en la institución cultural The Laboratory of Art and Ideas, en Beldar, Colorado, Estados Unidos, la serie *Spiral City Off Balance*, conformada por instalaciones, videos, ensambles, pinturas y fotografías que tienen como eje central la relación de Smith con la ciudad de México. Actual-

mente su obra forma parte de la exposición colectiva de la Tate Liverpool, *The Twentieth Century: How It Looked and How It Felt*.

En *Photo for Spiral City II, III y IV*, nos encontramos con fotos fijas de su proyecto *Spiral City*, donde un helicóptero da vueltas en espiral por distintas partes de la ciudad de México. La obra hace referencia directa a la pieza *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Esta escultura de arte de la tierra (*earthwork*) hecha en 1970 en el Great Salt Lake, de Utah, Estados Unidos, muestra una serie de rocas de basalto y tierra del lugar en forma de espiral de 457 m de largo por 4.5 m de ancho, sobre la arena a la orilla del lago. En las imágenes de Smith vemos la ciudad de México a la distancia, en una red al parecer infinita de casas y calles; mediante un continuo movimiento en espiral, aun a distancia, podemos darnos cuenta del impacto visual, cultural y político que tiene en la vida y la obra de la artista.

Simon Starling

Simon Starling nació en 1967 en Epson, Inglaterra. Actualmente vive y trabaja en Copenhague. Realizó sus estudios en el Maidstone College of Art (1986–1987), en el Photography Nottingham Polytechnic (1987–1990) y obtuvo una Maestría en Bellas Artes por la Glasgow School of Art (1990–1992).

Starling está interesado en los procesos de producción de objetos. En muchos de sus trabajos, utiliza íconos modernos conocidos, originalmente pensados para la producción en masa, y los rediseña como objetos de arte a través de largos y complicados procesos que a menudo implican viajes. Por medio de estos procesos, el artista explora las condiciones de producción en un contexto global, en el que los objetos son creados con diferentes partes traídas de diferentes lugares del mundo. En su pieza *Flaga (1972–2000)*, de 2002, Starling condujo su Fiat modelo 1974 desde Turín (donde ya no se producían) hasta Polonia, lugar en el cual cambió algunas partes del auto por otras hechas en la planta que Fiat había abierto en ese país; después manejó de regreso a Italia.

Su trabajo en esta exposición, *Four Thousand Seven Hundred and Twenty Five (Motion Control / Mollino)*, elaborada en 2007 para una exhibición sobre los Alpes que se llevó a cabo en Sondrio, Italia (*Imagini, Forme e Natura delle Alpi*, 2007), consiste en una película en 35mm que muestra detalladamente una silla de madera. Esta obra es un ejemplo de la narrativa yuxtaposición de Starling. La silla es un diseño desarrollado por el arquitecto Carlo Mollino (Turín, 1905–1973), quien se inspiró en los muebles de las comunidades rurales de la Italia del norte, y fue filmada con la ayuda de un aparato de alta tecnología basado en una computadora que controla el movimiento de la cámara. En su pieza, el diseño folclórico y moderno es mezclado con tecnología vanguardista usada por la industria filmica. La pieza debiera ser vista como una referencia al paisaje de los Alpes, pero también como el interés de Mollino en el esquí.

Destaca su participación en el pabellón escocés de la 50^a Bienal de Venecia (2003) y ha hecho exhibiciones independientes en instituciones como el Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel (2005–2006); la Galería Franco Noero, en Turín, Italia (2006); en Cove Park, Cove, Escocia (2006); la Galería Casey-Kaplan de Nueva York (2007), y en el Städtischen Kunstmuseum zum Museum Folkwang, Essen, Alemania (2007). Fue preseleccionado para el Premio Hugo Boss (2004) y galardonado con el prestigioso Premio Turner (2005).

Thomas Struth

El fotógrafo Thomas Struth nació en 1954 en Geldern, Alemania, muy cerca de Düsseldorf, donde estudió en la Kunstakademie. Tomó clases con el pintor Gerhard Richter y posteriormente con los fotógrafos Bernd y Hilla Becher. La enseñanza de estos notables artistas se percibe fuertemente en sus primeros trabajos fotográficos, en los que la arquitectura de ciudades como Düsseldorf y Nueva York –adonde viajó en 1978 por una beca de estudios– es el elemento principal. Otras influencias importantes fueron la obra de August Sander y Walker Evans. Posteriormente, gracias a su trabajo conjunto con el psicoanalista Ingo Hartmann, desarrolló un interés por el uso de la fotografía como herramienta para explorar el inconsciente humano.

Las imágenes de Struth evocan la soledad y el aislamiento que viven las personas en una gran ciudad, al tiempo que ésta es, muchas veces, signo de identidad de una sociedad. Luego de las fotos de ciudades realizó retratos familiares mediante los cuales exploró –junto con Hartmann– cómo ven y cómo se ven los seres humanos. Esta premisa lo llevó a conformar la serie *Museum Photographs* (*Fotografías de museos*), la más conocida del artista. En ella vemos grupos de visitantes de grandes museos, como el Louvre de París, el Pergamon de Berlín, la National Gallery de Londres o el Museo del Prado de Madrid. Dichas imágenes muestran a personas que observan las obras expuestas y, al mismo tiempo, parece que son vistas por los personajes de las mismas obras.

Struth ha expuesto su obra en Europa, Estados Unidos, Asia, Canadá y Latinoamérica. Algunas de sus exposiciones individuales más importantes son: *Thomas Struth: Imágenes del Perú*, Museo de Arte de Lima, Perú (2005); *Making Time*, Museo Nacional del Prado, Madrid, España (2007); *The State Hermitage*, San Petersburgo, Rusia (2008), y *Thomas Struth*, MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Nápoles, Italia (2008).

En *Paradise 2*, una de sus últimas series, las imágenes selváticas de árboles y vegetación abundante remiten a la quietud de un paraíso lejano. Paralelamente, la calma, el silencio y la grandeza de la naturaleza, nos llevan a reflexionar sobre nuestra individualidad, cada vez más opacada por el mundo globalizado en el que vivimos.

Tercerunquinto

El colectivo Tercerunquinto, formado por Julio Castro Carreón (Monterrey 1976) , Gabriel Cazares (Monterrey 1978) y Rolando Flores (Monterrey 1975) , fue formado en 1996 en Monterrey. La definición del espacio y su uso son el material que nutre el trabajo de Tercerunquinto. Usualmente su obra consiste en intervenciones, cuestionando las fronteras entre el espacio público y el privado, la arquitectura, el urbanismo y las formas activas que toma la sociedad en el uso de dichos espacios y límites.

Este cuestionamiento de fronteras los ha llevado a derrumbar paredes del Consulado Mexicano en Miami, colindante con el Instituto Cultural Mexicano, dentro del marco de Basel Miami 2002, en esta forma las personas que asistían al Consulado a realizar cualquier trámite, eran observados, como objetos curiosos, por los que realizaban trámites. La reacción del espectador, que se vuelve parte integral de la obra, en diálogo con la arquitectura, o la transformación de ella, es uno de los elementos fundamentales de la obra del colectivo.

En su exposición en Ikon (Birmingham, UK. 2008) realizan cortes en el cubo blanco de la gloria, en los cuales se lee la frase *I Am What I Am*. Esta acción revela varios de los intereses del grupo. Tanto se muestra los fragiles límites de la institución, como integran el espacio que existe fuera de ella, un área en proceso de remodelación, que aún exhibe el graffiti, signos de un cambio forzoso, a los cuales la sociedad reacciona con su dinámica propia.

La pieza Escultura Pública en la Periferia Urbana de Monterrey, ejemplifica la dinámica de estos artistas. Eligen un área marginal a la ciudad de Monterrey, una ciudad perdida, en donde los habitantes se apropiaron de terrenos y arman sus habitaciones con materiales de desecho, cartón, madera, lo que pueden conseguir. En ese barrio marginal, construyen una plancha de cemento. Material básicamente inexistente en el área. Solo la edifican y dejan que la sociedad tome su curso. Esta plancha suple las funciones de una plaza pública, así se le da usos comunitarios, como el peluquero que llega a ejercer su función, el mercado que aparece esporádicamente. Y aun más contradictorio, el área para eventos políticos, donde se realizan eventos para promover el voto. Este espacio público desaparece cuando el vecino adyacente se apropió del mismo, en la misma forma en que se han construido todas las casas del área.

Dentro de las exposiciones del colectivo Tercerunquinto destacan, *I Am What I Am*, Ikon2008, *Investiduras Institucionales*, Centro de las Artes de Nuevo León. Monterrey, México 2007, en la colectiva *Habitat/Variations*, Centre d'Art Contemporain Ginebra, Suiza 2007, *Urban Spaces*, Dina 4 Projetos, Munich, Alemania. 2006. En el 2004 recibieron el premio Blue Orange.

Tatiana Trouvé

Tatiana Trouvé trabaja con el tema del tiempo y la memoria. Su obra va creando dimensiones en donde los recuerdos, las ideas, la imaginación y el constante flujo del tiempo conviven de manera conjunta. Construye espacios a través de diversos materiales como: estructuras metálicas, listones de piel, contenedores de agua, superficies rugosas que dialogan en diferentes planos y van creando paisajes que unen las esculturas en una dimensión autónoma.

Las instalaciones de Trouvé son una especie de universo autosostenible que generan espacios que recuperan las secuencias de espera, latencia y memoria. Las diferentes dimensiones que manipula en sus obras: espacial, conceptual, material, permiten que los elementos convivan y den lugar a nuevas reflexiones acerca de la percepción mientras el pensamiento se apropiá del espacio y lo habita.

Para la muestra, la artista ha creado una pieza site-specific. La instalación ejecuta algunos principios visibles en sus dibujos, donde las fronteras entre el interior y el exterior conviven y a su vez crean un nuevo espacio. El jardín interior de la Maison Rouge es el espacio que albergará esta pieza. Aquí, árboles, camas, contenedor de agua y otros elementos característicos de su trabajo se van transformando al cohabitar el mismo espacio.

Tatiana Trouvé nació en Conzenza, Italia en el año 1968. Su trabajo ha sido expuesto en diferentes museos internacionales entre los más destacados se encuentran: Tatiana Trouvé. Centre Georges Pompidou (2008), *Medio día- media noche*. Centro Cultural Recoleta (2007),

Museum of Modern Art of Paris (2006), *SingulierS-Art Contemporain en France*. Musee des Beaux Arts de Guandong (2005). Participó en la 50^a y 52^a edición de la Bienal de Venecia, en 2003 estuvo en la 1^a Bienal de Praga. En el año 2007 recibió el premio Marcel Duchamp.

Pablo Vargas Lugo

Este artista nacido en 1968, cursó la Licenciatura en Artes Visuales (1988-1993) en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Ciudad de México, en donde vive y trabaja. Vargas Lugo demuestra su interés por las texturas y colores brillantes en sus pinturas, collages e instalaciones. Su obra presenta temas como catástrofes naturales, máquinas voladoras, la cultura urbana, el paso del tiempo y la inevitable transformación de la materia.

Formalmente, su producción resulta alegre y atractiva en cuanto al uso de tonos limpios y una frecuente presencia del blanco, con procesos de trabajo complicados y evidentes, mientras que sus contenidos son oscuros o trágicos.

Recibió la Beca Jóvenes Creadores del FONCA (1997) y realizó una residencia artística en Viena que le brindó la Cancillería Federal de Austria en 1998. Su obra se ha mostrado en: In Site 97, el Pavillion Schloss Molsberg de Alemania (2002), el UCLA Hammer Museum (2003), el Museo del Barrio de Nueva York (2003), Los Angeles County Museum of Art (2005), y en ferias internacionales como Art Basel Miami y la Bienal de Sao Paulo, ambas en el 2004.

En la serie *Grand Hotel* (2005), el artista superpone banderas, como las del exterior de algunos hoteles, para mostrar el contraste entre el lujo que disfruta cierta clase social en sus viajes y el deterioro causado en dichas banderas por el medio ambiente. En este contexto, aparecen dentro de la misma jerarquía insignias de naciones poderosas y las de países que no lo son tanto. El humor se percibe a través de la presencia de una bandera pirata.

Pae White

Nació en Pasadena, California, en 1963. Su obra mantiene un diálogo con la arquitectura –como espacio y estructura–, mientras que el color y su uso resultan protagónicos. La ciudad de Los Ángeles, donde vive y trabaja, ha influido en su producción debido a la convivencia de múltiples culturas.

Cascadas y candelabros de formas insólitas son el resultado de hilvanar centenas de figuras geométricas de papel en colores brillantes; delicadas composiciones suspendidas que se mueven ante la brisa más sutil. Cada recorte funciona como una pincelada que de cerca resulta abstracta pero, a la distancia, el conjunto asemeja un paisaje natural, un cardumen o una parvada, donde el tiempo ha detenido su curso.

En parte de su obra, la escultura adopta la forma de objetos funcionales; animales extraños fungen como hornos y los relojes son de papel. Por otro lado, White interviene la arquitectura con colores y texturas inesperados que enfatizan su uso, pero, al mismo tiempo, transforman su presencia cotidiana en un hecho extraordinario.

En el Munster Skulptur Project del 2007, presentó una serie de campanas reminiscentes de la Nueva España que tocaban, en lugar de campanadas, una canción de Neil Diamond. También creó con mazapán los vehículos tradicionales de Los Ángeles utilizados para vender tacos, platillo tan querido por los inmigrantes mexicanos. Destacan sus exposiciones individuales en el Hammer Museum (2004) y en el Hirschhorn Museum and Sculpture Garden (2007).

La pieza *Frieze Festoon* (2005) aquí expuesta, es clara representante del estilo y la forma de trabajo de White.

Mariana Yampolsky

Mariana Yampolsky nació en Chicago, Estados Unidos, en 1925. Estudió Ciencias Sociales en la Universidad de Chicago de 1941 a 1944. En 1945, después de la muerte de su padre, viaja a la Ciudad de México para integrarse al Taller de la Gráfica Popular (TGP) que dirigían Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins. El objetivo del TGP era hacer que el arte estuviera al alcance de todos y fuera una parte importante del desarrollo de la sociedad, premisa que la artista mantuvo hasta el final de su vida. En 1948, Yampolsky comienza a interesarse por la fotografía como documento y como obra de arte. Al principio, tomaba fotos como registro personal; poco a poco, dicho interés se convirtió en una vocación y una labor que desarrolló hasta su muerte en el año 2002.

Fue editora de libros para educación primaria y secundaria, así como de arte y cultura. Igualmente, fue curadora de distintas exposiciones sobre fotografía. Su obra es un fiel reflejo de su dedicación a la cultura mexicana y, en particular, a la sociedad indígena del país. Sus imágenes muestran mujeres y niños –uno de sus temas principales– casi siempre en actitudes serenas, de orgullo y honra. Al mismo tiempo, su trabajo es ejemplo de cuidadosas composiciones formales y de un interés por explorar contrastes de texturas, luz, sombra y color.

Su obra fotográfica se ha publicado en cerca de 15 libros y se ha presentado en más de 50 exposiciones individuales y alrededor de 150 colectivas en México, Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia.

La pieza *Adornos, Tzintzunzan, Michoacán*, es un ejemplo de su originalidad en la fotografía donde resaltan las formas a través de fuertes claroscuros, sello característico de su obra. La imagen representa artesanías típicas de esta región del país. Debido al fuerte contraste de luz, estos sencillos elementos parecieran formas abstractas colocadas en un fondo negro; sin embargo, la mesa debajo de los objetos y el tronco que se distingue del lado izquierdo, remiten a la tierra, al campo, lugar que Yampolsky capturó siempre con una clara y singular belleza.

139

English
translation

Mexico and the arts have been without a doubt two words closely tied together by creativity since ancient times. It has always been possible to speak of the Mexican identity as having the quality to be artistically expressive. Despite foreign influences Mexican art has not lost its persona which has connected Mexico to its distant and near past.

While they have not abandoned the previous references, its artists have known how to incorporate the most vanguard aesthetic trends into their work. The marriage of both concepts allows them to appreciate art from a distinct perspective, as it corresponds to civilizations that have aged through time.

This exhibition that is offered to us by TEA – Tenerife Space of Arts brings together a true example of the artistic work developed in that fraternal nation in a contemporary timeframe. The exhibition is completed with a group of original works by foreign artists who are meanwhile closely linked to Mexico through the Coppel Collection.

So we should commend the promoters for giving us the opportunity to attend this exhibition which comes to Tenerife thanks to the existence of TEA, without whose cooperation this type of event would be difficult to make happen. In this way, as expressed in the exhibition title, what was before unexpected is now a feasible reality and to be expected.

In the future, we islanders will be able to appreciate other new initiatives of this nature, which will further contribute to enriching our senses and better our lives.

Ricardo Melchior Navarro
President of the Town Council of Tenerife

The unexpected Mexico from another view

Art collections function as articulations of highly elaborate meanings. Due to their openness to internal reorganization the objects, which comprise a collection, are vulnerable to varying reconfigurations, which are critical and creative, according to the codes that are modified in accordance with the existing values in each moment. At the same time, the significance bound to an established art collection is continuously displaced out of alignment, following the changing positions of the collector and the public.

Art collections are the result of frictions - conflicts and convergences- that are found in the biographies of collectors, social history, tastes, education, entertainment and economics. What a collector acquires speaks volumes about what is valued and what is repudiated at any given moment. Collecting is an experience whose development creates pleasure and pain, meetings and ruptures, loyalties and evolutions. A collector dedicates his or her life to building his or her collection and doing so is usually a solitary passion¹.

It is natural that music aficionados appreciate it in the company of others, playing together, but it is not usual to be a co-collector. One wants to possess and be possessed alone, furthermore the collector's eagerness to possess must be equal in its intensity to his or her energy to reject.

In his or her deliberate subjectivity, a collection sends echoes of emotions that have roots in distant and intimate experiences of his or her personal identity. Objects, whether in reality or the collectors' imaginary world, offer a way out of the mundane to a distant and secluded and ultimately better world. It could be said that collecting is a way of living in the chaos of the exterior world- reality- and transform it, albeit briefly and modestly, into something with a sense of an internal -the collection-.

It is widely accepted by many that the success of marketing results out of knowing how to exploit our insecurities in the struggle for identity which we are constantly in, but the truth is that -each one in their own manner- we project ourselves so that we may be understood in a clear manner. The way in which we position ourselves around our objects, sometimes, is where our voices are most pronounced, where our actions convey more than words², but without forgetting that through the process of establishing a personal identity through objects in a social setting lies a danger: becoming a prisoner of objects regardless of what surrounds the collector be it artistic or not. The collector lives and ages with those collections that he or she has constructed, good or bad, yesterday he or she was the judge, tomorrow it is the collector who risks being judged.

The artwork possessed, or the sum of all works that make up a collection, transforms one self, for the collector, into an expression of one-self, or better yet, a self- representation. Like in many other aspects, to appear (the appearance) says something about being (reality): "Personality is that which is always at stake -says Bourdieu³, which is to say, the quality of a person that reaffirms his or herself in his or her capacity to appropriate an object of quality is in the quality of the object appropriated or in the quality of the appropriation".

If an art collection is like an imaginary portrait of oneself, one's personal countenance, then the clear result is that the appearance obtained through the collection can not contradict with his or her own forms of living, thinking and speaking. That betrayal would reveal the existence of a mask instead of the collectors' portrait. To be a collector it is not sufficient to simply accumulate and combine artworks in ones' home, rather it is also necessary to possess an artistic acumen and be prepared to establish a certain coherency between ones' self and his or her collection. To the personality that one conveys with their particular aesthetic preferences there should correspond an individual whose attributes and way of life allows presenting her or him as so.

All of these reflections are impelled by the presentation of the collection of Isabel and Agustín Coppel at TEA Tenerife Space of Arts. The necessary conditions of investment in knowledge, time and imagination are especially present in Isabel and Agustín, they also enjoy a high degree of independence which allows them to avoid the usual criteria and temptations of current trends which thus affords them the adventure of exploring other artistic fields that have been denied and refused by others. As in the case of other informed collectors, the recompense that Isabel and Agustín Coppel achieve is not power, fame, health, nor the means to achieve such ends, instead it is simply an end in and of itself (while at the same time, they desire to share it with others, and in some sense, also to socialize or collectivize it), an experience that has repeatedly shown itself to be capable of proportioning the most profound and lasting satisfaction. And this is because through art collect-

ing we transcend ourselves, we become better individuals, we understand with greater clarity who we are, where we are and the world that surrounds us.

TEA Tenerife Space of Arts is proud to present this unanticipated, cosmopolitan, global, boundary-crossing vision that has been laced with a multiplicity of micro-stories constructed by Isabel and Agustín Coppel from Mexico and within Mexico, but without limitations of any sort. We take this moment to thank them for their generosity and their scope.

Javier González de Durana
Director of TEA Tenerife Espacio de las Artes

1. Walter Benjamin wrote that "ownership is the most intimate relationship one can have with objects, not that they live in the owner rather the owner lives in them", *Illuminations*, Fontana, London, 1973, p.60.
2. FISHER, Jennifer. "Coincidental Re-Collections. Exhibitions of the self", in Parachute (Canada), nº 54, march-june 1989, p. 53.
3. BOURDIEU, Pierre. "Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'oeuvre d'art", en *Informations sur les sciences sociales*, París, june 1974, pp. 18-19.
4. The difference between "accumulate" and "collect" were discussed by Jean BAUDRILLARD, *Le Système des Objets* (Gallimard, Paris, 1968), p. 147-148, and later by Frederik BAEKELAND, "Psychological aspects of art collecting", in *Psychiatry*, No. 44, February 1981, p.45-59 (collected by Susan STEWARD in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Routledge, London - New York, 1994, p.205-219).
5. WEIL, Stephen E. "Collecting a private arte collector: In search of the ideal", *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*, Smithsonian Institution Press, Washington y London, 1995, p. 133-138.

Mexico: Expected/Unexpected

Mónica Amor and Carlos Basualdo

The intention of this exhibition is to underline the role of the collection as a sort of epistemological tool, one related to the cultural locus occupied by the various agents responsible for its formation: the collectors themselves, mainly, advising curators and specialists, and offering galleries. This complex network of institutions and operators doesn't lend itself to a clear-cut analysis, and the same can be said about the objects accumulated in the Isabel and Agustín Coppel Collection. The latter is the result of shifting and uneven trajectories that bespeak the productive uncertainties and ambivalences that inform any cultural operation in our current global economy. As a consequence, the Mexicanness, to use a geographical neologism which Roland Barthes associated with the expectations brought forth by the signifier of identity, of this collection and this exhibition will be dealt with by suggesting venues of investigation in which exchange, dialogue, influence, impurity, dissonance, and multiplicity are the foundational strategies.

Another goal of this exhibition of the ever-changing and growing Coppel Collection is to attempt to explore contemporary [Mexican] art while underlining relations and connections with its canonical predecessors and its contemporary producers. Further, two frames of reference ground the curatorial effort deployed here: on the one hand,

this presentation attempts to address a collection which is open to the global dynamics that fuel the contemporary art of our period, and on the other, it intends to show that the Coppel Collection is equally committed to a growing group of Mexican contemporary artists and a constantly enlarging local audience. That both projects are complementary is one of the premises that inform this exhibition and the logic proposed to the viewer in the physical spaces of La Maison Rouge. As a result, audiences can hopefully appreciate how the Isabel and Agustín Coppel Collection champions contemporary national and international art while it interrogates the fundamental differences between those two categories. These are of course old preoccupations, fraught with perils and difficulties. But it is our intention to contend, through this exhibition, that now more than ever, the local and the global, the authentic and the foreign, the original and the copy, are concepts that permeate each other and have little to say about cultural production when thought separately.

The Isabel and Agustín Coppel Collection features key figures of the Mexican contemporary art scene such as Francis Alÿs, Melanie Smith, Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas and Damian Ortega among many others. Departing from the work of these artists, the exhibition endeavors to expand diachronically in an effort to establish the possible influences and antecedents to the work of these artists. Therefore, next to the works of a younger generation of artists, we find also the more historical work of artists such as Gordon Matta-Clark, Lygia Clark, Ed Ruscha, Dan Graham and Hélio Oiticica. But the exhibition also unfolds synchronically as it incorporates younger international artists whose works echo the conceptual concerns and aesthetic resolutions of the Mexicans. Such is the case of artists Tatiana Trouvé, Rivane Neuenschwander, Pae White, and Terence Koh among others. "Mexico: Expected/Unexpected," as its title indicates, attempts thus to destabilize categories that one associates with concepts such as Mexican art, Mexican collection, the local and the international, authenticity and copy. In a move that resonates with what seems to be taking place in other areas of Mexican culture such as film and literature, the Isabel and Agustín Coppel Collection, as well as this exhibition, projects an image of contemporary Mexican art that is unstable, rich, complex, unpredictable, in which tradition and innovation are in constant interplay. The result will hopefully engage audiences, surprising them, just there where the viewer would have only expected the plainness of the cliché.

The exhibition is organized roughly in sections or rooms with no set trajectory and a constant interplay of works and spaces facilitated by the asymmetrical plan of La Maison Rouge. Here, we will highlight some of those exchanges to underline the suggestive nature of the exhibition which insists on the relative position of works and artists and constructive quality of the narrative proposed by the collection/exhibition. Although, instead of a narrative of evolution and progress reflective of a monolithic idea of people and place, we propose short stories that echo each other with no aspiration to a climax or a conclusion.

In the opening gallery, neon works by Doug Aitken and Kendell Geers, and an appointment scheduled by Jonathan Monk, set a predicative framework in which chance more than causality determine their relationship to Mexico, or, better yet, to the unstable Mexicanness pursued in the show. The first work, entitled *99 Cents Dreams*, 2007 by Aitken relates to the dream of plenty and availability, and accessible consumerism that one dollar stores represent in the USA. In this context, and in relation to the works that follow, the piece displaces that economic

model across the border, a model that at one point seemed within reach in Mexico under the auspices of NAFTA. A second neon piece by Geers introduces the notion of limits and borders—by these we understand the physical limits of the exhibition space as well as the geographical borders of the USA and Mexico—which have played so fundamental a role in modern and contemporary Mexican culture. The piece reads BORDER when the first letter is not blinking. When blinking, the word reads ORDER. A similar technical glitch can be detected in an adjacent neon by the same artist, this one reads D/ANGER, 2003 and while the play of words, and the instability of the sculptural signifier, can be directly related to the stressful political situations of Geers' native country, South Africa, the differential framework provided by the exhibition makes them a relevant comment on the border politics between Mexico and the USA. A work, entitled Meeting 50 (2005–2007), and signified by text outlined in vinyl, is part of a series of meetings that the artist proposes in the distant future in a location, date and time of the artist's choosing. This one is to take place in Mexico City in 2017 between the artist and the collector. The rendez-vous proposed by the artist is potentially fulfilled by the purchasing of the piece and somehow altered by its opening role in this exhibition. So as contingent as these meetings of Monk are, always dependent on another, so are the meeting of works, producers and aesthetic practices proposed by the collection and the exhibition. The viewing template suggested is then based on an aesthetic of displacement and a poetics of resonances that bypasses closed readings and defined structures. A large section of the show links formally, through a series of resonating typologies, works realized in various mediums (painting, sculpture, video, installation) while at the same time alluding, in order to undo, established notions of Mexicanness such as images of death, the relation between the city and nature, the poetics of craftsmanship, and the precariousness of everyday life. Here we find the silent icons of Carlos Amorales (*Panorama*): black, red and white outlined images of figures and shapes that accumulate in a non-sensical archive that aspires to an impossible comprehensiveness, as well as the sublime vistas of flocks of birds in Graciela Iturbide's black and white photographs. This lateral relation between the apparent order of Amorales' archive (deeply arbitrary when its logic is considered), and the chaotic dimension of nature, is elaborated further in the juxtaposition of Ed Ruscha's serial but indistinct *Gasoline Stations*, 1962 (markers of in-between places, the road to nowhere, no-man's land) and the localizable and lively photograph of Mexico of Helen Levitt (*Untitled, Mexico, D.F., 1941*). Intersecting these opposing but complementary paradigms, we encounter an abstract work by Pae White (*Freeze Festoon*), a festive cascade of paper in a mobile configuration that repeats the theme of arbitrary accumulation while reminiscing the cheap decorations that adorn popular celebrations in Mexico and elsewhere in South America. These unexpected resonances unfold adjacently to more predictable associations between Rineke Dijkstra's photographs of bullfighters (*Montemor, Portugal, May 1 A, B, and C, all from 1994*) and Terence Koh's performative skeleton (*Untitled [Skeleton Paintings.]* 2006), both physically distant (in the exhibition space), but conceptually close to Manuel Alvarez Bravo's *Niño Maya de Tulum*, 1942 where child and the wall-relief of a skull make natural companions.

Three other rooms, laterally connected to the main exhibition space, further rehearse these associative operations. Starting with Maurizio Cattelan's Untitled (*Sitting Donkey, Trento*) 2004—a work which features an animal that constitutes a humorous iconic reference to Mexico, we follow with Jack Pierson's *Si, Si, Si*, 1995, six three dimensional found letters with the colors of the Mexican Flag, and end with Mexican

artist Jorge Méndez-Blake's vinyl text work *Sin Título*, (Sigue el Llano en Llamas) 2007, an allusion to Juan Rulfo's 1953 novel *The Burning Plain* about rural Mexican life during the epochal Mexican Revolution. A connected space is organized around the production of form based on (literal and stylistic) operations of construction. Here we can find works by Gabriel Orozco, Gordon Matta-Clark, Lygia Clark, and Hélio Oiticica contrasting with works by Simon Starling and Manuel Alvarez Bravo. Lastly, central themes related to Surrealism, popular culture and the contradictions of urban life are woven in the work of Francys Alÿs, Damian Ortega, Enrique Guzmán, and Pablo Vargas-Lugo.

One could say that the backbone of the exhibition is a site-specific work, located centrally in the patio of La Maison Rouge, by Italian-French artist Tatiana Trouvé which anchors both: those works that emphasize structural and constructive affinities, as well as the various iconographic resonances that probe notions of nationalism and belonging. This piece, with its surrealist and pseudo-masochistic aesthetic, its openings and closures, its material ramifications and expansive nature dislodges further the claims to represent identity that would drive a geographically-bounded exhibition and collection, and suggests instead that Mexico is an elusive image, to foreigners as well as locals. Belgian artist Francys Alÿs (one of Mexico's most prominent artists) also addresses this elusiveness of place and identity in his video *Zócalo*, 1999, realized in collaboration with Mexican artist Rafael Ortega. In this plain, 12-hour documentation of the passing shadow of a flagpole in one of Mexico's most historic and important sites, the main square of the city and place of public manifestations and propagandistic spectacle, Alÿs' video portrays the visiting population protecting itself from the inclement sun by standing under the shadow of the rising structure. At once commenting on the contingent nature of public encounters, public space, monuments and historical spaces (those congregating here are simply seeking protection from the sun), Alÿs, a foreigner who has made Mexico City his homeland, unveils the fragile nature of those institutions and the infrastructure that gives visibility to the concept of nation (here the undulating flag is an afterthought, a fragment that no-one has come to honor). His working process summarizes it quite well:

"...I spend a lot of time walking around the city...The initial concept for a project often emerges during a walk. As an artist, my position is akin to that of a passer-by constantly trying to situate myself in a moving environment. My work is a succession of notes and guides. The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping."¹

Traveling and mapping, the construction of place through imagination; these have been powerful metaphors in the artistic production of the last 25 years. And their currency well into the twenty first century only underscores our exacerbated condition of permanent travelers open to migrant ideas, permeable borders, and displaced certainties. To ignore the vulnerability of the constructions of nation, culture and identity is to ignore the fundamental link between modern and contemporary art, center and periphery, self and other. It is also to ignore the contextual foundation of art objects: their relationship to institutions, to the market, and the compelling issues they address. It is up to artists to invent stories and reinvent the city, up to exhibitions and curators to narrate these trajectories, and up to collections and collectors to relinquish nostalgia and forge new, inconsistent, and ever-incomplete archives of contemporary culture.

1. <http://www.postmedia.net/alys/zocalo.htm>

Interview with Isabel and Agustín Coppel

Mónica Amor and Carlos Basualdo

February 15, 2008
Philadelphia, PA. USA

Mónica Amor: How did you start collecting and what was the first piece you purchased?

Agustín Coppel: I visited some exhibitions in Culiacán, and I became the friend of an artist who has now passed away. With him I started to know a little bit more about art. Actually, I feel that the first piece we bought for the collection was a painting we got in LA, at the Tere Iturralde Gallery. It was a 1940's piece by Cordelia Urueta, where a woman in a white dress dances before a mirror, and it has the aesthetic of Diego Rivera. Isabel and I loved it, and we still have it in our dining room.

MA: What was the name of the artist who introduced you to the art world? Do you remember?

AC: His name was Miguel Esparza Blancas. He was an artist who knew well what was going on in New York, and he somehow tried to interpret it from Culiacán. He was a great follower of the work that De Kooning made in the 1950's. He aspired to develop his own language in a Mexican style, but he never really succeeded.

MA: And later on, as your interest in collecting developed, were you influenced by anyone in particular? Is there a collector or an artist who has been or is important for you?

AC: There is a collector in Culiacán, Mrs. Vita Podesta, who has been collecting for a long time. About 25 years ago she bought a body of work by very important artists: Picasso, Diego Rivera, Juan Gris. She really enjoys her artworks, and they also turned out to be a very good investment; they are something very meaningful in her life. She is a charming lady, and we are her friends; she asks us to her house and we talk of different subjects. She has always had a very modern and youthful spirit.

Carlos Basualdo: I would like to know, why art? And also, if it was a decision both of you made, where does that decision come from?

AC: We both liked art a lot, and we found enormous pleasure in seeing artworks and looking for museums, to get a better insight of these matters.

MA: In the artistic context of Culiacán? Any particular museum?

AC: There is a museum in Culiacán, the MASIN, which has artworks from the 1950's and 60's in Mexico, as well as some by turn of the

century artists. But rather, we started to search on our trips. I was always involved with issues related to communication, philosophy and organization. I was interested in trying to understand complex matters, and to understand why there was an art market. Why a certain object was valued so much was a challenge. For me, understanding the meaning of these things was some sort of intellectual mystery: what were other people seeing that I could not see?

Along the way, we started to buy Modern Mexican artworks, not by the great masters like Tamayo or Rivera—except for an Orozco that we bought many years ago—but by peripheral Mexican modern artists, artists who are very good, but not so well known internationally.

MA: Do you still have those works?

AC: We still have and enjoy those works, all of them. But at some point we stopped that process and started to see the subject of art and what was happening in the world with more amplitude. We directly passed, with full conviction, to collect international contemporary art. I remember very well an afternoon at the beginning of the 1990's, at the Zona Rosa of Mexico City, in the room of the Arvil Gallery with Armando Colina and Victor Acuña. Armando was very convincing. He said: "Warhol is what you have to look for, he is the most important artist, he changed aesthetics in the world, he is the real creator of Pop Art, and an artist with an enormous body of work".

The first international contemporary artwork we bought was a very large installation by Gary Hill, *Learning Curve*.

CB: When? Could you give us a date?

AC: It was around 1991 or 92.

Isabel Coppel: Your interest in art also comes from the time when you lived in New York, after you graduated from university.

AC: Yes, I was living in New York for ten months.

MA: When?

AC: In the mid-eighties. I had the chance to go and see some amazing exhibitions, to really enjoy them as just another visitor. I went through the city, and visited galleries and all of the museums.

MA: With a guide or on your own?

AC: Alone, by myself. I had an Argentinean friend that came along, but I haven't heard from him lately.

CB: But, how do you pass from a situation where there is not so much art, in which art is something relatively remote, to one in which going to galleries is something familiar? How did that transition happen? What made you feel curiosity at first?

AC: I believe that the first time I went to Europe with my father, a summer when I was already in college, was very transcendental. We visited the Prado museum and the Louvre, in Paris, with him as a guide. I was fascinated. It was a great experience.

CB: Your father liked art?

AC: He liked classical art: Goya, Velázquez, Rubens; wars, heroic History Painting, and epic subjects in general.

CB: Were there any paintings in your house?

AC: There were paintings, but the kind you buy in the streets of Paris-Parisian landscapes, and an interesting portrait of my mother—that's all there was, it wasn't an issue. That summer, when I traveled with my father, I was about 19 or 20 years old, we spent three weeks going through the main European capitals. I visited the great museums for the first time, and then I started feeling curious, and wanted to know more about expressionism, impressionists and art history in general. Now I remember that when Isabel and I went to Tahiti for our honeymoon, I took a very old version of Somerset Maugham's *The Moon and Six Pence* that belonged to my father. It is about Gauguin's life. The whole trip was a very beautiful experience.

MA: And going back to the work of Gary Hill, what made you buy it?

AC: I was certain that Gary Hill was the best video artist of that moment, and I thought that it was important to buy something totally conceptual, very historical and meaningful. I remember I made a broad analysis of who the video artists at that moment were, and which were their most interesting works. Isabel liked Hill's work and we decided to buy it.

MA: But at that moment you did not own any video art, you were collecting Mexican painting. Then, how did that jump happen? Did you see that work during one of your trips? Who introduced you to it?

AC: I saw a similar work called *The Learning Curve* for the first time installed in a darkened room at the San Diego Museum. The work is made of a long table with a chair at one of its ends. The table becomes wider and it ends in a little monitor that shows a wave continually breaking. In the version we bought, there is a very long flat-screen at the end of the table showing the same picture.

CB: It would seem that, from the start, you were thinking in terms of historical importance—of the position of the works in a wider context, as if there would have been a programmatic intention in the collection. It doesn't seem to be a matter of living with things you like, rather it looks like a matter of bringing a whole together. Did it happen that way?

AC: Always, but especially with the second part of the collection, where there was more thinking involved. Yes, I wanted to have a body of work that made sense, and would be interesting for me in the future, not just at the moment when I liked it.

IC: There was more studying involved in contemporary art, since it is not so easy to know where you're going, what you want, or what you are interested in, unless you study. And Agustín sure studies!

MA: In that learning process, in your studies, with whom do you think you have a more systematic dialogue? Is it with institutions, with collectors, with artists, with curators, or critics? Are there some particular persons you have engaged with or some specific institutions?

AC: New ideas and very different perspectives arise all the time. They are very new, and they are often unimaginable and surprising. And there are many different levels amongst those who have opinions on art, those who know about art.

Eventually we talked to many different people, and we have had a continuous dialogue with those who we believe are more enriching for us. There are many people who constantly talk about art, but they don't seem to have a very good idea of what it's all about. Of course, at the beginning it is hard to understand how this works. Probably one of the most important things to learn is that there are many things that you know nothing about. This is very valuable: knowing that you don't know, and assuming that matters of art are multilayered, that they have many depths.

Meeting Carlos, and you too Monica, has been a very interesting phase for us, because you have a perspective on art that includes trends that were not familiar for us—things that happened in Italy and Brazil—as well as a more global vision, that considers the importance of each piece in an international environment. Usually galleries have a very narrow perspective, and they don't realize how limited it is. Some museums also get married to the period they work with, and they end up being obsolete. Good art tries to ask questions and to generate ruptures.

In Mexico, for instance, the artists that came before Gabriel Orozco—artists who were very successful—don't really like him. They believe that his works are nothing but pranks. We have been told many times that they will fall to pieces, that they have no future. Then you realize that artworks by Orozco are valuable precisely because they are provocative. Other critics, like Pedro Alonzo and his wife, Lane Coburn, have a very youthful and open vision of art. We have had a very good relation with him in particular.

We have also had contact, for a very long time, with gallery owners like José Kuri, Mónica Manzutto, Enrique Guerrero, Jaime Riestra, Patricia Ortiz Monasterio, Marian Goodman, Andrea Rosen, Stephen Friedman and other very important gallerists whom we would like to get to know better; as well as with collectors like César and Mónica Cervantes, Patrick and Mariana Charpenel, Jose Noé and Marcela Suro, and with some curators such as Yvonne Force, Taiyana Pimentel, and Ana Elena Mallet.

MA: The relationship you have with them is based on an international perspective on art?

AC: Yes, we bought the work by Gary Hill with Pedro Alonzo—he has been a very good advisor. And we've also had an on and off relation with Yvonne Force, but it has lasted for many years. She has helped us to understand other ideas and artists.

We have tried to choose with whom to have certain kinds of relations, with whom to establish more lasting ones.

A very important part of this adventure has been Mireya Escalante. We have worked as a team with her in the development of the collection, in choosing our advisors and relations, and in our studies and acquisitions.

MA: Do you live with the art you buy? Obviously, I guess, not with all of it, but maybe you make an effort to rotate the artworks. How do you systematize this effort to somehow experience the works?

IC: Yes, we live with the art. In Culiacán we have the modern Latin American art that we bought at the beginning, and in San Diego we have more of the contemporary work. As a matter of fact, contemporary art feels better. We want to rotate the pieces continuously.

MA: Do you have most of the works in LA or do you also have deposits in Mexico?

IC: We have some pieces stored in Culiacán, and others in Mexico City.

MA: So the work in Culiacán is easy to access.

IC: We have some pieces there. The warm and humid weather in Culiacán makes it difficult to store works there.

When you find the right piece something amazing happens—you like to see it every day, and every time you pass it by you see something different. That's what we enjoy the most.

AC: Actually, if we analyze it, the houses are art galleries. We want to re-structure our Culiacán house, which is an interesting process. When you have a collection like ours, you need real curatorial work to exhibit the pieces, even if they are in your own house. We can no longer place the works because they look nice here or there. When you really curate the works, you find connections that make it difficult to move each work from its place. We need to have works to replace them—because we make loans—but yes, the houses end up being small galleries with temporary exhibitions.

MA: Of course, that is why I'm asking if you have systematized it in any way. It is difficult to replace works one by one.

IC: It isn't easy. The overall meaning needs to be reconfigured. You change three or four pieces, or you can't change them at all.

MA: What kind of interaction do you have with the artists you have bought? Is there any effort on your behalf to meet these artists?

AC: We have met a few, we have talked with some, and we have been pleasantly surprised most of the time. I feel that, at this moment, collectors are seen with very good eyes by artists; that is, they are very open, they try to explain their ideas and pay attention to us. We have had a good relation with those we have met.

I am not particularly fond of being contaminated by the artist's personality, because it works better to have a certain idea of an artwork and some references. You have to see what artists do, and be tolerant with their lives, because we're not looking for role models, but for other things.

MA: Is there any artist with whom you have a more personal relationship?

AC: We get along very well with Sofía Taboas, as well as with Pedro Reyes, Miguel Calderón and also with Gabriel Orozco. We are very glad that we got to meet them.

MA: How was your perception of art changed by collecting?

AC: Well, the perspective you develop as a collector is a lot more interesting. They are two different things, the appreciation of art in itself and the natural quest of collectors, whether they are old records, shoes, or whatever it is. The collector is active as part of the scene, and there is a special interest in looking for that unique piece and being able to recognize it right away. When we went to the Frida Khalo exhibition, here in Philadelphia, we saw works that were available at one point, and it was hard to understand that they were masterworks. Something like that can be happening in many situations, not just in art, but also in business, in relationships, in friendships. There are situations and moments that turn out to be very important for something, but you can't tell they are at first sight. It is some kind of education you receive in learning how to see and appreciate things; and that has a value for your life as a whole. I belong to the world of business one hundred percent—art is really a change of mentality, a rest, a space of freedom, a great passion that I have been able to apply and use in many things—in working with groups, in human teams, in different strategies, in having an eye to know what is worth something and what is not.

MA: Have you ever seen a work that, as you say, you immediately perceive as something valuable, as something worthwhile, but then you say "no, it's not for the collection"?

AC: Yes, I believe we have never bought something we don't really like, even if we are certain that it is very valuable. Besides, the works have to be seen for their importance first, and then in the context of the collection.

MA: So, the matter of taste is very important

AC: Well, yes. We only bought something we believed to be a good investment once or twice, but we ended up selling those works. Somehow, having things we do not like deep down just because they are a "must" contaminates the collection.

MA: At the beginning, what was the focus of the collection, how did you choose it, and why was it important for you?

AC: I believe we don't know, it really is some sort of enigma. Even if I would have defined a perspective beforehand, I believe that with the show that Monica is curating she has found a very interesting and different sense, something we had not yet seen. I believe that if you try to define the collection too tightly, if you try to explain it, and only devote it to a medium or a period, the process loses its depth and the pleasure it gives you. And it also takes coherence away, because coherence is in the works themselves. We believe in the message of art itself. For instance, this exhibition that is being made in Paris gives us a series of very interesting new relations that we are just discovering. This is what is unexpected about the collection, that it has a potential to be read in different ways.

MA: Other works could have been chosen, or the same works could have been read in some other way. Maybe this heterogeneous spirit is the one that allows for this openness. Now, what determines the incorporation of a new work? What are the elements that determine that a work can be incorporated to the collection?

AC: It is very subjective, sometimes we are looking for something from a certain period and we end up buying something else. At a certain moment, a piece or an artist makes sense for the stage of the collection at that point. For instance, we had been looking for a Nauman for a long time, and well, we did not have the piece or it wasn't the time, but we finally found something that could be adequate for the collection and we bought it. It is also related to the reality of available resources, as we don't have unlimited resources; but if we had an unlimited amount of money collecting would loose its appeal, because then it would only be about buying the top, the most expensive work you can find anywhere, and we would be buying a *Celebration* piece by Koons. I don't believe that would be the best for the collection, but that's another story; anyway I wish we would have done it some years ago, at least the balloon puppy.

MA: The experience of curating this exhibition, the experience of working with the pieces, of looking for relations... Do you feel there is a reflection or a parallel in the way you establish relations between works and the way in which you incorporate an artwork to the collection?

AC: Yes, for instance the works by Gordon Matta-Clark that are included in the show became very important. I didn't believe that Matta-Clark would go so well with a soccer ball by Gabriel Orozco, but you see the ball and the work by Matta-Clark and it makes a lot of sense.

IC: Seeing our collection from another perspective has allowed us to find new connections. We have learned to relate things that we had not thought of before, and that is very interesting.

MA: What sort of dialogue do you believe you are looking for between the works of Mexican and international artists, or the artists from other countries, and how do you try to establish that dialogue?

AC: I believe that there has always been a dialogue. At some point, I was very interested in the dialogue between Rufino Tamayo and Siqueiros on nationalism. Rufino exhibited more outside of Mexico, and his work never had a political message, and back then that wasn't considered to be something good, but actually you feel that Tamayo's work is both Mexican and international. I was always a liberal, advocating Mexicanism like Rufino Tamayo did. Today, more than ever, Mexican artists are very successful when they get involved at an international level, they have a Mexican fiber, they are not obviously folkloric, but they are Mexican in a deeper way. I believe this is very valuable for Mexico, now that it is taking part in international competition in all fields, as other countries are. I believe that there is a message of globalization in these new artists. And the same is happening in architecture, in film... You see how new directors are having so much success by showing a particular vision that the world is appreciating, and that is a great pride for Mexico.

MA: So local resonances are incorporated into ways of seeing in a more structured way, in the way materials are used. In this exhibition you can also appreciate how these local resonances might reverberate in other contexts.

CB: That reminds me of what Jorge Luis Borges said in his 1936 essay, The Argentinean writer and tradition: "there are no camels in the Koran".

MA: Do you think there is a sense of mission in your activity as collectors?

AC: I believe that there is always a will to give a mission to art, some sense of social responsibility, and many are constantly looking for it. At the moment when you start looking for that mission, everything is affected by that quest, even social responsibility itself, since the works themselves are the main value in matters of art.

If we have these works in the collection it is because they are from very good artists and they are also very good pieces, or, at least that is how we value them. If there is any mission in the collection, it is a quest for talent and real creativity, and not the attempt to help a group to do well. We wouldn't like to cheat anyone. What we want to include in the col-

lection—the kind of works we look for—are those that make you vibrate, that are worth it, that have talent in them.

MA: Are you interested in sharing the collection with an audience? Have you thought of ways in which that could happen?

AC: Of course we would like to have these works shown to an audience. They were not bought not to be shown. We will find adequate places and times to do so. Now there is a project.

MA: Tell us a little about that, I think it would be important.

AC: There is a beautiful garden in Culiacán; it is a space that belongs to the government of the state, a public space. And there is an association of which I am the president called Sociedad Botánica y Zoológica de Sinaloa, AC (Botanical and Zoological Society of Sinaloa, A.C.). I had a very good relation with the man that came up with the idea of the Botanical Garden, Engineer Carlos Murillo, who passed away some time ago. I worked with him for about 15 years, trying to improve the space. We did a very good job and, at some point, because of this art thing, I thought it would be a good idea to start incorporating some works into the space.

Then we started to talk to some Mexican curators, and we made the decision to invite Patrick Charpenel to work on the project. He made a very interesting proposal, a very deep one, as to how to turn this Botanical Garden into a space where contemporary art could be discovered, by incorporating site-specific works to the garden in Culiacán.

IC: Here, as well as in the collection, Mireya Escalante has worked with us in a very professional way. She has coordinated the projects, the acquisitions and the public relations; she has formed a team of analysis, study and work. Her participation in the collection and in other projects is very valuable, and at the same time it is the reason and the cause of many of the things that happen.

MA: And is there any in-door space within the garden that could be used for the works that need a more conventional kind of space?

AC: There will be some sort of gallery that is being designed by Tatiana Bilbao, but it has small rooms, just enough for a small art exhibition. Everything else is integrated to the garden. The installations are permanent and they will need maintenance. There are works by James Turrell, Gabriel Orozco, Dan Graham, Francis Alÿs, Julian Opie, Olafur Eliasson, Pablo Vargas Lugo, Simon Starling, Teresa Margolles, Rikrit Tiravanija, Tino Seghal, Dianne Thater, Richard Long, Mario García Torres, Sofía Taboas, Kyoto Ota, Fernando Ortega, Pedro Reyes, and so on.

MA: When do you think the project will be ready?

AC: In about two years. Some of the works are already being finished, and the garden itself needs a lot of improvement. It is an endless space when it comes to maintenance, and you need to make aesthetic decisions all the time.

MA: Do you think that there can be other kinds of cultural activities around these installations?

AC: Yes, it is an ideal space for that, as a matter of fact. Many activities are already taking place at the Botanical Garden, such as school visits. It is a very special place, and I believe it will be very interesting for Culiacán.

CB: It is interesting that on one hand, you say that the work itself is the most important thing for you, and that it has to be strong, but I feel there are two other things. There is also an intention to assume a social responsibility, something that would be called “give back to the community” in America, because there is nothing one could think of that would be further away from a *vanity project* than the Botanical Garden. It is not about making a palace and showing *master works* totally out of context, but working with a garden that has a relation to nature.

MA: And to the city.

CB: Yes, to the city. That has a series of connotations related to how it is used and to the people who use it—to an integration of art in such a way that people will be allowed to discover it. I believe it is a very meaningful project if you think about it as social responsibility. On the other hand, I feel that your discourse—your way of working—always involves an intention to support the talented people that you find, whether they are artists, architects, or writers. There are two Mexican authors who will write for the catalogue of the Maison Rouge project, and I feel you always have a curiosity that leads you to relate with people from other fields. It would seem that, in some way, the collection also involves a project of support for improving the conditions of life in the place where you were born and educated. I don’t know how conscious you are about that.

AC: Yes, I am conscious of that, even though I do not think about it so much, because I am rather focused in making this thing work, which is already a challenge. I believe that if we manage to get it right, each of the visitors to the Botanical Garden will enter the experience of the garden itself with its natural charms, and will have an unexpected contact with contemporary art, which is almost non-existent in Culiacán. This will open their minds and generate interest. It will be an unforgettable experience for all the young people, and in general for all visitors. Certainly that is a genuine interest.

IC: But that has always been your interest—promoting a taste for art, so there is a change in the way people think, so they have the opportunity to see other things, to see how that change and that flexibility that comes from seeing art applies to their lives.

CB: And that is what you feel regarding any anonymous person, like the potential visitor to the Botanical Garden, but also in relation to your friends, who are motivated by you and with whom you usually travel to see art. I believe there is a very clear attempt on your behalf to promote the art you are interested in, the one you collect.

IC: They are like networks that grow, and in some way, arrive to different environments that perhaps you had never imagined. Especially the people in Culiacán, who feel they are participating in a very direct way with this project.

AC: When I went to walk through the gardens with Engineer Murillo to supervise the work, everyone congratulated us as if we were in a political campaign. The Botanical Garden is very important for many people in Culiacán; they go there for a walk every day, they meditate, reflect, and witness the transformation of that space. It has been something very special.

MA: One of the last questions I wanted to ask you is related to the issue of the audience and, to some extent, I believe you have already answered it. But, for instance, who do you believe would be the ideal audience for the Paris exhibition? I am not speaking of a specific group of people, but what qualities or experiences would a person who visits the show propose? What are the expectations of this show in terms of its audience?

AC: We believe that the curatorial work for this show is very interesting, since the exhibition is very well integrated. When it was developed in San Diego, it turned out to be an unforgettable experience. Thinking of the future, we hope that the people, those who are in the art world as well as those who are not so involved—those who are starting and those who visit the art fair (FIAC)—see “a strong point in this Mexico”, a different perspective from the one they see in museums. This exhibition proves that Mexico already has its strength and that its participation in the art world has a special value.
I believe that this cultural experience may be quite interesting for students, for young people who will be able to see art from other kinds of relations and forms. We are very pleased to be able to exhibit the collection curated in this way at the Maison Rouge.

CB: I believe that, in a way, the show is also about the audience. An audience always has certain expectations about an exhibition, about what a Mexican collection is, for instance, and to some extent this show is made to challenge those expectations.

AC: Yes indeed.

CB: I believe that there is something positive about the exhibition: on one hand it makes a statement, but on the other it is some sort of kind trap aimed at altering clichés.

MA: What is the future of the collection?

AC: To further channel the collection as a collection, to find pieces and artworks that help to make it stronger, and to make it more interesting and more coherent in different ways. To go on buying artworks that are relevant for the collection itself.

We have been talking to people in Guadalajara to do something with the Guadalajara University, and if that goes ahead, the collection will probably be shown in that city in a more permanent way.

Of course, a very important goal is to finish the Botanical Garden. It is a very complicated work—very complicated—and we have invested a lot of time in that project, not only because of art issues, but also because of the botanical part of the project, building each piece, having the artists visit the site, and so on. In the end it is a very big collective effort. Now they are working with landscape advisors from Mexico and abroad. In this life it is better to do one thing very well, than to do a hundred things not so well.

MA: And that experience will be the one to determine what other projects you embark upon, or what line you will take regarding the future of the collection in relation to an audience.

AC: Yes, at the moment we are here. If we manage to carry out the Botanical Garden project successfully, we will come up with other projects.

IC: Indeed.

17 Global Mexicans

Sabina Berman

EXILE

SAM ZYMAN composes his music in New York, where most of them have been played for the first time, but he is a Mexican. I correct, and he is Mexican.

He studied medicine in Mexico, even if he always played music as an interpreter. One day, his wife, Nancy Carrasco, showed him a call for entries to a composition contest. Samuel composed music for the first time, an octet. Even if he did not win the contest, now he knew for sure what he wanted to do for the rest of his life. Soon, he immigrated to New York, to study at the Juilliard School. And now, from Juilliard, where he teaches and rehearses his new compositions, his music is becoming known around the world.

Again: and Samuel Zyman is a Mexican.

He can not stop being Mexican, and he doesn't want to. You can feel Mexicanness in his music, but in a novel and singular way. If critics are not familiar with his biography, they do not notice in certain rhythms, certain inflections. If they know it, they soon point at its “Latino” flavor.

In 2007, his Suite for two cellos opened at the *Palacio de Bellas Artes* in Mexico City, interpreted by two of the most important cello players in

the world: Yo Yo Ma and Carlos Prieto. When both were standing on the proscenium, bowing to thank the audience for their applause, Yo Yo Ma called Zyman with a gesture. Sam walked down the aisle between the seats towards the cello players with the intention of shaking their hands from there, and then Yo Yo Ma pulled him up saying:

"Come up Sam, I'll help you"

"Not very elegant", noted Sam, and thus-holding the hand of a Paris-born Japanese that lives in America—he went on-stage to receive the applause of an audience that didn't really know him, paradoxically enough, the one from his country of birth.

ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU was educated as a film maker in Mexico. He worked as a radio DJ and programmer; he made hours of image for *Televisa's* ads and filmed his first feature film, *Amores Perros*, while he worked directing TV commercials. He did all that in Mexico.

Then, he decided to move to Hollywood. That is—to Santa Monica in L.A.—where Hollywood is not a dream, just part of the film industry that scatters all throughout the city.

He left Mexico with his wife and children, and in changing home, he suddenly became nobody, when—in Mexico—people already recognized him on the street. A nobody in a city where Julia Roberts shops followed by a court of photographers, where Spielberg goes in a coffee shop and 16 hands are raised to greet him and where—one afternoon—when *El Negro* [Black] (as his friends call him) went into his house through the backyard, a neighbor called the police believing he was a thief.

But according to Iñárritu, the hardest part was accepting that he was putting a distance of 3 thousand kilometers between his children and their grandparents. Their grandparents, their uncles, their cousins: the family.

Isn't that the homeland? The place where our loved ones live, and isn't that exile? Not being able to get on a vehicle and arrive to the house where the grandparents live.

"Never mind" answers Alejandro to himself with a thoughtful attitude. "For better or for worst, they are my children". He and María Idalia, his wife, often take their children to Mexico so they spend some time with the family. "But it is not the same", says Alejandro...

Iñárritu struggled for three long years to prepare *21 grams*—his second feature film—while living in L.A., the film was made with a cast of American English-speaking actors, although many in the creative staff were Mexican or Latin American. The script was written by a Mexican, the score was composed by an Argentinean, and the editing, the camera, and the art were made by Mexicans.

As Zyman, Iñárritu considers himself absolutely Mexican. In his films there is an emotional intensity, a set of values, and an almost surrealist freedom to imagine: and all of that is very Mexican.

Besides, Iñárritu is very active within the Mexican community in L.A., and supports their causes.

Famously, when he received the Golden Globe Award for his film *Babel* from the hands of the California governor, *el Negro* made a little joke: "Search me, I have my papers". Thus, he compared himself to the millions of illegal Mexican immigrants. By the way, Arnold grimaced at this remark.

One morning, I received a call from ALFONSO CUARÓN. You can never really know where Cuarón is calling from. He has a dream-house in the Italian countryside; he rents an apartment in London—where the studio where he has filmed his two last films is—; he spent a year working from an apartment in New York, and until two years ago, the offices of *Esperanto*—his production company—where located there, even if he usually meets with the film studio producers in L.A. He also travels to Mexico often, where other family matters call him, and where most of his family lives.

I believe that Alfonso's home is his mobile phone with international roaming.

"Where are you Alfonso?" I asked:

"In an airport", he answered, "I'm off to Mexico to present *Children of Men*".

Alfonso wanted feedback on some of the things he was going to say to the reporters when he met them at the Mexico City airport. For instance, when they asked how did he conceive himself:

He said he was thinking of saying: "I'm a pirate. I come and go"

I told him: "Ha! That's romantic, but for me you are something more contemporary: just a luxury Mexican *bracero*" [In Mexico, "bracero" is the name given to Mexican laborers who travel to the USA hired to work in temporary employment.]

I said that, and Alfonso laughed.

The day after, I read in the heading of the entertainment section of the newspaper: "Cuarón, luxury *bracero*". The reporters also liked the formula.

Just like Cuarón and Iñárritu, GUILLERMO DEL TORO—the director that completes the three aces of our emigrated filmmakers—feel that they are related (a filiation) to the other millions of Mexican migrants.

For ten years now, five hundred thousand Mexicans leave Mexico every year. Before, the flux was of about two hundred thousand immigrants a year. Today, nine million Mexicans live illegally in America and 20 million legally. Besides, there are considerable Mexican communities in Canada, Alaska and Spain, and although they are not so many, there are also Mexicans living in the rest of Europe.

Just like those immigrants, and like many other Mexican artists born in the 1950's, these three aces of film were forced to abandon their home in Mexico looking for better work opportunities. Just like the other immigrants, they know about the restlessness of not belonging, about the daily longing for their homeland, about the resentment felt for the incompetence of Mexican governments, and they maintain a sentimental loyalty for the country: just like the *braceros* of hunger, luxury *braceros* have helped friends across the border by offering them employment.

And just like them, they are faithful to Spanish and to Mexican culture. Cuarón is also informed about the latest important novel, the latest national film, the never-ending quarrel of our politics. Even if he is filming in London he reads *Letras Libres* and *Proceso*.

THE GLOBAL

GAEL GARCÍA BERNAL, the most active Mexican actor in world film, is thoughtful when I ask him if he believes he is a luxury *bracero*.

He tells me "Cuarón, Del Toro, and Iñárritu had to migrate to be able to do large projects. That was impossible in the Mexico where they lived (the one where they first started working). Besides, they would have never been able to achieve worldwide distribution from Mexico. So they were luxury *braceros*. Instead, I never felt the need to migrate." And he emphasized the word need.

But, just as in their case, your Mexican films did not get international distribution, I note. Today, it is still through London or New York or L.A. that a work of art gets international distribution.

"Yes", agrees Gael, but he remains thoughtful. The truth is that he doesn't fully identify with the term luxury *bracero*. It implies a condition of need, of scarcity, that doesn't really correspond to his experience.

Instead, he has experienced plenty opportunities and an extraordinary mobility. Gael has not immigrated, he goes in and out of Mexico, he comes back and leaves, and he does that several times a year, depending on the places where the films where he acts are being made. And for his Mexican projects, he has access to Hollywood funds, to Mexican and European money.

"Does global artist suit you?" I ask.

"Yes" he answers more convinced, it sounds better. But he adds something else: "I don't want to go too far structuring in thought something that, in reality, has no structure", he tells me.

"The globalization of culture has no structure?" I ask.

"Indeed, it's something that just happens day after day, and it is re-invented day after day".

It would seem that what Gael is actually saying is that structuring it would mean rushing into a tactical mistake. Too many vectors are moving within the phenomenon, too many players are involved.

Certainly, a part of Gael's success is due to this unplanned way of being in the midst of events created by the globalization of culture, open to whatever happens and willing to participate in yet unheard-of ways which do not interrupt the flux of common creativity.

Gael is part of at least two international scenes: the global Latin American scene and the thirty-something global scene. With the former he has made memorable films such as *And your Mother Too*, *Babel*, *Essay on Blindness*, and *Motorcycle Diaries*; with the latter he has also made

films such as *The Science of Sleep*; plays such as *Together*, and has even recorded a rock song *Cristóbal* which is also the title song of *Déficit*, the first feature film directed by him:

"How many languages do you speak?" I ask Gael.

"I can speak Spanish and English perfectly. But I can also chat in Portuguese, Italian and French."

He makes another confession: I have heard that it is very easy for children to learn a new language; nevertheless he- who is in his 30s but travels between different countries, directors, and films-is amazed at his own ability for catching up with new languages.

"I just made this play in Iceland, and there were mornings when I could see myself speaking Icelandic. Well no, I merely spoke some words in Icelandic, but it happened just like that."

The time before I last saw the artist GABRIEL OROZCO it was in a TV Show, a PBS TV show to be more precise, which was being broadcast in Calgary where I was working in a theater play.

The program showed Orozco taking pictures of melons in a supermarket, and then of a pyramid of tuna-fish cans that could have been placed in the supermarket of any western city.

Isn't that globalization too? In it, ordinary events become standardized to the point that you shop for food in a supermarket that are identical to any other supermarket in the world. And thus, this is another sign of globalization, the tuna-fish can pyramid is the equivalent of the oranges and apples in a Renaissance oil painting.

As a matter of fact, Orozco was in Paris. The following images showed him taking pictures of a paper bag being moved by a slight wind in an unmistakably Parisian sepia-colored street.

Orozco stood before a garbage container and took a picture of a ball made of shredded paper.

The last time I saw Orozco we were in a Mexican town: Malinalco, Chiconcuac, San Miguel de Allende? I can not remember. In any case, it was in one of those well-preserved towns in Mexico which get flooded by an amber light at dusk. I recognized him from afar at the end of a street. He was taking pictures of the steel rods that crowned an unfinished brick wall.

Indeed, as Gael said, there is no central power leading the globalization of culture. There is no Queen Ant, no Hugo Chávez or World Bank tracking a path or setting the rules.

I ask him "Still, is there some kind of plan for the global Mexican filmmakers?"

"Nothing." "A manifesto?" "Nothing." "Not even an informal manifesto?" "Nothing."

Nevertheless, some important features might still be highlighted amongst all of those that are involved in the globalization of Mexican artists.

1. The world is getting smaller, because of an intercommunication that would have been considered impossible in the times of our grandparents.

2. A global culture which holds a repertoire of aesthetic values and which appreciates two things that come naturally to Mexican global artists:

The ability to belong to global culture, which is the trademark of our times.

And the eccentric-whatever lies outside the central discourse of culture in the West.

3. The largest generation of millionaires known in history-scattered through the five continents—who may buy art. And who, a matter of fact, are buying it, creating a global market, especially for the visual arts.

4. The crisis of the arts in Mexico, where they live.

The largest generation (in numbers) of Mexican artist ever, artists educated in excellent public schools who manage to refine the gifts they've been given with the aid of all the available grants and subsidies.

A cultural policy that has failed in two areas: first, in promoting the creation of cultural industries; and second, in bringing the work created by Mexican artists closer to the society around them.

Thus, contemporary Mexican artists find themselves with their instruments well tuned, but with no audience or anyone to promote them. Incited by fear—a fear of isolation—, and an ambition-globalization—hundreds of them have started traveling around the world.

TO BE EXCENTRIC OR NOT EXCENTRIC

Octavio Paz realized that regarding culture, Mexicans are eccentric Westerners. That is, culturally we belong to the West, but no to its center; our cultural tradition is attracted to the central Western tradition as if it were a magnet.

During the 1960's Paz wrote in Paris. Back then, Latin Americans thought that it was the center of Western culture, and for him this eccentricity was an unavoidable condition for a Mexican. Things have moved on.

Today, no place is the main center of culture in the world. But the opposite is not true either: the world is not as horizontal as some observers of globalization optimistically and prematurely assume. No, opening a play in—let's say—Buenos Aires will not have the same effect as opening it in London. If it becomes a success in London it will go to 30 other cities; if it is a success in Buenos Aires its fame will remain locked in Buenos Aires.

Thus, the market for the arts has been expanded throughout the whole planet, but the decisions about the distribution of the arts worldwide are still made in a few cities: in New York and L.A., and—to a lesser extent—in London, Paris and other European capitals.

In this global culture, Paz's statement about the eccentric westerners has become an option for every Mexican artist. Each one should choose how eccentric and how Western he wants to be...

Gabriel Orozco is a direct grandson of Marcel Duchamp and it would take a lot of nationalist faith to find a relation between his work and the one by Diego Rivera or Frida Kahlo. Mary-Anne Martin, the Latin American art gallerist based in New York, says that the buyers of his work don't know that he is Mexican and—if they do—they believe it is "just incidental information."

Instead, Samuel Zyman, clearly acknowledges the Mexican influences in his work. "I am not a nationalist," he says. "I don't like nationalisms. But I am a Mexican, I speak Spanish, I lived in the Mexican reality, and it is a part of how I look at the world, of how I see everything. Being a Mexican is an essential part of who I am."¹

He remembers that, in his childhood, Mexican music came in from everywhere. "You could listen to it in a taxi, on the radio, on TV, or in the little plazas where bands used to play. I also was—and am—in contact with Mexican classical music, the music by the great composers. And I studied with Mexican composer Humberto Hernández Medrano..."

He wrote two "deliberately Mexican" works because he was asked to do so. "I composed *Encuentros* [Encounters] to represent Mexico at the Expo 92 in Seville; and my second symphony, that was made to commemorate the 50th Anniversary of the National Institute for Nutrition."

"That was back in 1996, Mexico was in the midst of a crisis, and the peso had been devaluated. Doctor Segovia, who was the head of nutrition, told me 'write a work that will bring the pride of being Mexican back to us, and call it *The Recovery of Pride*'. He was asking me to compose a nationalist work, and that's what I did. But still in the works that don't have that agenda, the Mexican part comes out, as well as the Jewish part."

Critics can immediately tell that Samuel Zyman's compositions are influenced by composers of the Western canon, mostly by Bach; as well as by Jazz. Next they usually notice its Jewishness, which is often included even in the titles of the pieces, as it is in his *Kol Nidrei*. But usually the critics only notice that he is Mexican when they get to know his biography, and then they catalogue him as a Mexican or Latino musician—depending on the cultural biography of the critic.

The case of choreographer LUIS SERRANO is different. Serrano has chosen the "Mexican" as an identity trademark that he can use to globalize Monterrey's Ballet Company.

Serrano was born in Cuba. As a classical dancer he developed a solid trajectory in first-rate companies in Cuba, Venezuela, and America. When he assumed the artistic direction of the Monterrey Ballet (or the BdM, as it appears in its logo), Serrano and Yolanda Santos de Hoyos—the founder of the company—had the intention of internationalizing it. They found two ways to do so. On one hand, they improved the technical level of the dancers, and on the other they created new works with Mexican music.²

"More classical identity at a formal level and more Mexican identity when it comes to the music" wrote Fey Berman about the paths that they traced for the BdM in 2007 and is bearing its fruits in 2008 as they tour several capital cities around the world.

Each night, the program of the BdM closes with the *Huapango*, by Nationalist musician Moncayo, “a fully Mexican piece that requires a lot of energy and forces the dancers to perform minutely complex and spectacular moves. Men leap audaciously and turn in the air. Women stand on the tip of their toes and look as if they were suspended in the air. Men stand up and make the women turn, so both attain unexpected and exciting poses.”³

“This piece” says Serrano, “is the company’s trademark. With the *Huapango* we have created an easy way to identify personality of our own”.

Instead, GUILLERMO GÓMEZ PEÑA, the well-known performance artist, has chosen to declare himself not being from here or from there. Instead, he belongs to the place where borders cross. That is his art: portraying himself at the crossing of the borders, somewhere between established identities, capturing the hybrid that is born when this crossing of borders takes place.

Guillermo was born in Mexico City. I met him at the workshops in the *Capilla Alfonsina* when he was twenty-something. In those days I used to go there to work on my free verses, while he was working in an epic poem about an intergalactic trip. I thought he was a very funny and dangerous kind of guy.

For instance, I remember one afternoon when we went to have some beers and talk about everything and anything in a small Argentinean restaurant. We were just killing time. Then, Guillermo noticed this elderly man reading a newspaper sitting in the table next to us. The newspaper covered his face and half his body, so he could not see the young man with the large moustache—Guillermo—approaching him and setting his newspaper on fire with a lighter, just to go back to his seat and appreciate the “event”.

Still in his twenties, and “suffocated by a static and hierarchical culture”, Guillermo crossed over and moved to California; and there he also crossed the invisible border between Latino immigrants and Chicanos, and started to hang out with the latter even if there was a taboo that forbid him to do so.

Now, in San Francisco, he is the leader of an artist group called *La Pocha Nostra* and he is one of the most influential players in performance art.

Mexican, Chicano, Mex-American, multi-cultural artist, eccentric westerner, an American covered with a layer of *Chilango*⁴ dust? What the hell is Gómez Peña?

He is the devil that dissolves borders. He is the devil who shows his tricks, his political cruelty, his existential foolishness.

Lately he calls himself “a post-national Mexican”, i.e. a Mexican whose identity does not depend on belonging to a territory or to a political entity. And he also considers himself one of the heroes of a virtual nation called Latin America of the North.

But as we have already said, Gómez Peña really rebels against any fixed identity. His events cross borders—cultural borders, gender distinctions, different languages, the limits between art and politics, practice and theory, the artist and the audience.

Gómez Peña famously expresses himself through performance art, but he also makes videos, installations, and photos. He also writes essays and books, and in some of his aesthetic events, he does everything at the same time.

If Zyman lets his different cultural backgrounds intertwine and flow through his music, and leaves the definition to the critic-audience; if Gabriel Orozco is comfortable as a western artist, if Luis Serrano chooses being Mexican as his distinctive trademark of Mexianity (even if he himself is Cuban); Gómez Peña—always on the way of becoming someone else—has made self-definition the territory of his art.

He is a citizen of change, and his homeland is movement...

MEX-AMERICAN SIBLINGS

Out of every three families in Mexico, one has a relative who lives in the USA. In my family, that is my sister FEY BERMAN. My Mex-American sister.

A good deal of what I have written in this essay is indebted to her. To her articles and interviews; and to the long conversations we have through Skype every day. What I say and will say about Samuel Zyman, about Mary-Anne Martin and about Luis Rubio is based on the articles that Fey wrote about them. Just as what I will say about Mex-American film.

Fey looks fascinated at the fate of Mexican artists who are becoming global through New York. She also writes about the nascent Mex-American culture, and about the everyday life of Mexican immigrants.

Fey tells me to notice that the life of Mex-Americans, and the art of Mex-American or Mexican artists hardly come into contact. In general, the artists have not considered themselves spoke persons for the latter. Nevertheless, they have done so in exceptional moments, and the pieces they have made already constitute a considerable body of work.

In film, there is a whole genre informally called “migration film”. Amongst the films and documentaries in this genre, Fey points out two. She has chosen one because it is unconventional, and the other because it has been the one which has portrayed the feeling of migration more faithfully.

Sleep Dealer by ALEX RIVERA—a New Yorker of Ecuadorian descent—imagines that, in a close future, there will be a “cyber-maquila” [cyber-sweatshop]. It is “the dream of the American Right turned into a sci-fi film: they have an abundant labor force of Mexican *braceros* and they have no social obligations towards them: in *Sleep dealer* the workers stay on the Mexican side, with their nervous system plugged to a computerized system, so it is them who—at a long distance—do the hardest jobs for the American metropolis and even fights their wars in other continents”⁵

The second film mentioned by Fey is *La misma luna* [*The Same Moon*], the largest Spanish-spoken blockbuster.

La misma luna was born from the collaboration of two women, each on one side of the border. LIGIA VILLALOBOS, an American with Mexican

parents, who wrote the script (in English, by the way) based on her childhood memories. And the other one is a Mexican, PATRICIA RIGGEN, who directed the film.

La misma luna captures the feeling that according to Ligia Villalobos predominates throughout all the events related to migration: abandonment. When one crosses a border a country is abandoned. When new friendships are made on the other side, one abandons the previous ones. When one manages being fine in the new homeland, one quits the original homeland.

On the roaring success of *La misma luna*, Patricia Rigen has said "that everything that has happened is a miracle". Ligia Villalobos, more of a Saxon, with her feet more firmly grounded, has said that "this little film will open the door for the directors and script-writers of upcoming Latino films."

Fey has also written about MAX LIFCHITZ, a piano player, composer, orchestra director, and head of the musical ensemble *Consonancia Norte/Sur* [North/South Consonance].

Since Lifchitz is a virtuoso when it comes to interpreting, his works as composer demands virtuoso interpreters. His music is brilliant, impetuous, passionate, post-modern and often political. And it has been very influential for contemporary music.

So far, *Yellow Ribbon*-a series of short works that is still being developed-is made of 46 short pieces which have been written throughout 26 years. This series celebrates the political and artistic freedom of the West. Each work is devoted to each of the 54 Americans abducted in Teheran, in 1979, and it also talks about the prohibition the Ayatollah Khomeini imposed on the radio.

Tlatelolco de villancicos rebeldes [Tlatelolco of Rebel Christmass Carols] commemorates the massacre of Mexican students back in 1968, roaring with overwhelming sadness.

Elegy recalls the Vietnam War. *Still Life* is a piece for twelve female voices that was composed in memory of the victims of the Terrorist attack on the New York twin towers on September 11, 2001.

One of Lifchitz's CDs, on Mexican piano music, was considered by *Fanfare* magazine to be "probably the most interesting piano CD recorded in 1996". His latest CD was released in autumn 2008.

"How is it possible that no one in Mexico talks about Lifchitz?" asks my Mex-American sister, scandalized, almost protesting.

Her embarrassment is fair. It is as if a family did not acknowledge one of its most prominent members. And even more because Lifchitz feels he is a member of the Spanish-speaking culture, and an active one when it comes to reflecting this membership into his own works, and has been self-appointed as his promoter. *Consonancias Norte/Sur*-the group he founded-has played about 800 compositions for the first time in the USA by Latin American composers, and some of that music has been recorded in more than two dozen CDs.⁶

I ask Fey if everything that is happening in the Mex-American culture is something new. She confirms it, it is something new. To begin

with, this crossing-over of artists from one side to the other may only uncomfortably be called Mex-American, and it is also hard to separate the phenomenon from the one involving Latin American artists. To continue, this creative effervescence does not have precedents, and it had never had so much visibility in America.

On April 8, 2008 I went to a gala at the New York Lincoln Center. On stage, a hundred children from New York-who were Italian, Afro-American, Oriental, Jewish, Irish, that mixture of origins that characterizes New York-were dancing the *jarabe tapatio*, *quebraditas*, songs from Veracruz and every now and then they cheered: Me-hi-co, Me-hi-co, ra-ra-ra!

This ceremony closes a year when two and a half million children devoted their art classes to learn about the customs and dances of Mexico.

The initiative came from the National Dance Institute and the private Mexican organization CONARTE, and it was complemented with a parallel program implemented in Mexico. Specialized dance teachers from New York came to Mexico, so local teachers were able to provide dance education in elementary schools in downtown Mexico City.

THE FUTURE OF THE GLOBALS

Gael García Bernal feels that it is not wise to structure that which flows better without a structure, the increasing participation of individual Mexican artists in the global art game.

Instead, Guillermo Gómez Peña sees in that absence of a common project the abandonment of the Mexican State. As he has said many times, the Mexican State simply hasn't achieved articulating a reaction to the "immense phenomenon of Mexican migration".

We should add that it hasn't been able to react to the immense phenomenon of cultural globalization either.

In 1990, Carlos Fuentes—who spends most of the year in London and writes from there—wrote an article inviting the Mexican government to seize the opportunity opened by a world that, suddenly, was interested in the Spanish language. He warned that there should be Mexico Houses everywhere, places where Spanish could be taught and that could work as open gates towards our culture.

In 2000 Lourdes Arizpe—who, back then was at the end of her term as a head of culture of the UNESCO—declared: "Mexico should cash in its cultural leadership in the Spanish speaking world."

In the end, it was Spain who seized the opportunity foreseen by Fuentes and Arizpe. Today, the Instituto Cervantes created in 1990 by the Spanish Ministerio de Relaciones Exteriores has 58 centers throughout the world.

In that context, every global Mexican artist still flies the wide heavens above the globe as a lonely bird: they have no choice. But maybe, for a while, it may find a few other birds to form a fleeing Mexican flock.

And that is why isolated initiatives, which are undertaken at a very personal level but still transcend individual Mexican artists, such as the collaborative

project between the New York National Dance Institute and CONARTE, or like the exhibition of the COPPEL COLLECTION in Paris are so outstanding.

The Coppel Collection is the map of the love for art felt by a couple, ISABEL and AGUSTIN COPPEL. The Coppels have gotten into art guided by pleasure and interest, the best possible guides when it comes to art. The first pieces they bought were Mexican and Modern. More recently they have acquired international and Latin American contemporary works.

One of the most positive features about this project is that it preserves the traces of that eccentric map– and keeps the Mexican as a seed in the interest for the global–.

It is an eccentric map that happens to be shown in Europe, first in Paris, one of the centers of the West.

It is a happy idea.

THE MUSIC OF TWO LONELY CELLOS

One afternoon after they had been playing duets, Carlos Prieto and Yo Yo Ma laid down their bows and left their two cellos aside, on their steel bases at the center of a room and went out to have a chat with composer Samuel Zyman.

Carlos Prieto made a joke: “let’s see what the cellos do if we leave them all alone, maybe they’ll have little cellos or something”.

They went on talking, and then, seriously Prieto told Zyman that he should compose “something” for the two cellos.

That was the origin of Duo for Two Cellos, a piece that Prieto has interpreted with other cello players in different American cities. But it took nine years for Yo Yo Ma to extend his hand and invite Zyman to climb, from the seats, onto the most famous stage of his country of origin, the Palacio de Bellas Artes, where he received the applause of the Mexican audience.

That is how mobile art scene has become.

CARLOS REYGADAS planned the story for a film that was to be called *Luz Silenciosa* [Silent Light] from his house, and then he went out to the world to find a landscape that suited it. He decided that the place was the desert in the north of Mexico–where the Menonite community lives–because it was an almost empty space with almost no buildings and a very scarce population. There, his story acquired the flavor of an essential drama.

Guillermo del Toro wrote the script of *Pan's Labyrinth* so it would be filmed in Mexico. Nevertheless, he decided to move the story to Spain because of financial difficulties in Mexico, even if he had to make some changes to the script.

Certainly, the sign of the global culture is mobility.

A shot in the Sahara desert affects the life of a Japanese teenager, after having other effects in California and Mexico. That is the myth built by

Alejandro González Iñárritu and the writer GUILLERMO ARREAGA in *Babel*, a film spoken in four languages and that has erected itself as a metaphor for the times we are living in.

In his latest book, *El nuevo bordermundial* [The New World Border], Guillermo Gómez Peña writes about a “New hybrid culture emerging in all the world,” “a fusion culture,” a culture “of multi-syncretism,” of “sampling,” “of pastiches,” “of juxtapositions,” “of cultural interconnections.”

It is an emerging culture, one that appears without central command or master plan, and which will acquire a new level of organization on its own.

How will this global culture acquire a “new level of organization”?

Ah! The suspense opened by that question is called the present.

¹Berman, F.(2007, October), “Sube, Sam, te ayudo: entrevista con Samuel Zyman”, in *Letras Libres*, Issue 106, p.p. 84-85.

²Berman, F. (28 February, 2008), “Hupango, salsa y danzón en Manhattan: el ballet de Monterrey contagia de ritmo latino a Nueva York”. *Milenio* Newspaper. ³Berman, F. (28 February, 2008), “Hupango, salsa y danzón en Manhattan: el ballet de Monterrey contagia de ritmo latino a Nueva York”. *Milenio* Newspaper.

⁴Chilango is a word for people who live in Mexico City.

⁵Berman, F. (April 5, 2008), “El brasero invisible.” *Confabulario*, supplement of the Universal newspaper.

⁶Berman,F. (May 15, 2008), “Lifchitz: perfil musical”. *Personae* Magazine.

Unexpected

Elmer Mendoza

A Man and his shadow were the ones who thought that a city was not a group of buildings erected upon a few low hills, but a human space on which the sun never set: nevertheless, the shadow left without saying goodbye. Some say it opened a map factory in Cairo, others that it bought an island in Sweden, and no one could get it to leave.

The Man without a shadow did not believe in ghosts, nor in a value scale from one to ten, nor in the purity of forms. Then, he became nothing but a sedentary traveler.

It took some time before the Man stopped feeling confused, before he got his balance back and got himself believing that there is a reason for everything, although knowing that reason is not always important. Soon, people no longer noticed him for his lack. Years later, everyone wanted to meet him: why? They suspected that he owned a valuable collection.

He lit his cigar. He was in his garden with three other people who wanted to know about his collection. There are several things that I find shocking in Gabriel Orozco, he said: the way in which he ironically uses materials, life and memories, those that have accumulated through the years and which make you be yourself. I see one of his works and I mediate on myself, as if I were a Phoenix reborn from

those depths of the world where nothing seems to have a coherent explanation. He smoked. The smoke that he expelled got filled with little witches flying upon their brooms. It is an intense feeling that stays with me for days. I even dreamt of a scarecrow parade with Alfred Hitchcock at the head; I remember he had an enormous crow on his head and another on his shoulder. He lit his cigar again. Several little sorcerers solemnly withdrew.

I worry about the city, he confessed, and he developed interesting arguments on the trace of the streets, the avenues, the squares, and on the ten thousand and forty two colors that inhabit the planet. Your collection, demanded the three fellows, tell us about your collection, is it really made of Etruscan art? And he added that a group of architects drafted several plans that he never finished studying: What do you do with a temperature of forty degrees Celsius? Paradise had fountains, lush gardens, streams, and that's that. We have too many hills but it couldn't be otherwise, isn't the world round? One of the guests, a prestigious sheik who wanted to buy the collection because he thought it was made of Marlene Dietrich's films, left the place bewildered. This man speaks of painters and projects as if there was nothing else in his life, he exclaimed, before he got on his helicopter and disappeared. He did not take it wrong and missed his shadow, a companion who had an explanation for everything, even if he did not understand how could it live on a small island and without him. Well, he concluded, if I can live without it, why wouldn't it live without me?

Toledo is a thorn, he is many thorns. Fish bones, maguey or cactus thorns. He commented enthusiastically. There is no way to get a grip on his figurative art: it floats and it is tradition, esoterism, mannerism: you change your vantage point and enter the dark side of the universe and you jump from delirium to tranquility as if you were on a swing and the night was plainly a soup. His work is a thick shadow. The nature that leaps upon the canvas falls down entangled with its mystery and in the fingers of a man of few words. Of course, he is dressed in white. They drink wine. The witches in the cigar smoke engage in impossible leaps while he looks at them, amused.

He tells them: this square is for the girls in their prime to go about, explained an architect who was showing a project to me. The floor is made of marble and we will install some fans so they all think they are Marilyn Monroe. I watched, calculated, and realized that no one would ever talk about the city because of that. No-I pointed out-we need something else: a human city, a city where people like themselves because of the place where they live. I want a city that is one of a kind. Expected/Unexpected. Where every tree and every room are self-assured voices. I want our visitors to ask where they are, and I want them to be unable to answer that question at first.

I like art because I see the hidden, I listen to the unsaid, I feel the life in my body; that is why I am interested in art: that strong feeling, which enables a new anticipated life because it knows that nothing will be as it was yesterday. Everything shall be new. Color, shapes and space rule the universe. Each perception becomes a vehicle that operates in the opposite way: that is, it becomes a new way to see the world. This cigar is too dry, it is not meant to be smoked at sea level, or at 41 meters above, like we are here. Let's see, would you like one? I have another box with softer ones. The guests declined and he lit his. The witches jumped off his chin, into the puff that came out of his mouth.

Perhaps they only founded the city because of the rivers and the farming basin. It grew around them. There are one hundred and three bridges in this plan. An architect told me so. All sorts of them: some are covered, others wooden made of concrete; there's a Golden Gate replica and another of Saint Michael's. I did not interrupt him. Well, let's leave some of them, those that are not a copy of something else, but I want two imaginary ones, I want people to get there and assume there must be a bridge, and I want them to get soaked in the river if they try to cross, I want them to know that there is a bridge over there, and that it is worshiped by the city. It could be a bridge that can only be admired by people who have a good heart. The architect rolled up the plans and left. I thought that perhaps he had never read it. The Emperor's New Clothes.

The guests nervously listened to him and he answered their questions. Collecting is a way of life, explained the Man—who did not like to be on TV or answer to reporters. It is a force that always induces you to think of the day after, in the things you must do if you are to deserve the moments of glory given by artworks. A man makes his own story may it rain or snow, and—in the end—there are not so many transcendental moments; those days are like great works and they are the ones that make you think that life's worth living. Like the poet who becomes immortal because of one of the thousands of poems he wrote. We should all create those moments. Please sir, we have come from afar, they say that you have a collection you will not negotiate. No one knows what it is made of, but that doesn't matter: we believe that if it comes from you it must be endearing. The Man watched the smoke and he drank.

He did not know why, but he deeply missed his shadow. He did not want to reject his guests even if he was at the limit of discretion. One of them encouraged him to continue. I am no longer interested in your collection, but I still want to listen to your words, I would like you to go on. He thanked him: I know that you sponsor a very important museum, I congratulate you, for me a museum is the most vivid example of everyday humanism, the one which expresses the ways in which life goes by. That which is breathed, and however small, no visitor is bound by its walls. There is a revolving air that places us in time and space. Another guest insisted: are there only twentieth century artworks in your collection or... He moved his head in denial.

He answered to his most attentive listener. Art, like feelings, has no nationality. I am not always able to explain the attraction, slight or overwhelming, of a painting. He stood up to open a bottle.

The little ones got merry and started playing again. They flew and flew. Then, someone softly rang the bell. He became silent. Certainly, someone else who is searching for my collection, he thought. Perhaps that Chinese man who I have not wanted to receive. The witches went to see who was looking for him and were magnetized by the visitor, and came back with it. It was his shadow, softly sliding into the room along with the witches who fluttered around. The Man, astonished, stood up. Do you know how to hug a shadow? Well, he didn't know either. He thought of several questions, but decided not to ask them. The newly arrived shadow looked around into the space and nodded approvingly. The visitors experienced an acute strangeness but did not move.

He accepted the presence of the shadow who kept itself amused with the witches, he poured the wine, and went on talking with absolute precision: "Artworks only become artworks by denying their origin",

said Theodore W. Adorno during the short instant when he stopped being Julio Cortazar's cat. I love that expression because it escapes nationalism. What is the origin of an artwork? He smiled and took a cracker to his mouth, drinking from his glass. What does it deny? He brushed away a crumb. His joy became palpable. Even the witches smiled standing on the shadow's face, who sat in the chair that had been occupied by the sheik before he left.

A collection is an endless path. And he was a pilgrim who escaped any explanation, even the one provided by The Little Prince who was a frequent traveler in a planet where only one person lived. How do you sell that?

Sometimes you can not see all the objects in your collection, but you feel well knowing that you have it, that it is well kept somewhere. They thought that he was eclectic; that his passion had no limits; that he risked too much. He smoked. The witches, flying in their brooms, looked for the smoke. You know that nothing will happen to it, and that the place that each piece has in your heart is well occupied. The shadow made a gesture of approval.

After a long smoke: Sirs, my collection is not for sale, it is almost myself, how could I sell it? But-a nobleman from a ruined country insisted-no matter how valuable it is it must have a price, would you take a shadow as payment? No one spoke. Sirs, it has been my pleasure. Think about it, insisted the man with a threatening look about him. I don't need your shadow Mister, can't you understand?

He smiled at it as soon as they were left alone; he was back in his chair. The witches stood still. Did you feel like seeing me? It nodded. I hope that you have not been disappointed by the city; it is not the one we dreamt of. The shadow made a neutral gesture. Where have you been living? He felt he received the answer in his mind: In Rapa Nui. On that island, why? I like the horizon. The shadow looked relaxed and the witches restlessly flew from one side to the other. What is that racket about your mysterious collection? I don't know, I am about to show it, it is a collection of contemporary art and I really hope it is something unexpected. You are still delighted by the surprise factor. They had a lively conversation while he finished smoking his cigar. I must go back. What? Do you mean you're not staying? Some Men do not need their shadow, you are one of them. You only came to tell me that? I don't know; shadows have no memory. They said goodbye. He reacted after a few minutes; he felt really cheerful, relaxed, and totally self-possessed.

And the witches? Where did they go?

Biographies

Doug Aitken

Doug Aitken was born in Redondo Beach, California in 1968. He studied at the Art Center College of Design in Pasadena. His practice is distinguished by his exploration of new technologies and the way in which he uses images and sound in his video-installations, conveying a peculiar temporality in relation to narrative.

The subject matter of his work relates the existence of the post-modern human being with the media, pop culture, and notions of time and indus-

trialization. Aitken's scenes do not follow conventional narrative forms. In them, the beginning and the end of the story are not important, and instead the images seen by the audience are always happening at the present moment; they are fragments of a reality that generate different stories and stimulate the imagination. In his most recent pieces he has started working with sculpture, using neon structures to create sentences and forms that convey messages about dreams and ideals that are familiar in the context of today's culture.

By leaving the interpretation of his works open, the artist makes them more visceral and experimental. His art plays with the experience of the senses as dreams do, and in his video installations the spectator is immersed in an environment designed for the senses, which produces altered states of perception not based in linear time.

In 1999 he was awarded the International Prize at the 48th Vennice Biennial for his video *Electric Earth*, and in 2000 his work was part of the Whitney Biennial. His latest show at the New York MoMA was called *Sleepwalkers* (2007). He has also shown his works in solo exhibitions at the Aspen Art Museum (2006), the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2005), the Aldrich Museum (2004), and the Kunsthalle Zurich (2003).

Manuel Álvarez Bravo

Manuel Álvarez Bravo was born in Mexico City on 1902. He entered the Escuela Nacional de Bellas Artes (National School of Fine Arts) in 1918 to study art and painting. Nevertheless, his grandfather—who was a photographer—had already introduced little Manuel to the medium that would become his profession, along with film. During the 1920's and 30's, Álvarez Bravo met Hugo Brehme, Edward Weston, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, and André Breton. Although all of them would be important in the development of Álvarez's career, it was also influenced by the cultural and intellectual effervescence of post-revolutionary Mexico. In that context, he became a close friend of Tina Modotti and Diego Rivera, and worked in films with Luis Buñuel, Sergei M. Eisenstein and John Ford.

During the 1930's he took photographs of the Mexican mural painters, and collaborated with *Mexican Folkways* magazine. He was also interested in portraying the city and country life of his country and its traditions. His work shows a great capacity to assimilate international trends, and it documents modest scenes, isolated details, and portraits of everyday life in a mysterious and surrealist tone.

The pieces shown here, *Espejo negro [Black Mirror]* (1947), *Niño maya de Tulum [Mayan Boy from Tulum]* (1942) and *Ventana con magueyes [Window with Magueys]* (1976) explore the nude, and the physiognomies, architecture, and natural landscapes of his native country.

He was one of the founding members of the Museo de la Fotografía en México [*Museum of Photography in Mexico*] (1980), the first of its kind in the country. His photographs have been shown at the Museum of Modern Art, New York (1997), the J. Paul Getty Museum, in Los Angeles (2001), the Walker Art Center in Minneapolis (2002) and the Museo de Arte Moderno in Mexico City (2004). He was awarded the Premio Nacional de las Artes (México, 1975), an official medal from the Ordre des Arts et Lettres Français (France, 1981), the Victor Hasselblad Prize (Sweden, 1984) and the Master of Photography of the ICP (USA, 1987). His work and trajectory certainly make Álvarez Bravo part of the history of photography and one of the greatest Mexican artists of the twentieth century. He died on 2002.

Francis Alÿs

Francis Alÿs was born in Antwerp, Belgium, in 1959. He studied Architecture and Urban Planning and has been living in Mexico City since the 1980's. His works include videos, performances, photographs, drawings and paintings.

Most of Alÿs's artworks deal with urban life. Centered on the dialogues that happen within specific settings, his pieces emphasize the constant communication between the elements that come together to shape a particular context. Alÿs works from the perspective of an immigrant who is able to capture details that go unnoticed by the locals. His artworks use the intangible to illustrate the ordinary, making the automatic behaviour and dynamics of city dwellers become visible, a topic to be discussed and reflected upon by the audience.

Walking through cities has become a trademark of this artist's practice. It is during these walks—reminiscent of the *derivé* as it was conceived by the French situationists—that he observes and accumulates the objects and anecdotes which are used to chronicle the life of the cities he works in. In his practice, Alÿs does not try to denounce social or political situations. Instead, he merely portrays ordinary characters like the street vendor who carries the tools of his trade, or the line of people sheltering from the sun under the shadow of the flag pole in Mexico City's main square, the Zocalo.

Alÿs's work has been shown at the Melbourne International Biennial (1999), the Havana Biennial (1994), and several times at the Venice Biennial. In 2007 the UCLA Hammer Museum presented the first retrospective of his work in the USA. His work has also been shown in different international museums such as the Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico, *Diez cuadras alrededor del estudio* (2006), the MALBA, Argentina, *A Story of Deception, Patagonia 2003–2006* (2006) (2006), the Israel Museum, Israel, *Sometimes Doing Something Poetic Can Become Something Political and Sometimes Doing Something Political Can Become Something Poetic* (2005), and the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany, *Walking Distance from the Studio* (2004).

Carlos Amorales

Carlos Amorales was born in 1970. He is one of the most consolidated amongst a new generation of Mexican artists. His works reflect his peculiar vision of the world, and in them the viewer is immersed in fantastic settings that stimulate ambiguity, anxiety and fear. Questions that afflict human existence are always present in his work, which is continuously populated by an eclectic wildlife. His early works were performances in which he explored identity issues confronting individual consciousness, and the eternal conflict between what we are and what we represent. This series of work, inspired by Mexican pop culture, was based on *lucha libre*, a local form of wrestling. The most important piece was *Amorales vs. Amorales*, performed at the Tate Modern in London, where two wrestlers wearing masks based on the artist's features fought each other as though in a mirror, representing the confrontation of the individual with himself.

Amorales works with several media other than performance art, such as video, animation, installation, drawing and music. Throughout his career the artist has gathered a collection of pictures that he has called

the *Liquid Archive*. Since he is constantly using these images in his various works they acquire fresh meanings with every new piece in which they appear. The main colors used in his drawings and videos are red, black and white, and in his latest pieces he uses high-impact design images that trigger a series of associations in the audience, activating the collective unconscious.

Amorales studied at the Gerrit Rietveld Academie in Ámsterdam between 1992 and 1995, and in 1996 he continued his studies at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, of the same city. His work has been shown at the Philadelphia Museum of Art (2008), Irish Museum of Art (2008), Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires (2006), Museo de Ciencias y Arte, Mexico City (2006), Museum Boijmans van Beunigen (2003), and at the San Francisco MoMA (2003). He was also part of the Dutch pavilion at the 50th Venice Biennial (2003).

John Baldessari

John Baldessari was born in National City, California, USA in 1932. He has been defined as a conceptual artist since the late 1950's, when he was "born again" after burning all of his previous work as a painter. If a constant is to be found in his work it is his eclecticism, and his ability to challenge expectations. Throughout five decades of constant work, Baldessari has re-invented himself by using media as varied as painting, photography, sculpture, collage and installation. Teaching has also been a very important part of his career. He educated several generations of artists as a professor at the California Institute for the Arts, and more recently was part of the *The Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative* (2007), where an established artist mentors a younger one for a period of one year.

The pieces *Figure (Green) with Side of Beef/Two Figures (Gray) with Food* (1990) and *Two Faces: Three Figures; One Shadow* (1988) are perfect examples of how Baldessari has worked with appropriated images and photography. Pre-existing images (photographs in this case) have been manipulated by the artist by means of covering them or cutting from them specific forms or strategically placed dots. In doing so, a figure that is cut out is seen as a mere outline, whether filled-in with acrylic paint or left empty. Both of the pieces presented here create an uncanny feeling by concealing the faces of the characters. For instance, in *Figure (Green)*... we cannot see the couple standing before the food. We do not know who they are or why they are here. Baldessari uses fragmentation, cutting and appropriation to create new images from old, compelling the audience to question where these pictures (or people) are coming from, and what are they trying to tell us.

Baldessari's practice has gone through several stages: abstract painting; appropriation and manipulation of found photographs, as well as T.V. and film stills, sculpture, and exhibition design. A constant in his artistic production has been the combination of texts, appropriated photos and images from T.V. and film. He has shown his work extensively around the world, and some of his latest exhibitions include: *John Baldessari: From Life* at the Musée d'art Contemporain, Nîmes, France, and *John Baldessari: Life's Balance, (Works 1984–2004)* at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in Vienna, Austria, both in 2005. In 2006 he had solo exhibitions at the Marian Goodman Gallery in París and New York, and in 2008 his work was part of the Whitney Biennial.

Lothar Baumgarten

Lothar Baumgarten was born in Rheinsberg, Germany, in 1944. The practice of this German artist involves photographs, slide projections, sculptures, drawings, and installations. In his works, he uses objects and written words to explore geography and history in relation to interchange, colonization and migration processes. The son of an anthropologist and a student of Joseph Beuys, Baumgarten was familiar with the works of Claude Lévi-Strauss. In his works, he questions the representations of otherness in the West through the models presented in ethnographic museums.

Baumgarten, who acts as some sort of artist-anthropologist, uses depictions of South-American myths, tropical wildlife and jungle landscapes as a way to point at the cultural implications in representations of nature. In the traveling exhibition entitled Carbon, Baumgarten showed photographs of railway lines in the USA that document the decay of bridges, structures, traffic lights, and locomotives. In this work, the names of the stations represent the encounter and the clash of ancient cultures with progress: native tongues and the un-stoppable European penetration.

Some of his pieces have been designed for specific contexts. One of them is America (Invention) (1993), which he made for the Solomon R. Guggenheim Museum. In this piece he printed the name of Native American peoples on the inner curves of Frank Lloyd Wright's rotunda.

He also had important exhibitions at the MACBA (2002) and at the Whitney Museum of American Art (2003). He has been part of Documenta four times, and he won the Golden Lion of the 41st Venice Biennial (1984) and the Lichtwark Prize in Hamburg (1996).

Iñaki Bonillas

Iñaki Bonillas was born in Mexico City in 1981. He works primarily with photography. His work is both a reflection on the physical and mechanical act of taking pictures, and the way in which those pictures are organized. Therefore, the archive is as important for him as the production of the object to be classified. In his early works, Bonillas's interest in photography as a technique did not involve an interest in the represented subject, but rather the formal features such as how light and time were represented in the image. In doing so he dealt with the way in which we perceive the "back" of things, making an analogy between the image and its negative. His works are always built in relation to the archive and its seriality, and lately he has started working with given sets of images, and photographs that belong to his personal and family environment.

Bonillas is not so much interested in the visual qualities of an isolated photograph, but rather in photography as a technique. Therefore, his artworks are often presented as installations or sound art pieces, where he uses technical procedures to research, question and document representation itself, emphasizing the qualities that might go unnoticed at first sight.

The series *Martín-Lunas* was made using a family photo album he inherited from his grandfather, J. R. Plaza. The series is composed of images in which the face of Martín Luna has been obliterated by being covered with a black spot. The album inherited from his grandfather has been a source of inspiration for Bonillas, who interprets it in different ways every time he works with it, finding material for his projects.

His work has been shown at the Middelheimuseum (2008), the Casa del Lago Juan José Arreola (2006), the Prague Biennial (2005), the Venice Biennial (2003), the San Diego Museum of Art (2002), and the Museo de Arte Carrillo Gil (2000).

Miguel Calderón

Miguel Calderón was born in Mexico City in 1972. He did an MA at the San Francisco Art Institute (1994). From his earliest works, his practice has been defined by the adoption of pop-culture and mass-media aesthetics and languages. Even if his works transgress the traditional patterns of Mexican art, they also use some symbols and behaviours peculiar to some sectors of contemporary Mexican society; and they do so ironically, with a sharp sense of humor.

Calderón has been catalogued as the *enfant terrible* of Mexican contemporary art for challenging the aesthetics of conceptual art and making clever satires of middle-class aspirations. During the 1990s, the economic and political situation of Mexico underwent major changes, which brought about a socio-political crisis that Calderón has been able to portray from a scathing and critical perspective.

His practice involves recycling commonplace icons and situations in contemporary society, allowing the audience to feel part of his works. Throughout his career, Calderón has worked in different media such as photography, video, painting, and sculpture.

In 2004 Calderón was invited to represent Mexico at the São Paulo Biennial with the piece *México vs Brasil*. In this video, sport fanaticism clearly appears as a strategy to create nationalist symbols. Through careful editing, Calderón created an imaginary soccer match where Mexico beats Brazil with a final score of 17–0, utopian achievement for the Mexican fans.

His work has been in several museum exhibitions such as *Las implicaciones de la Imagen, Colección Isabel y Agustín Coppel* at the MUCA, Mexico City (2008); *Playback* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (2007); *Emotive and Ironic-2 Mexicans* at the Speed Art Museum, Louisville (2006); *Ultra Baroque: Aspects of Post-Latin American Art* at the Walker Art Center, Minneapolis (2002); and *Joven Entusiasta* at the Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Mexico City (1999).

His works were also shown at the São Paulo Biennial (2004) and at the Yokohama International Triennale of Contemporary Art (2005).

Maurizio Cattelan

Maurizio Cattelan was born in Padua, Italy in 1960. He is one of the contemporary artists that has gone further in transgressing the limits of the audience's tolerance. Using different media such as sculpture, performance and installation, he plays with the limits of ethics with a peculiar irony and cynicism; giving new meanings to situations that denounce the absurd of human existence in the contemporary world.

The characters in his works adopt different roles from the ones they have in ordinary life, co-existing within contradictory landscapes and generating their own contexts. Cattelan has a disrespectful attitude towards people in power. One of his most controversial pieces is *The Nona Ora* (1999), an hyper-realistic sculpture of Pope John Paul II being crushed by

a meteorite. With this work the artist claims his innocence, he states that he is 'not a sinner', and he makes a parody of the famous biblical passage "he that is without sin among you, let him cast the first stone".

Cattelan also works with stuffed animals which adopt human behavior. From suicidal squirrels to mice comfortably sitting in beach chairs. The work *Untitled (Sitting donkey, Trento)* (2004) is a donkey sitting in a thoughtful position.

His work has been shown in *Las Implicaciones de la Imagen, Colección Isabel y Agustín Coppel* at the MUCA, Mexico City (2008); in *Now*, at the Mussee d'Art Moderne de la Ville de Paris (2004); at the MoCA Los Angeles (2003); in *Felix*, at the MCA Chicago (2003–2001); and in *Forum*, at the Centre Georges Pompidou (2000). His work has also been part of some important biennials such as the IV Berlin Biennial for Contemporary Art (2006), The Whitney Museum of American Art Biennial (2004), and the 49th and 50th Venice Biennial (2001) (2003).

Lygia Clark

Lygia Clark was born in Brazil (1920) where she died in 1988. The work by this artist defies categories. Clark made paintings, sculptures, performances, objects, and she also worked as a researcher, a theoretician and a therapist.. Along with Hélio Oiticica and Lygia Pape, Clark was part of Neo-Concretism. At the beginning of her career her work was influenced by Neo-plasticism and Russian Constructivism, although later on Clark abandoned abstract geometry and centered her explorations on the idea of the audience as an active participant in the works. . In 1967 she created her work *Sensorial Masks*, which were meant to be worn over the head. These masks include eye-glasses, ear-plugs, scented pockets and mirrors, offering an atypical experience for the senses.

In 1960 she started working on her series of metal structures called *Bichos* [Animals], sculptures made of hinged plates of metal that could be manipulated by the audience. Thus, the shape and the meaning of the piece could be changed by this interaction, and its configuration became open and unpredictable. The piece shown at this exhibition forms part of that series.

Her work has been shown four times at the Sao Paulo Biennial. She was part of the 34th Venice Biennial (1968), where she presented the installation *The House is a Body*, and Documenta X (1997) and XII (2007). From the early 1990's on Clark has received increasing recognition worldwide, and today her name is a key reference to understanding the participatory dimension in contemporary art. The Fundación Antoni Tàpies held a solo show of the artist back in 1997, and recently she has been part of the traveling exhibition *Tropicalia: a Revolution in Brazilian Culture* (2005).

Abraham Cruzvillegas

Abraham Cruzvillegas was born in Mexico City in 1968. The works by this artist explore two different aspects of sculpture. On one hand, he works with appropriated objects, with *ready-mades*; and on the other, he re-defines the manual work and the crafts used in traditional folk techniques in the context of Mexican art today. The appropriation of objects and the

new ways of using old techniques as a contemporary artistic practice have become the central axis of his inquiries: assuming the cultural condition of an artist who works from Mexico City. His work tries to assimilate the permanence of certain periods, and the mechanisms of survival and functionality of craft as a symbol, in other words, to show how different social and economic levels live-on in twenty-first century Mexico.

Between 1995 and 1997, Cruzvillegas visited several indigenous communities in the state of Michoacán "with the intention of learning the craft techniques that have traditionally constituted the means of sustenance for the Purépecha population". This preconceived path marks the intellectual position of the artist in relation to what he has established as: the individual confronting the mass (identity); or the manual vs. the industrial (the mark vs. the *ready-made*), and perhaps, finally, arts vs. crafts (the West over the periphery).

On 2003 he started working on a series of pieces in which he traces the paradox of Mexican modernity; again, the time of craft within modern productivity. He does so by using the names of the streets of the neighborhood where he grew up: Union, Progress, Unionism, Sciences, Engineers, Constitution, and so on. These words are also the titles of the artworks. Among them *Progreso* (2003) composed of golf tees and dried flowers.

Some of Cruzvillegas's most important exhibitions are: *The Exhibition Formerly Known as Passengers*, Wattis Institute, San Francisco (2009), *Autostrucción: The Soundtrack* at The Centre for Contemporary Arts, CCA Glasgow (2008); *Las implicaciones de la Imagen. Colección Isabel y Agustín Coppel* at the Museo de Ciencias y Artes, Mexico City (2008); *Los dos amigos. Dr. Lakra & Abraham Cruzvillegas* at the Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Mexico (2005); *Abraham Cruzvillegas* at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Mexico (2004). His work was part of the 50th Venice Biennial (2003) and of the Sao Paulo Biennial (2002). In 2008 he was awarded a Smithsonian Institute Artist Research Fellowship.

Philip-Lorca diCormia

Philip-Lorca diCormia was born in Connecticut, USA in 1951. He studied photography at the Boston Museum of Fine Arts, and got an MA in arts from Yale University. The work by Lorca diCormia represents a kind of photography that wanders between fiction and reality, since the characters portrayed in his images often seem actors who position themselves in a stage under the indications of a director. The pictures by Lorca diCormia have a careful film-like illumination. In them, light seems to points at gestures that highlight certain aspects of the portrayed characters or scenes. His photographs convey how desolate and cold life may be in large cities.

The subjects in di Cormia's most important works are often characters who live in the fringes of society: in his series *Hustlers*—made between 1990 and 1992—he used the money of a National Endowment for the Arts grant to hire young men and take them to the places he had chosen for the photo sessions. Each image has the name of the man, his age, his place of origin, and the amount he charged for posing. Sometimes the boys seem relaxed, but at others they adopt awkward poses.

In *Heads* (1999–2001), another of his best-known series, di Cormia set some stroboscopic lamps in New York's Times Square and made pictures of unaware by-passers. Even if the photos seem staged because of the lighting and the gestures in the faces of his subjects, they are just snap-

shots that capture a specific person in a given moment. Emphasized by the drastic close-ups and the theatrical illumination, the coldness of people in large cities is even clearer in these pictures.

The piece *Mexico City, 1998* is part of his *Streetwork* series made between 1996 and 1998. In each city, Lorca di Corcia placed lamps in places where the passer-by could not notice that a photograph was being taken. The photographer made the shot operating the shutter and a light attached to the camera from afar. The images that come from this process have a detailed and strong illumination as it often happens in his work. This photograph-as all the others in this series-shows a group of people in a Mexico City street. The effect makes the photograph look like a film-still; and the poses of the subjects seem contrived as if they were carefully staged by performers: a woman who worries, a man selling sweets who laughs, a child who is eating something, and a man who touches his side as he walks self-absorbed. Even if this image of Mexico City is different from the others in the series-the stage and the characters are less desolate and threatening-the characteristic features of the artist's works might still be appreciated in it, as well as his way of representing life in large cities.

The work by di Corcia has been shown all around the world. In 2008 he will have a retrospective exhibition at the Los Angeles County Museum of Art

Rineke Dijkstra

Rineke Dijkstra was born in Sittard, in the south of Holland, in 1959. She studied at the Gerrit Rietveld Academie of Amsterdam from 1981 to 1986, where she specialized in photography. Ever since she was a student, Dijkstra worked for newspapers, making pictures of young people in night clubs. From that moment on she was interested in depicting people who are undergoing some sort of change, when their attitudes and personalities vary in a meaningful way. In time, capturing this changes became the main feature of her portraits.

The work by Dijkstra became known worldwide with the series *Beaches* made between 1992 and 1996 in the USA and Eastern Europe. In it, we see children and teenagers in classical portrait poses (seen from the front, with a very simple backdrop such as the seashore). The images are also singular because they reflect a very notorious moment for them, the moment when they become adults. Another important example of her work is the series of portraits of boys and girls as they enter the military service, during their practices and when they leave. In these before-and-after portraits the artist reflects how the young people abandon-to some extent-their individual identity when they become part of a collective with its own peculiar features.

The series of bullfighters was made in 1994, just after she made the portraits of women who just gave birth to their first babies. Dijkstra traveled to Portugal where she made pictures of *forcados* just after they had been in a bullfight. In many of these images we can see the expression of satisfaction and tiredness in the faces of her subjects, who appear covered in blood and mud. It is obvious that they have gone through an experience where they have risked their lives, but also that this experience is a source of pride. Not unlike the tired and satisfied mothers of a first-born baby that appear in the pictures she did during the same period, the *forcados* look sat-

isified and exhausted after risking their lives, just like the women did. In these portraits the artist shows male and female archetypes, portraying these men and women in a critical and transforming instant in their lives.

Dijkstra has shown her work in solo exhibitions in Europe, the USA and Israel: in 2001, the Art Institute of Chicago showed *FOCUS: Rineke Dijkstra*, in 2005 La Caixa in Barcelona showed *Rineke Dijkstra-Portraits*, in 2006 she had a retrospective at the Rudolfinum in Prague called *Rineke Dijkstra, Portraits (Retrospective)*. On this year (2008) her work will be part of the group show: *Street & Studio: An Urban History of Photography* at the Tate Modern in London.

William Eggleston

William Eggleston was born in Memphis, Tennessee, U.S.A., in 1937. He started his career portraying the Southern USA. From the mid 1970's on-and unlike other artists of that time, who used black and white to distinguish their pictures from fashion and advertising photography-he turned to color to capture ordinary characters. This use of color has made him a fundamental reference to understand twentieth-century art photography.

From Elvis Presley's mansion to the Smokey Mountains in the Appalachians, his works witness the memory of his native country. He also made several photographic trips to Europe, Africa, Asia and Latin America. In one of these trips he did some photographs of Las Pozas, in Xilitla, Mexico. He has collaborated in several films with directors such as Gus Van Sant, and his work has been associated to music because of his portraits of celebrities like David Byrne and his collaborations with *Rolling Stone Magazine*.

The 1976 solo show, *Eggleston's Guide*, at New York's MoMA turned out to be fundamental to define him as a color photographer. In 2002, his *Los Alamos* series-a group of pictures taken between 1964 and 1973-started touring important museums in Europe and the USA. The photograph *Untitled (Shack with yellow door)* included in this exhibition is part of that series. It portrays one of the typical shacks in this region in lively yellow, orange and green hues.

Several institutions have acknowledged Eggleston's work. In 1974 he was awarded a grant from the Guggenheim, and in 1975 and 1978 he got other grants from the USA's National Endowment for the Arts. In 1998 he received the Hasselblad Award and in 1996 the Getty Images Lifetime Achievement Award. His works has been shown in museums around the world, the latest *William Eggleston Democratic Camera, 1961-2008*, Whitney Museum of Art, New York (2008).

Flor Garduño

Flor Garduño was born in Mexico City in 1957. When she was very young her family moved outside of the city. Between 1976 and 1978, she studied at the San Carlos Academy (with Hungarian photographer Kati Horna), and before she finished her studies, she started working in the laboratory of Manuel Álvarez Bravo, one of the most important artists of twentieth century Mexican photography. In 1981 and 1982, she worked on a

project for the Secretaría de Educación Pública coordinated by photographer Mariana Yampolsky. Her job was to travel to different States in Mexico, portraying the ethnic groups who lived there and their way of life. That experience shaped her way of seeing and understanding portraiture, creating the style that has made her a well-known artist.

Several books on her work have been published outside of Mexico. In *Flor/Inner Light*, published in 2002, the artist presents images of women who are only illuminated by natural light. These women –all of them Garduño's friends– often decided their own poses and the things they wanted to be portrayed with. In this series, Garduño shows her interest for the female body and its resemblance to a flower, hence the Spanish title of the book. In 2005, she published *Silent Natures*. This book includes a series of photographs taken between 1988 and 2003 where we see fruits, animals, and photos of paintings in works that emphasize composition and shape.

The Blessing, from 1990, is part of *Witnesses of Time* –the 1992 publication and traveling show– which contains a series of pictures of indigenous peoples in Mexico, Guatemala, Ecuador, Peru, and Bolivia; of their religious rituals and their everyday life. In *The Blessing* we see the hands of a man –who seems some sort of religious authority– while he soaks a flower in a small cup with holy water in it. The image, simple and delicate, shows several characteristic features of the work by Garduño: the indigenous world, the contrast of defined tones and textures in her pictures, nature as subject matter. All of these elements combine in her work, evoking a previous time that, nevertheless, is still present in our society.

The work by Flor Garduño has been shown around the world, and some of her most important solo and group exhibitions are: *Flor* (2006) at the Scottsdale Museum of Contemporary Art in Scottsdale, USA, *Flor* at the Mois de la Photographie (2006) in Paris, France, and *Testemunhos Do Tempo* (*Witnesses of time*) shown at the Portuguese Center for Photography and at ARCO 2008 in Madrid, Spain.

Kendell Geers

Kendell Geers was born in May 1968 in South Africa (a fictitious date, notoriously corresponding to the world political movements of that year). Geers, who now lives in Brussels and London, has been making artworks with a strong political and conceptual content since the end of the 1980s. His provocative works question politics, as well as racial and religious stereotypes, from the perspective of the art world. With the use of very few elements, his pieces often convey strong and hostile messages in a subtly poetic way. The change of his birth date is related to the events of May 1968 in Paris, but also to the date of Marcel Duchamp's death.

In 2007 he had an exhibition entitled *Kannibale* at the Yvon Lambert Gallery in Paris. The show was based on the *Antropophagic Manifest* written by Brazilian poet Oswald de Andrade in 1928. In that context, cannibalism is a metaphor for the incorporation of values and cultures that are "not ours, foreign to us". The title was also a tribute to *Cannibale*, a Dadaist magazine published by Francis Picabia in 1921, where the term was related to the way in which men "eat" each other during wars. Constantly keeping a point of tension and a confrontation

between the works and the audience, Geers appropriated these cultural and ideological notions of cannibalism to deal with issues related to politics, abuse of power, economical exploitation, and domination over foreign cultures. In this exhibition he showed a replica of the Nike of Samothrace—the iconic winged Greek sculpture that has been displayed at the Louvre since 1884—totally painted over with the word FUCK. With this work, Geers clearly exemplifies the "cannibalization" of artworks by different cultures and societies. In 2008, the first large retrospective of this artist's work called *Irresekativ* was held at the BALTIC Contemporary Art Center in Gateshead, England. The show will travel to the Musée Art Contemporain in Lyon, France in September 2008 and to the Museo di Arte Moderna e Contemporanea in Trento, Italy in February 2009.

The 2003 neon sculptures *B/ORDER* and *D/ANGER* speak of the ambiguity of these words. These neon signs seem to have a short circuit that makes the first letter go on and off intermittently, pointing at the cause and the effect of their meaning while they deny it. Even if these works confront the viewer with notions of power, submission, and domination, they also involve the sharp sense of humor displayed in many works by Geers.

Dan Graham

Dan Graham was born in Urbana, Illinois, in the USA, in 1942. During the 1960's and 70's he was a pioneer of installation, performance and video art. At that time he also ran an art gallery in New York, where artists such as Robert Smithson, Dan Flavin, and Donald Judd had their first exhibitions. He has used a wide range of media to produce experimental works. For instance, *Schema* (1966) is a set of instructions for a magazine article that changes from publication to publication, as the content of the article is merely a descriptive calculation of its published components (verbs, nouns, type of paper and so on).

Throughout his career, Graham has had a special interest in the relation between art and architecture. One example is the project *Two-Way Mirror* (1991), a glass structure designed as a small-scale urban park on the rooftop of a building in Chelsea, New York, made in collaboration with architects Mojdeh Bartaloo and Clifton Balch. His interest in architecture has led him to present pieces in all kinds of public spaces, including art biennial pavilions (at São Paulo or Venice, for example), where the audience is confronted with notions of transparency and reflection, the public and the private, and the development of surveillance systems in open and enclosed spaces.

In 1966, a series of images by Graham called *Homes for America* was published in *Arts Magazine*. This series was an answer to the notion of the grid in the writings of artists such as Sol LeWitt and Donald Judd, relating urban development with conceptual art. *Homes for America* is a series of pictures showing houses in New Jersey, where Graham grew up. The images capture the architecture of American suburbs (*Pseudo Tudor Style Housing, Staten Island; Kitchen Trays, Bayonne, New Jersey*) and, in some cases, the families that lived inside (*Two Homes, Housing for Two Families, and Family in Backyard*). This series is a photo and image essay on the changes of color and style in domestic architecture.

Graham has shown his work individually and in group exhibitions in important galleries and museums around the world. His latest solo show is: *Dan Graham: Beyond*, at MOCA, Los Angeles (2009), other impor-

tant solo shows are: *Dan Graham*, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, Italy (2006); *Dan Graham. Retrospective* at the Chiba Museum of Art in Chiba, Japan (2004), and the traveling exhibition *Dan Graham Works: 1965–2000* shown at the Museu Serralves, Porto, Portugal; the Arc/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France; the Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands, and at the Dusseldorf Kunsthalle, Germany. Between 2004 and 2006 he presented the installation *Don't Trust Anyone Over Thirty (Entertainment by Dan Graham and other Collaborators)*. This project is an ironic reflection on the hippie slogan, using a mini rock-opera with puppets, people, and video screenings to project the vision of those who lived that moment and have grown to realize how youth seduces society, and idealist movements might still be corrupted.

Enrique Guzmán

Enrique Guzmán was born in Guadalajara, Mexico in 1952. He lived a complex and tragic life which was reflected in his works, and ended with his suicide at age 33. The main sources of inspiration in Guzmán's paintings were his memories, whether they belonged to things that actually happened, or to things that only existed in his inner world.

In 1971 he moved to Mexico City to study at the Escuela Nacional de Pintura y Escultura "La Esmeralda", but he abandoned his studies shortly after. Even if he did not receive a formal training, by 1972 he already was a professional artist who took the Mexican art scene by surprise. Back then, in Mexico, the mainstream movement in art was called "Rupture". The artists in this group had moved away from Mexican modern painting and Muralism into abstract art. Instead, Guzmán worked with figurative paintings influenced by Surrealism, and recovered the use of national icons in a game that oscillated between kitsch and sarcasm.

In the painting *Oh Holy Flag* (1977) we see the Mexican flag, but instead of the coat of arms at the center there is an open mouth that seems to be shouting or laughing. This device—a picture within a picture—was often used by Guzmán, as in *Postcard with marble* (1977).

His work is a milestone in the history of twentieth-century Mexican Art. It has been shown in important historical retrospectives such as *Eco – Arte Contemporaneo Mexicano* at the Museo Nacional Reina Sofia, 2005, and *La Era de la Discrepancia. Arte y Cultura Visual en Mexico 1968–1997* at the MUCA, 2007; there was also a large retrospective on his work called *Enrique Guzmán. Su Destino Secreto* (Enrique Guzmán: His secret fate), which was shown at the Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey and at the Museo de Arte Moderno, Mexico City (1999).

Jonathan Hernández

Jonathan Hernández was born in Mexico City in 1972. His works use the Mexican context to establish a dialogue between the audience and reality through ironic and humorous compositions that show the shortcomings, vices, and realities of the Mexican people. From an analytic point of view, we could say that the books, collages, objects and videos by Jonathan Hernández freeze time, as snap-shots that constitute a personal-social, individual-collective record. All of the artist's pieces—his research and subject matter—are works in progress, a function of recorded time, of the possibility of displacement. Jonathan locates himself on the other side, on the other side of the border, virtually self-displaced;

hence his early identification with the figure of the tourist—the consumer of representations. This de-centered intellectual position is the one that allows him to create what he calls "another social and mental space".

Perhaps the peculiar craftsmanship and the imperfection that accompanies the things manufactured by him are nothing but another intellectual construction of time, as if he stubbornly aged whatever is contemporary. Hernández has positioned himself in what would seem to define a skeptical intellectual position. Hence, the intromission of humor in his constructions comes as a response to the quest for demolishing any notion of certitude, and not from a nostalgic vision of the close past, or a criticism of modernity—even if that criticism is also included in his works. His practice revolves around observing and recording—from a different perspective—the construction of thought as it is shaped by the media, as if they were able to re-structure the notion of time.

Vulnerabilia (Water, Fire, Mass, Ruins) (2005) is a work-in-process made of newspaper cuttings that gather a "visual essay" that addresses social, political, and cultural concerns. Although the artist is still working on this piece, he has also used it as the source of other works, such as the *Ronwrong* collages and the series *Estados vacíos*.

Graciela Iturbide

She was born in Mexico City in 1942. The art by Graciela Iturbide is well-known as a portrait of the culture, traditions, rituals and every day life of Mexico. In 1962, Graciela Iturbide started studying at the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; and she met Manuel Álvarez Bravo in 1970. She soon became his student and assistant, and this experience was fundamental in her choice of photography as a career. Her images are composed of particular realities and ordinary characters. In her photographs, each scene tells a little story inspired by her trips and the curiosity she feels for otherness.

Throughout her career she has collaborated with different artists, and her work has been praised in all the world. Her photographs often depict scenes that evoke nostalgia, telling stories proper to Mexican culture. Death is also a frequent subject matter in her works. The artist lost her 6 year old daughter in the early 1970s, and her photographs convey this experience by affirming the relation between life and death.

She has also been interested in making pictures of some of Mexico's native communities, such as the Zapotecas from Juchitán, or the Seris from Sonora. In this documentary-style works she combines social elements with the natural environment. In *Cementerio, Juchitán, Oaxaca* [Cemetery, Juchitán, Oaxaca] (1988), Iturbide portrays a Zapoteca woman picking twigs. The photograph shows a melancholic and quiet atmosphere, and it turns reality into something that—to the eyes of the audience—appears as dream-like scene.

Her works have been in exhibitions all throughout the world, and some of her major solo shows are: *The Goat's Dance*, Paul Getty Museum, Los Angeles (2007), *Ojos para volar*, Centro de la Imagen, Mexico City (2007); *Pájaros / Naturata*, Centro Fotográfico Manuel Alvarez Bravo, Oaxaca, (2005); *Naturata*, Museo de Bellas Artes, Rio de Janeiro (2005); *Graciela Iturbide: Images of the Spirit*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee (2003). Her most important retrospective show, *Graciela Iturbide: Images of the Spirit* was exhibited for the first time at the Philadelphia Art Museum in 1997, and then travelled to several cities in the USA

and France until 2003. The exhibition *Juchitán pueblo de nube* traveled through the UK, Argentina and Japan between 1987–1988. She has received several awards, amongst them, the W. Eugene Smith Memorial Foundation Award in 1987. In 2007 she received the Legacy Award from the Smithsonian Latino Center, and she was also got an Honorary Degree in Photography from the Museum of Contemporary Photography at Columbia College, Chicago.

Terence Koh

Terence Koh was born in Beijing, China, in 1977, and grew up in Toronto. He lives and works in New York, Berlin and Beijing. His work often consists of site or situation specific performances that generate sculptures, installations, and videos. Many of his pieces are monochromatic, and in them he privileges white, black, red or golden hues. Although his practice does not belong to a specific movement, and the final outcome of his working processes often involve multiple elements, his work is heavily influenced by minimalism and abstraction.

Duality is important for Koh: emptiness and excess, classicism and kitsch, birth and rebirth. His piece *Skeleton Painting* is a clear example. *Skeleton Painting* is the outcome of a 2006 performance, where Koh-naked-danced with a skeleton covered in white paint, sweat and other bodily fluids, while he held a lit candle in his hands. He danced in front of several mirrors in a darkened space, and the mirrors were splashed with white paint and left covered with white strokes. For Koh, the skeleton symbolizes his "Other", and the painting-as the outcome of the dance-the splitting up of his being.

Terence Koh has shown his work in solo exhibitions at the Whitney Museum of Art (2007), the Kunsthalle Zurich (2006) and the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2008). His most relevant group exhibitions are *USA Today* at the Royal Academy in London (2006) and *The Zabludowicz Collection: When We Build, Let Us Think That We Build Forever*, at the BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, UK (2008).

Helen Levitt

Helen Levitt was born in 1914, in Brooklyn, New York. At 18, after becoming the assistant for a portrait photographer, she pursued a long and productive career in photography. Levitt is one of the most important photographers of the Twentieth Century. She had a very peculiar style and unlike most of her colleagues she was interested in the life of common people in the streets (especially children). She also was a Pioneer of American experimental cinema, and one of the first photographers to use and experiment with color in her pictures.

After a first period when she took documentary Pictures of the intense social activity of those times (like the Great Depression or the communist movement in the USA), Levitt became deeply influenced by Henri Cartier-Bresson's idea of the decisive moment. Since the 1930's she worked portraying the common people of the poor areas in New York, with a brief period in Mexico City in 1941, where she took the presented photograph (*Untitled, Mexico, D.F.*). Here children of the street are shown in their everyday life with her delicate and poetical way of looking at them.

The Works by Levitt have been shown around the world, and recently presented on diverse retrospectives, like: Helen Levitt, Centre National

de la Photographie, Paris, France, 2001; Helen Levitt: New York Streets, 1938 to 1990's , Henri Cartier-Bresson Foundation, Paris, France, 2007. On 2008 she won the 6th. International Price of Photography Spectrum, given by the Foundation of Lower Saxony, in Hannover, Germany. She died in 2009 in New York City.

Marepe

Marepe was born in Santo Antonio de Jesús, Bahía, Brazil, in 1970. He is internationally known as Marepe, an acronym of Marcos Reis Peixoto. His professional education includes studies of visual arts and agronomy, and his artistic vocabulary is nourished by household customs, labor, agriculture, commerce, family, and popular celebrations. His father owned a hardware store, and the artist often uses objects that come from this kind of establishment in his work.

Marepe has taken Marcel Duchamp's idea of the *readymade* to create the *nécessaire*, an art object inspired by everyday needs. His installations frequently use accumulations of objects such as slingshots, balloons, buckets, cotton candy, umbrellas and chachaça (distilled liquor). In the exhibition entitled *Sanfoninha* (2006) the artist showed a pile of papers with the notes for a botany exam on different kinds of leaves. The circle closes when one becomes aware that the paper on which the notes were written comes from trees.

Other installations by Marepe have dealt with issues such as improvised commercial spaces and the poetics of survival. In them, he generates architectures that can be modified by the spectators and that provide-in a reduced space-all that is needed to have a cozy househome.

The work by Marepe has been shown at the São Paulo Biennial (2002), the Venice Biennial (2003) and the Sydney Biennial (2004). He has also participated in group shows such as *The Thread Unraveled* (2001) at the Museo del Barrio in Nueva York, and *Braaaasiiil* (2008) at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid.

Gordon Matta-Clark

Gordon Matta-Clark was born in 1943 in the city of New York. He studied Architecture at Cornell University in Ithaca, New York, and Literature at the Sorbonne in Paris. His most important body of work was made between 1969 and 1978, the year when he died in New York. Matta-Clark was one of the most innovative artists of his period. Although he worked in several media, he is best known for his development of what he called "anarchitecture"-a practice by which he cut and removed sections of abandoned buildings, bringing them back to life before they were definitely destroyed.

Matta-Clark worked with sculpture, drawing, performance, film, photography, and he even experimented with the possibilities of cooking when he fried Polaroid pictures with gold-leaf in oil. His first large-scale "anarchitecture" work was *Splitting* from 1974. In it, Matta-Clark cut out a two-inch strip from the middle of a house in Englewood, New Jersey, removed the upper corners of the building, and then dug the earth from under one of its sides. When the middle part of the house and the excavated earth were removed, one of its sides slightly tilted. This piece gave the artist international fame and led him to make a series of

high-impact cuts in buildings in America and Europe. Before he died he had solo shows at the Museo de Bellas Artes in Chile (1971) and at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1974). In 2007 the retrospective exhibition *Gordon Matta-Clark: You are the measure* was shown at the Whitney Museum of American Art in New York, the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, California, and the Museum of Contemporary Art of Chicago.

Jorge Méndez Blake

Jorge Méndez Blake was born in Guadalajara, Mexico, in 1974. He studied architecture at the Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) of Guadalajara. In his installations, videos, and sound art pieces Méndez Blake explores the relations between classical literature, art, and contemporary culture.

In *The Artist Can Write*, Méndez Blake's first solo show in New York at the Intar Gallery (2002), the artist wrote the names of the authors who had been awarded the Literature Nobel Prize so far, and he left some pieces of chalk lying on the floor so the audience could pick them up and write on the walls. In another wall he wrote the name Shakespeare, but misspelled as *Shaekspare*. With these two installations, Méndez Blake questions notions of knowledge and our understanding of important characters in world culture.

Another of his solo exhibitions, *Fiction is the Beginning of Exile*—shown at the OMR Gallery in Mexico City in 2006—the artist explores possible interpretations of what happened to Sherlock Holmes's when he went missing before his last adventure. The videos, models, paintings, drawings, sculptures, and photographs in this exhibition re-create and interpret this story that was never written by Conan Doyle.

Other solo exhibitions by Méndez Blake are: *El tesoro de Isla Negra* at the Sala de Arte Público Siqueiros, Mexico City (2005), *Los personajes intervienen con la arquitectura*, Casa Encendida, Madrid, Spain (2005). Some of his major group shows are: *Stardust*, at the Val-de-Marne Museum of Contemporary Art, Paris and at Vento-Sul, 4th Exhibition of Latin American Visual Art of the Instituto Paraenense de Arte, Curitiba, Brasil (2007).

In the works *Diles que no me maten* [Tell them Not to Kill me] (2004) and *Sin título (Sigue el llano en llamas)* [Untitled (The Plain is Still in Flames)] (2007), Méndez Blake works with the collection of short stories *El llano en llamas* [The Plain in Flames] by Mexican author Juan Rulfo published in 1953. In *Diles que no me maten*, Méndez Blake edited a recording of Rulfo's voice reading this story and used repetition and silence to generate a time that seems to have stopped in the tension of this plead. In *Sin título (Sigue el llano en llamas)*, the artist manipulated the title of the short-story collection by Rulfo to indicate—in a humorous way—that Mexico has not changed since Rulfo wrote his stories.

Ana Mendieta

Ana Mendieta was born in Havana, Cuba in 1948 and died in New York in 1985. Mendieta's practice was concerned notions of cultural displacement and the processes through which female identity is shaped. She addressed these issues in super 8 films, videos, performances, draw-

ings, sculptures, and prints. These often documented or involved the artist's body, which was the main instrument used by Mendieta in her exploration of gender and cultural identity.

Mendieta's first performance pieces come from the early 1970s. Although, at first, she worked by transforming her body through different cosmetic procedures, her interest in the social connotations of the female body soon lead her to change to do a different kind of works. In 1973 she invited her colleagues to her apartment in downtown Iowa where they became the audience of a performance in which Mendieta staged her own rape. In *Rape Scene* the artist appeared naked from the waist down, tied-up and covered in blood. By doing so she forced the audience to become the consumer of this violent event. In this phase, the artist based her works on the notion of the audience as a witness, and therefore, the presence of photo and/or video cameras that recorded both her performance and the reactions of the audience was a fundamental part of her pieces. At the time, Medieta's main concern involved violence and crime against women as a constitutive component of modern societies.

In this process the artist also started exploring the constitutive condition of the female body, independently of society. During this period the artist became increasingly interested in nature, mythology, rituals associated to femininity, and the relation of the body with death considered as the only thing that may bring forth new life. In this context and in a quest for exploring her own condition as a cultural outcast—as someone who had been exiled—, she focused on notions of origin in cultural terms. In this period, the body only appears in her works as traces left by its presence—the silhouettes—and the audience is no longer present in her performances; leaving only the artist in her quest for identity, and photography and video as the only records of her process. In her quest for origins she also incorporated references to Afro-Cuban religions to her works.

The work *Anima, silueta de cohetes (Fireworks Piece)* (1976)—from the Shilouettes series—is a result of the introspection and exploration process that lead Mendieta to a “return to the earth” and to work with the natural materials from the places where her performances were made. All of the pieces in this series were made in the State of Oaxaca, Mexico. While they are akin to the concerns of Land Art or Body Art, in these pieces the artist used rituals of origin that ended by defining her queries into identity processes.

Some of the most important solo shows of Mendieta's work are: *TRACES—Body and Idea in Contemporary Art* at the National Museum of Modern Art, Tokio (2005); *Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972–85* at the Miami Art Museum (2005) and at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2004); *Ana Mendieta—Earth Body* at the Whitney Museum of Art (2004); *Ana Mendieta* at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City (1999) and *Ana Mendieta* at the MoCA, Los Angeles (1998).

Jonathan Monk

Jonathan Monk was born in Leicester, UK in 1996. He lives and works in Berlin. He studied at the Glasgow School of Arts, and from the moment when he graduated in 1991, he became one of the most important representatives of his generation along with Douglas Gordon and David Shrigley. In his pieces, Monk re-interprets ideas and projects coming from the conceptual art of the 1960's and 70's, or from artists he admires such

as Ed Ruscha, Keith Arnatt, or Robert Barry. These appropriations are often humorous and playful, and establish a game between fact and fiction through a variety of media that ranges from painting, sculpture, and photography to installation and performance art, or film and sound.

The work *Meeting 50* (2005–2007) is part of a series called *Meeting Pieces*. This series is made of works through which the artists establishes a future relationship with whoever buys each of them. Each piece has three components: an invitation, an appointment, and a document that registers the moment when the piece was bought and the appointment was made. In this case the meeting is scheduled for April 21, 2017 at the corner of Goethe Street and Darwin Street in Mexico City. In these works, Monk works with uncertainty, since the situation might or might not happen; but he also addresses the idea of the artwork as potential encounter between the artist and an audience.

In 2008, the exhibition *Jonathan Monk, Classified Football Results* was shown at Tramway, Glasgow; at the Palais de Tokyo and the Musée d'Art Moderne in Paris; and at the Jan Mot Gallery in Brussels. His work has been part of several important group shows in Europe, USA and Israel.

Rivane Neuenschwander

Brazilian artist Rivane Neuenschwander was born in 1967 in Belo Horizonte, where she lives and works today. Neuenschwander—who has defined her work as “ephemeral materialism”—mostly works with the natural world, making pieces that fully engage the senses of the audience. Therefore, her pieces are made for all the senses and not only sight. The artist has made sculptures and installations with very different natural materials such as pepper, saffron, garlic, water, tomatoes, dry flowers, and olive oil. She has also used photography, drawing, and video to capture ephemeral materials dealing with subjects like communication in today’s world.

Neuenschwander’s installations often require that the audience becomes an active part of the piece. This is the case of *Story of an Other* (2005), a work shown at the *Other Stories and Stories of Others* exhibition at the Tanya Bonakdar Gallery, Neuenschwander’s first solo show in New York (2006). In this work, the audience was invited to use a modified typing machine which only produced symbols and dots. She has also made videos with Brazilian artist Cao Guimaraes. One of these collaboration videos—*Ash Wednesday/Epilogue* (2006)—depicts ants going about with their usual behavior, but instead of food they carry multi-colored confetti. In her videos, Neuenschwander shows another of her central subject matters: communication, migration and the change of ideas within the chaotic and globalized world where she lives. In 2008 she will have a solo show at the Stephen Friedman Gallery and one at the South London Gallery, and in 2009 she will have an exhibition at the New Museum of New York.

In *Suspended Landscape* (1997) Neuenschwander shows a group of garlic skins hanging by thin threads from the roof. This work evokes the fragility of existence. The audience may walk through the installation, penetrating this light and delicate space. In *Quarries/Conversations and Constructions* (2006), we see 16 constructions made from organic materials. The artist uses orange peels, saffron, onions, eggs, and salt to form little architectures which remind us of actual buildings such as the Modern Art Museum of São Paulo by Oscar Niemeyer. By using food

as a metaphor the artist sets forth the possibilities of communication between the materials and the audience. In *One Thousand and One Possible Nights* (2006), Neuenschwander cut out fragments from the well-known book and pasted the pieces on 38 black cardboard sheets. This number may be seen as a reference to the duration of the exhibition where this piece was first shown (Tanya Bonakdar Gallery, New York, 2006), but also to the need that art has of being told once and again, changing its meaning every time this happens.

Hélio Oiticica

Hélio Oiticica was born in Rio de Janeiro, Brasil, in 1937, and died in the same city in 1980. He studied in the school of the Modern Art Museum of Rio de Janeiro. He is one of the fundamental artists if we are to define the Brazilian avant-garde, but also if we are to understand the transition from Modern to Contemporary art in Latinamerica. Oiticica started to make increasingly abstract art which that demanded the participation of the audience. For him, art was a tool to create new spaces within the aesthetic, questioning the ways in which art had been perceived so far.

In 1995 he joined the Grupo Frente, an artistic movement based on the ideas of Concrete Art. In 1959 Ferreira Gullar founded the Neo-Concrete movement along with Lygia Clark, Franz Weissman, and Amílcar de Castro. Oiticica would join this group later on. This movement re-defined the concepts of Concrete Art by adopting a critical position in relation to the rationalist thought that represented by it. Neo-concrete art was partially inspired by the phenomenology of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty, and it tried to make the aesthetic experience richer by having the audience participate directly in the artwork.

In his first pieces, Oiticica used geometrical shapes to explore properties of painting such as the color, the support and the fictitious space created by the different planes of the picture. This artist created a unique and precise abstract language by distorting the linear rationale of the surface and creating gaps between colored geometric figures. The *Metasquemas* [Metaschemes] are a clear example of this. Later on, Oiticica used this working process again, but this time around he made artworks that incorporated the audience in a participative aesthetic experience.

Some of his exhibitions are:

Hélio Oiticica Quase-Cinemas, New Museum of Contemporary Art, New York (2002); *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*, MCA, Chicago; *Hélio Oiticica: Cor, Imagem, Poética*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2003); *Cosmococa Programa in Progress*, in collaboration with Neville D’Almeida, MALBA, Buenos Aires (2005), and *Hélio Oiticica, The Body of Color*, MFAH of Houston and Tate Gallery of London (2006–2007).

The Tate Modern Gallery in London dedicated to him an important show in 2006 (*Hélio Oiticica: The Body of Colour*).

Gabriel Orozco

Gabriel Orozco was born in Jalapa, Veracruz, Mexico in 1962. When he finished his art studies at the Escuela Nacional de Artes Plásticas of the UNAM (1981–1984), he moved to Madrid, where he studied at the Círculo de Bellas Artes (1986–1987). Although Orozco developed his career outside his native country, he did not lose his Mexican roots and influences. He lives and works in Paris, New York, and Mexico.

Orozco makes minimum interventions or works with objects he finds during his walks and trips. These simple but culturally meaningful objects acquire a new meaning when they are photographed or transformed into sculptures by the artist. Orozco has a wide artistic vocabulary that involves changes of scale, games, everyday life accidents and crafts; while he uses materials that range from graphite or traditional clay to polyurethane foam.

Although Orozco's work could seem extremely simple, that is not the case. His works involve notions taken from mathematics, geometry and philosophy. His series of paintings that use colored-circles divided in two or in four are good examples, since their sizes and colors are defined according to precise rules based on the movements of the horse in chess.

In this exhibition, several pieces are included that portray his artistic vocabulary and variety of techniques. As an example of these techniques, it is possible to view photographs such as *Bus Stop* and *Center of the Universe*, paintings like *Fertile Square*, reutilized objects in *Soccer Ball* and polyurethane foam in *Multiples Pourings*.

His works have been shown in museums all over the world, in several group and solo exhibitions. His work has been shown at the Venice Biennial (1993 and 2005), where he also participated as a guest curator in 2003; and it was also part of Documenta X (1997) and XI (2002). In 2007, there was an important retrospective of his work at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City. In that same year, he was also awarded the *Blue Orange Prize*, and he had an exhibition at the Ludwig Museum in Cologne. MOMA New York will presented an important exhibition of his work in December 2009, this show will travel to Kunstmuseum in Basel, to finish at Centre Georges Pompidou at Paris.

Damián Ortega

Damián Ortega was born in Mexico City in 1967. In his works, Ortega builds a constructive system by adding a mechanism that deals with the physical, urban and cultural connotations of the found object to the critical devices he learnt working as a cartoonist. For Ortega, *transformation*—the foundational principle behind his work—happens through a process of deconstruction of objects or situations, which ends up by defining the space around them. By using fragmentation he takes away primary representation, making way for a new object. This phase is mediated by economy and politics, the accident and balance—solidity and stability—the distribution of energy, time, and desire.

Cosmic Thing (2003) is the first part of *The Beetle Trilogy*, a series of three pieces featuring a Volkswagen Beetle. This austere and fast economy-car, a symbol of modernity, arrived to Mexico City during the 1960's and soon became a recipient for street culture, and a promoter of the spare car parts business. Taking these connotations into account, Ortega used a “vocho”¹ or “beetle” to make this sculpture suspended in space. In *Cosmic Thing* the tension between the components of the car, also defines the relation between its parts. The sculpture generates a new spatial configuration through recycling and re-organizing the main constituents of the car in a mechanical, physical and conceptual way.

In *Moby Dick*—the second part of this trilogy made in 2004 in Mexico City and re-staged in Los Angeles in 2005—Ortega consecrated the stage to his Beetle: there was a rock trio with the drums as its central visual

element, the space was delimited by inviolable circular spaces, and a Beetle tied with resistant ropes. When the performance started, the sound of the instruments being tuned turned into a cathartic cover of Led Zeppelin's *Moby Dick* while Ortega and some colleagues struggled with the car as if they wanted to tame it, to prevent it from escaping. The tension generated by the attempts to overpower the car, to liberate—but also to control—the desired object, also lead to a transformation of the space. The piece *Expanded Geometry* is a result of these actions. It follows the fragmentary structure of *Cosmic Thing* and involves the idea of tension between the parts of a whole, but it also suggests anti-homage to John Bonham's famous drum solo, where despair and creation generate a transformation which involves the confrontation between ideas and an object.

Some of Ortega's most important shows are: *Damián Ortega* at the Centre Pompidou, Paris (2008); *Las implicaciones de la imagen. Colección Isabel & Agustín Coppel*, at the MUCA, Mexico (2008); *Damián Ortega: The Beetle Trilogy And Other Works* at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2005); *The Uncertainty Principle UNTITLED Project Series*, at the Tate Modern, London (2005); *Cosmic Thing* at the ICA, Philadelphia (2002). His work was also part of the 50th Venice Biennial.

¹Translators note: This is the name given to the Beetle in Mexico City slang

Fernando Ortega

Fernando Ortega was born in Mexico City in 1971. His work takes the thin line that divides the intangible from the perceptible as a point of departure. His pieces often deal with sound, which he uses as a metaphor for that which may not be visually perceived. Hence, his artworks establish a dialogue between sound and image. While in visual references to sound are often found in every day life, Ortega also works in the opposite direction and uses sound to give a meaning to otherwise impossible to understand images. In this way, he manages to create associations that would go unnoticed outside the context of the artwork.

Ortega belongs to the generation of Mexican artists inspired by Conceptual Art. His main influence is John Cage, who worked with the relation between sound and image during the 1960's and 1970's. Another important feature in Cage's work is the incorporation of “chance” to his compositions, which is also one of the features of Ortega's work.

In the 50th Venice Biennial he showed the piece *Untitled (Fly Electrocutor)*, 2003, a device used to electrocute insects that was connected to the energy system of the space, making it fail every time an insect got caught in the trap.

In *Deep Sleep induced to a Hummingbird*, 2006, Ortega recorded a sleeping hummingbird artificially put to sleep. The hummingbird is known for always being in movement, therefore seeing it stand still is almost impossible. In that sense the piece portrays a situation that would normally be impossible to witness.

Some of his most important exhibitions are: *Fernando Ortega* at the MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Artes), Mexico City (2008); *Levitación suspendida*, at the Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City (2008); *Recital de piano. Un proyecto de Fernando Ortega*, at the Casa del Lago Juan José Arreola / Radio UNAM, Mexico City (2008); *Winter Falls* at the Bonner Kunstverein, Bonn (2005); *Intervención Sonora*, at the Centro de la Imagen, ciudad de México (2000). His work was also

shown at the 27th Sao Paulo Biennial (2006) and at the 50th Venice Biennial (2003).

Jack Pierson

Jack Pierson was born in Plymouth, Massachusetts in 1960, and studied at the Massachusetts College of Art in Boston. While his artistic practice includes photography, drawing, collage, and installation, he is best-known for his neon-letter sculptures. Pierson collects these letters in garbage dumps. These discarded objects have lost their original purpose, but they acquire a new meaning when they become part of one of his works.

His artworks use visual and literary references to speak of lost love, sexuality, and hope with a fascinatingly withered sensual charm. In Pierson's words, his works "show the disaster inherent in the quest for glamour".

His neon signs are easily recognizable as they remind us of something we see everyday: neon letters as found in any street of any large city. Even if they are a reference to familiar sights, they are presented in a different way, so that each individual viewer may imagine a unique story when looking at them. This is the case of the work in this show, where the words Yes, yes, yes appear in green, white and red, the colors of the Mexican flag.

His works have been exhibited in museums in Europe, Asia and America since the mid 1990's. Some of the museums that have presented solo shows of Pierson's work are: the Irish Museum of Modern Art in Dublin, Ireland (2008), the Centre de Art Santa Mónica in Barcelona, Spain (2006), and the Museum of Contemporary Art in Miami, USA (2002).

Ricardo Rendón

Ricardo Rendón was born in 1970 in Mexico City where he lives and works. In 2004 he got a degree in Arts from the Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. Currently he is a professor for that institution. Rendón makes site-specific works in sculpture, video, and multimedia.

In his installations, Ricardo Rendón intervenes existing architectural spaces with works related to traditional trades like the ones of the carpenter, the mason, the electrician or the leather goods manufacturer. Rendón is interested in the transformation of the materials he uses, such as wood and chipboard. For the artist, changes in the outer world reflect changes within oneself.

His work establishes a formal, symbolic, and aesthetic relation with the sites he works in. *Muro falso* [Fake Wall] (2008), the piece he made for this exhibition, an intervention unexpectedly discovered by the audience, is made a division of the space made by perforating a sheet of chipboard with a buzz saw. The residues and dust generated by this operation remain on the floor as part of the piece to highlight the working process. Rendón's installation does not only relate to the exhibition space because it is anchored to the hanging structures made for the show, it also relates to the building through the use of Maison Rouge's red color.

Some of his most important solo exhibitions are: *Inmerso foro sonoro* (2003) at the Museo Rufino Tamayo and *Zona de construcción* (2008) at the Museo Experimental El Eco, both in Mexico City. Amongst his group shows we can mention *Declaraciones* at the Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (2005); *Come Closer* at the Künstlerhaus Bethanien, Berlin and the Isola Art Center, Milan (2005); and *Fragmentación* at the Theo Notaras Multicultural Centre, Canberra and the JakArt@ International Art Festival, Jakarta (2008).

Pedro Reyes

Pedro Reyes was born in Mexico City in 1972. He studied architecture at the Universidad Iberoamericana in Mexico City, and his work has developed around the actual or potential relations between an individual or a group of individuals and art objects. His installations, videos, sculptures, and architectural projects are aimed at making the art object have a useful purpose both for people and the world that surrounds them.

From 1996 to 2001, Reyes directed *La Torre de los Vientos* [The Tower of Winds], a walk-in sculpture by Uruguayan artist Gonzalo Fonseca, which was made for the 1968 Olympic Games in Mexico City, inviting several artists to present site-specific installations in it. In 2002, he presented *Psycho-Horticulture* in this space. For this piece, the artist filled the multi-leveled inner space of the sculpture with several plant species creating a small and domestic version of the Gardens of Babylon. While the plants were in the space, Reyes conducted a seminar on horticulture. In 2004, he presented *Floating Pyramid* in In-Site-a biennial binational exhibition in the Mexico-USA border. This piece was a 5 x 5 x 4 wood and polystyrene pyramid which was placed inside the sea. Shortly after the object had been cast into the ocean, people swam to it, and used as a place to rest or to chat with others. Reyes has shown his work in solo and group shows in Mexico, the USA, and Europe. Some of his most important exhibitions are *Pedro Reyes*, Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, 2006, *Pedro Reyes*, The Americas Society, New York, 2006, *Elephant Cemetery*, Artists Space, New York, 2007, *Art Basel Projects*, 2008 and *Mash-Up*, Contemporary Art Museum, University of South Florida, Tampa, Florida, also in 2008.

Pedro Reyes is one of the artists who have received a commission to create an artwork for the Botanical Garden of Culiacán, the capital city of Sinaloa, Mexico. In 2007 the government of the State of Sinaloa made a campaign so the population would turn in their fire weapons, which would then be destroyed by the government. Reyes used this situation to make the work *Palas x Pistolas* [Shovels for Guns]. In five videos (made by Rafael Ortega) we see the different steps that were followed to turn the guns (objects that represent violence and death) into shovels (objects that are used to create and build). This piece includes the TV commercials advertising the government's campaign to collect the weapons, the destruction of the guns, the melting process of the metal, the manufacturing of the shovels, and finally a group of children planting a tree with one of the shovels. These shovels will be donated to museums and other institutions around the world, on condition that the shovel is used to plant a tree.

Ed Ruscha

Ed Ruscha was born in 1937 in Omaha, Nebraska. In the mid-1950's he traveled to L.A. to study at the Chouinard Art Institute. He still lives and works in this city, which has had a notorious influence on his work. Ruscha is considered to be one of the precursors of Pop and Conceptual Art, and he has developed his practice in the fields of painting, draw-

ing, photography, and artists books. His artworks often involve meaningless words and phrases, such as road signs or sentence fragments found in city streets.

Ruscha has also developed an important body of work as a photographer. Initially published as a book, *Twenty Six Gasoline Stations* (1962) shows that number of gas stations on Route 66, between LA and Oklahoma. The images are unexpressive and monotonous, and they lack traditional technical and compositional consideration. As a mere register, this series of images helped to advance the anti-aesthetics that would be embraced by conceptual artists in the years to come.

Ruscha has shown extensively around the world. In 2005 he represented the USA in the 51st Venice Biennial with an installation called *Course of Empire*, named after the well-known series of nineteenth-century paintings by American artist Thomas Cole. While Cole depicted the rise and fall of civilization in the face of nature, the installation by Ruscha portrayed changes in city landscapes that reflect those undergone by people and ideologies. Also in 2005, the Whitney Museum of American Art held the exhibitions *The Drawings of Ed Ruscha* and *Ed Ruscha and Photography*, and the National Gallery of Art in Washington held *Cotton Puffs, Q-tips®, Smoke and Mirrors*.

Maruch Santiz Gómez

Santiz Gómez was born in Cruzton, Chiapas, within the municipality of Chamula. She started taking photographs when she was 17 years old. Tzotzil is her mother tongue, and as it often happens within this ethnic group, she proudly uses it. The town of San Juan Chamula is located in the highlands of Chiapas and its church is a perfect example of the syncretism between Pre-Columbian and Spanish cultures. Native customs predominate in this town.

The work by this artist alludes to the preservation of Chamula traditions. Santiz Gómez gathers the traditions of her people—which co-exist in Mexico with those of a modern Western nation—so their identity won't be lost. But she also tries to make this identity known and appreciated by others, especially by certain sectors of the Mexican population who, immersed in their quest for first world standards of living, often forget the plurality of the country where they live.

The photographs included in this exhibition are a clear example of her work. They depict simple objects and situations such as a cat on a bench, a basket with *chayotes*, or some wigs bound together to be used as a broom. These images represent native beliefs written in Tzotzil and, when translated, they bring us closer to the artist's world. In the picture with the broom we read: "Sweeping in the afternoon is bad, because luck might go away, and one could be left without money".

Her work is part of the Archivo Fotográfico Indígena (Indigenous Photographic Archive), a project that started in 1995 by gathering photographers belonging to the native peoples of Chiapas. Santiz Gómez has been part of several important group shows such as *La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today* at the Daros Collection, Switzerland (2003), at the Shanghai Biennial (2004), the Taipei Biennial (2005), and the traveling exhibition *The Hours* which was shown in Sidney, Australia and at the Irish Museum of Modern Art (2005). Her work was also part of *La era de la discrepancia*, organized at the MUCA, Mexico (2007).

Stephen Shore

Stephen Shore was born in New York in 1947, and he has been the director of the photography department of Bard Collage since 1982.

Shore started working with photography at a very early age. Without any formal schooling when he was 14 years old he showed his work to Edward Steichen who was the photography curator of the New York MoMA. The relevance of his work was acknowledged by a solo show at the Metropolitan Museum of Art in 1971 when he only was 24 years old.

His work documents every day life in the USA: the American dream represented without glamour, the birth of the suburbs, the simple wall, the street, the lonely character. Along with William Eggleston an important he was one of the pioneers in using color for art photography. Walker Evans, one of the best-known American photographers of the 1920s and 30s famously said: "color photography is vulgar" since back then, only black and white photography was deemed to be art. Even if his photographs might look as mere documentas to the point of naiveté, they are perfectly elaborate images that show the singular beauty in every day life and events.

The exhibition Biographical Landscape, also organized by the Aperture Foundation has been presented at the Hammer Museum (2005), at the Hotel de Sully, Paris (2005), and at the Worcester Art Museum, Massachusetts (2006).

In 1972 he left New York and started a long road-trip to Amarillo, Texas. In his 1982 book *Uncommon Places* published by the Aperture Foundation, the artist talks about this trip with the following remark: "my first view of America was framed by the passenger's window." *Presidio, Texas, February 21, 1975*, the photograph included in the present exhibition was made during that trip and is also included in that book.

Melanie Smith

Melanie Smith was born in 1965 in Poole, England. When she finished studying art she decided to move to Mexico, and once there she was invited to the first exhibition of installation art ever made in the country: *A propósito [On Purpose]*, curated by Guillermo Santamarina in 1998. She soon found places to show her strongly conceptual installation, video and photo pieces. Little by little the life and dynamics of the Mexican city appeared in her artworks, always with references to minimalism and video art. Meanwhile, her continuous work as an abstract painter influenced her installations and videos. References to painting are often found in her works in other media. One example is *Orange Lush* (1997), where Smith collected orange objects from the street to make a series of mixed media, orange colored paintings, a reference to the bright colors found in Mexico City streets.

Smith has shown extensively in Mexico, the US, and Europe. In 2006 the Tate Britain presented a solo show of the artist for the first time. This exhibition included the films *Parres 1, 2 and 3* (made in collaboration with Rafael Ortega) where she explores some of the issues that usually appear in her works: identity, politics, and the thin lines that separate the artistic production processes in a project. The film *Parres 1* directly points at that dividing line as the line created by painting and by film. In 2007 she presented a series of installations, videos, ensembles, paint-

ings and photographs titled *Spiral City Off Balance* at The Laboratory of Art and Ideas in Beldar, Colorado. The central issue in this exhibition was Smith's relation to Mexico City. In 2008 her work was part of the collective exhibition *The Twentieth Century: How It Looked and How It Felt* at the Tate Liverpool.

In *Photo for Spiral City II, III and IV* we find stills of her *Spiral City* project—aerial views of Mexico City taken from a helicopter that follows a spiral-shaped flight pattern. This piece is a direct reference to Robert Smithson's *Spiral Jetty*. This 1970 earthwork made in the Great Salt Lake in Utah, USA, is a 457 m long, 4.5 m wide spiral made of basalt rocks. In the pictures by Smith we see Mexico City from far away, as a seemingly endless network of houses and streets. The spiraling movement allows us to perceive the visual, cultural, and political impact that the city has had in the works by this artist, and her reference to Smithson puts her piece in the context of an exploration of the relation between culture and nature.

Simon Starling

Simon Starling was born in 1967 in Epson, England. He is currently living and working in Copenhagen. He studied at the Maidstone College of Art (1986–1987), at the Photography Nottingham Polytechnic (1987–1990) and he got an MA in Fine Arts from the Glasgow School of Art (1990–1992).

Simon Starling is interested in the production processes of objects. In many of his artworks Starling uses well-known modern icons—originally meant for mass-production—and re-makes them as crafts through long and complicated processes that often involve traveling. Through this processes, Starling explores the conditions of production in a global context where objects are often made up with parts coming from different corners of the globe. In his 2002 piece *Flaga* (1972–2000) Starling drove a 1974 Fiat from Turin—where it was no longer made—to Poland, where he replaced some parts of the car with others made in the plant that the Fiat had opened in that country, and then drove back to Italy. His work in this exhibition, *Four Thousand Seven Hundred and Twenty Five (Motion Control / Mollino)* made in 2007 for an exhibition on the Alps that took place in Sondrio, Italy (*Imagini, Forme e Natura delle Alpi*, 2007), is a 35 mm film that shows a wooden chair in detail. The work is an example of Starling's narratives and juxtapositions. The chair is a design developed by the multi-talented architect Carlo Mollino (Turin, 1905–1973) who was inspired by the furniture of the rural communities in Northern Italy; and it has been filmed with the aid of a high-tech device based on a computer that controls the movement of the camera. In this piece, the modern folk-inspired design is mixed with state-of-the-art technology used by the film industry, and the view of the piece may be seen as a reference to the landscape of the Alps, but also to Mollino's interest in skiing.

Starling showed his work in the Scottish Pavilion of the 50th Venice Biennal (2003). He has shown his work in solo exhibitions in institutions such as the Casey Kaplan Gallery in New York (2007), the Städtischen Kunstmuseum zum Museum Folkwang, Essen, Germany (2007), the Galleria Franco Noero, in Turin, Italy (2006) and Cove Park, Cove, Scotland (2006), and the Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst, Basel, (2005–2006). In 2005 he was awarded the prestigious Turner Prize, and in 2004 he was shortlisted for the Hugo Boss Prize.

Thomas Struth

Photographer Thomas Struth was born in 1954 in Geldern, Germany, near Düsseldorf, where he studied at the Kunstakademie. He studied with painter Gerard Richter, and later on with photographers Bernd and Hilla Becher. The influence of these notorious artists can be seen in his early pictures, where the main subject is the architecture of cities like Düsseldorf and New York, where he traveled in 1978 to study with a grant. His works were also influenced by the photographs of August Sandler and Walker Evans. Later on, and as a consequence of his collaboration with psychologist Ingo Hartmann, he developed an interest in photography as a tool for exploring the human subconscious.

Struth's images portray the loneliness and isolation of individuals in large cities, while they also point to the city as a source of social identity. After his city series he worked on a series of family portraits where he explored—along with Hartmann—how human beings see and how they see themselves. This premise led him to make the *Museum Photographs* series, the best-known group of works by this artist. In these pictures we see groups of visitors in well-known museums like the Louvre in Paris, the Pergamon in Berlin, the National Gallery in London, or the Prado in Madrid. These images show groups of people looking at artworks, while the characters in the works seem to be looking back at them.

In *Paradise 2*, one of his most recent series, the images of the trees and lush vegetation in the jungle evoke the quietness of a far-away paradise. The calm, the stillness and the grandeur of nature makes us think of our individuality, and of how it has become increasingly opaque in a globalized world.

Struth's works have been shown in Europe, the USA, Canada, and Latin America. Some of his most important solo shows are: *The State Hermitage*, Saint Petersburg, Russia (2008); *Thomas Struth*, MADRE, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Naples, Italy (2008); *Making Time*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain (2007); and *Thomas Struth: Images of Peru*, Museo de Arte de Lima, Lima, Peru (2005).

Tercerunquinto

The tercerunquinto collective, was formed in Monterrey, Mexico in 1996 by Julio Castro Carreon (Monterrey, Mexico 1976), Gabriel Cazares (Monterrey, Mexico 1978) and Rolando Flores (Monterrey, Mexico 1975). The collective works with definitions of space and the use it is given. Their pieces often take the shape of interventions that question the division between the public and the private, as well as notions of architecture and urbanism in relation to the way in which society uses and defines space.

Questioning the borders that delimit space has lead tercerunquinto to make pieces such as the one they did at the Mexican Consulate in Miami—next door to the Mexican Cultural Institute—in the context of Basel Miami, 2002. The collective had some of the walls of the Consulate removed, so any person that went there on official business became part of the piece that they showed at the Culture Institute. But the visitors of the exhibition at the Culture Institute could also

be seen by the people in the Consulate. Some of the outstanding features in the practice of this collective are including the reactions of the audience as part of their pieces, and establishing a dialogue with the architecture by transforming it.

In their exhibition at the Ikon Gallery (Birmingham, UK. 2008) tercerunquinto made cuts into the exhibition room walls where the words *I Am What I Am* had been written. This piece reveals several of the issues explored by the collective: while it shows the fragile limits of the institution, it also integrates the space that surrounds it. In this case, that space was an area that is being remodeled, so graffiti could still be seen on its walls. This writing on the wall became the sign of a forced change to which society will react according to its own dynamics.

The piece *Escultura Publica en la Periferia Urbana de Monterrey* [Public Sculpture in Monterrey's Urban Periphery] is also a good example of their practice. The work was developed for a slum in the outskirts of Monterrey, where most of the houses have been built on land that is merely taken over by the people who arrive, and where constructions are made of waste such as cardboard, wood, or any other available material. Tercerunquinto built a cement slab—a very scarce material in a place like that—in a vacant plot located in that area. The slab worked as a public square, and it was given communal functions by the population. Thus a hairdresser started working on it, and at times it also became a street market. Some of the uses it was given were contradictory, as it happened when it was used for a political campaign to promote voting. This public space disappeared when the neighbor next to it appropriated the plot, which is the way in which all the property of the land has been gained in that area.

Some of the most important solo exhibitions by tercerunquinto are *I Am What I Am*, at the Ikon Gallery in Birmingham, UK (2008) and *Investiduras Institucionales* at the Centro de las Artes de Nuevo León in Monterrey, Mexico (2007). Amongst their group shows we can mention *Habitat/Variations*, at the Centre d'Art Contemporain Geneva, Switzerland (2007) and *Urban Spaces* at Dina 4 Projekte in Munich, Germany. (2006). They were awarded the *Blue Orange* prize in 2004.

Tatiana Trouvé

Tatiana Trouvé was born in Conzenza, Italy in 1968. Trouvé works with time and memory as her subject matter. Her work creates dimensions where memories, ideas, imagination and the constant flux of time live side by side. She builds spaces through different materials such as metallic structures, leather strips, water containers and rough surfaces that relate in different plains and create landscapes that bring the sculptures together in an autonomous dimension.

Trouvé's installations are some sort of self-sustainable universe that generate spaces which recover the sequences of wait, latency, and memory. The different dimensions that she manipulates in her works: the one of space, the conceptual one, and the one of materials allow the elements to live side by side and to give rise to new thoughts on perception while thought appropriates the space and dwells in it.

Trouvé has created a site-specific work for this exhibition. The installation executes some of the visible principles in her drawings, where the borders separating the interior from the exterior live side by side while creating a new space. This piece will be installed within Maison Rouge's inner garden. In this piece, the trees, beds, water containers, and other elements often used by the artist in her work transform themselves gradually when living side by side in the same space.

Her work has been shown in museums around the world, some of her most important exhibitions are: *Tatiana Trouvé* at the Centre Georges Pompidou (2008), *Medio día—media noche* at the Centro Cultural Recoleta (2007), Museum of Modern Art of Paris (2006), *SingulierS—Art Contemporain en France*. Musee des Beaux Arts de Guandong (2005). Her work has also been shown at the 50^a and 52^a Vennice Biennials and in 2003 she was part of the Prague Biennial. In 2007 she was awarded the Marcel Duchamp Prize.

Pablo Vargas Lugo

Born in 1968, Vargas Lugo has a BA in Visual Arts from the National University of Mexico (1988–1993) in Mexico City, where he lives and works. In his paintings, collages, and installations, Vargas Lugo shows his interest for textures and bright colors. His works deal with issues such as natural catastrophes, flying machines, city life, the passing of time, and the unavoidable transformation of matter.

Although—at a formal level—his works might seem cheerful and engaging, because he often uses bright colors against white backgrounds and stresses the intricate handiwork involved in their making, many of them deal with obscure or tragic matters.

In his 2005 series *Grand Hotel*, Vargas Lugo depicts a group of overlapping flags—like those found on the façades of some hotels—to show the contrast between the luxury that may be afforded by certain social groups, and the decay caused by environmental damage. In this context, the emblems of powerful and not-so powerful countries appear at the same level. The presence of a pirate flag gives a touch of humor to the piece.

Vargas Lugo was awarded the Jóvenes Creadores (Young Artist's) grant of Mexico's National Council for the Arts (FONCA) in 1997 and he was part of the AIR House artist in residency program in Vienna in 1998. His work has been shown at the Los Angeles County Museum of Art (2005), the UCLA Hammer Museum (2003), the Museo del Barrio in New York (2003), and the Schloss Molsberg Pavilion in Germany (2002). His pieces have also been part of important international events such as In Site '97 and the 2004 Sao Paulo Biennial.

Pae White

Pae White was born in Pasadena, California in 1963. While her pieces relate to the architecture that surrounds them—as space and as structure—the main feature of her work is the way in which she uses color. The cross-over of cultures in the city of Los Angeles, where White lives and works, has been an important influence on her work.

Her mobiles, shaped as unusual cascades and chandeliers, are made by sewing together hundreds of geometric, brightly colored paper figures. They are delicate, suspended compositions that move with the most subtle breeze. Each cutting works as a brushstroke that seems abstract when seen up close, but at a distance they look like natural landscapes, schools of fish or flocks frozen in time.

In some of her works, sculpture adopts the shape of functional objects, where strange animals look as furnaces and clocks are made of paper. On the other hand, White modifies existing architecture by adding unexpected colors and textures that emphasize its use, but also transform its everyday presence into an extraordinary fact.

In the 2007 Munster Skulptur Project, she presented a series of bells that played modern love songs, such as *Girl, You'll be a Woman Soon* by Neil Diamond – reminiscent of the ones placed along the *Camino Real* (King's Road) in California. She also made miniature marzipan models of the traditional vehicles used to sell tacos in LA, a favorite dish of Mexican immigrants. White has shown her work in solo exhibitions in places like the Hammer Museum (2004), and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2007).

Mariana Yampolsky

Mariana Yampolsky was born in Chicago, USA in 1925. She studied Social Sciences at the Chicago University from 1941 to 1944. In 1945, after the death of her father, she traveled to Mexico City where she became part of the Taller de Gráfica Popular (TGP) [Popular Print Workshop] directed by Leopoldo Méndez and Pablo O'Higgins. The work of the TGP was oriented towards making art available for everyone-making it an important part of society's development-a goal she kept until the end of her life. In 1948 Yampolsky became interested in photography as something that could be both a document and an artwork. At first, she took pictures to record her life, but little by little that interest became a vocation-a work she developed until she died in 2002.

More than 15 books have been published on Yampolski's work, as well as several solo exhibitions. Her pictures have been part of around 150 group shows in Mexico, South America, Europe, and Asia. She worked as an editor of elementary and middle school books and she curated several photography exhibitions. Her work is an accurate reflection of her interest in Mexican culture, especially the one of its native peoples. Her images often depict women and children-one of her main subjects-looking proud, serene and deeply honorable. These works have been carefully composed, and they show her interest in exploring the contrasts between textures, light, shadow, and color.

Her work *Adornos, Tzintzunzan, Michoacán* [Ornaments, Tzintzunzan, Michoacán] is an example of the originality of her prints, where forms stand out through strong contrasts, one of the main features of her work. The image represents typical crafts of the Michoacán region in Mexico. It would seem that these simple objects are abstract shapes placed against a dark background; nevertheless, the table under the objects and the log that may be seen in the lower left corner remind us of the earth and the countryside, a place Yampolsky always captured with a peculiar and clear beauty. In 2007 she was part of the Munster Skulptur Project.

CRÉDITOS INSTITUCIONALES

CABILDO DE TENERIFE

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife
Ricardo Melchior Navarro

**Coordinador General del Área de Cultura,
Patrimonio Histórico y Museos**
Cristóbal de la Rosa Croissier

TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

Consejo de Administración
Presidente
Ricardo Melchior Navarro
Vicepresidente
Cristóbal de la Rosa Croissier
Vocales
Francisco García-Talavera Casañas
Virgilio Gutiérrez Herrero
José Alberto Muñoz Gómez-Camacho
Mª Isabel Navarro Segura
Miguel Ángel Pérez Hernández
José Luis Rivero Plasencia
Pedro Suárez López de Vergara
Carmelo Vega de la Rosa

Director Artístico
Javier González de Durana Isusi

Gerente
Isabel Acosta Guerrero

Director Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)
Antonio Vela de la Torre

Conservadora de Exposiciones Temporales
Yolanda Peralta Sierra

Coordinadora de Exposiciones Temporales
Estíbaliz Pérez García

Conservador de la Colección
Isidro Hernández Gutiérrez

Coordinadora de la Colección
María Dolores Barrena Delgado

Coordinadora del Departamento de Educación
Paloma Tudela Caño

Jefe de Actividades y Audiovisuales
Emilio Ramal Soriano

Diseño gráfico
Cristina Saavedra
Lars Amundsen

Jefa de Producción
Adelaida Arteaga Fierro

Director de Mantenimiento
Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento
Francisco Cuadrado Rodríguez

Departamento Administrativo CFIT
Rosa Mª Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT
Emilio Prieto Pérez

CIAC COLECCIÓN ISABEL Y AGUSTÍN COPPEL

Dirección
Mireya Escalante

Coordinación General
Fabiola García
Magaly Cruz
Yamelí Mera

Asesoría en museografía
Tatiana Bilbao

Asistente
Adriana Carvalho

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

Comisariado
Mónica Amor

Asesoramiento curatorial
Carlos Basualdo

Diseño expositivo
Tatiana Bilbao
Javier González de Durana
Yolanda Peralta Sierra

Coordinación general en la Colección Coppel
Mireya Escalante
Fabiola García
Magaly Cruz
Yamelí Mera

Coordinación en TEA
Yolanda Peralta Sierra
Estíbaliz Pérez García

Educación
Paloma Tudela Caño

Diseño gráfico
Cristina Saavedra
Lars Amundsen

Producción
Adelaida Arteaga Fierro

Montaje
Dos Manos

Comunicación
Eugenio Vera Cano

Transporte
LP ART
HD TRANSPORTES

Seguro
AXA Art

Co-organización:	Patrocinio:	CRÉDITOS DEL CATÁLOGO
MINISTERIO DE CULTURA DEL GOBIERNO DE ESPAÑA	GOBIERNO DE CANARIAS	Edita TEA Tenerife Espacio de las Artes
Ministra Ángeles González-Sinde	Presidente Paulino Rivero Baute	Coordinación Mireya Escalante Yolanda Peralta Sierra Estíbaliz Pérez García
Subsecretaria Mercedes del Palacio	Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes Milagros Luis Brito	Textos Mónica Amor Carlos Basualdo Sabina Berman Javier González de Durana Elmer Mendoza
SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES	Viceconsejero de Cultura y Deportes Alberto Delgado Prieto	Diseño gráfico Cristina Saavedra Lars Amundsen
Presidenta Soledad López	SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES DEL GOBIERNO DE MÉXICO	Maquetación Pedro Mérida
Director de Proyectos Xosé Luis García Canido	Secretaría de Relaciones Exteriores Patricia Espinosa Cantellano	Imagen de portada Carlos Amorales, <i>Panorama</i> , 2007 (detalle)
Gerente Ignacio Ollero Borrero	Titular de la Unidad de Relaciones Económicas y Cooperación Internacional Rogelio Granguillhome Morfin	Traducción Claudia San Agustín Pilar Villela www.globaltourism.eu
Directora de Coordinación y Relaciones Institucionales Concha Álvaro	Director General de Asuntos Culturales Alberto Fierro	Preimpresión e impresión Producciones Gráficas S.L.
Consejo de Administración	Directora de Promoción Cultural Claudia Walls Walls	
Presidenta Soledad López	Subdirector de Artes Visuales Leonel Morgan Sotomayor	
Vocales	Jefe de Departamento de Artes Visuales Luis Carballido Canela	
Rogelio Blanco Martínez Javier Bonilla Arjona Raquel de Diego Ruiz Eduardo Díez Patier Fernando Escribano Mora José Aurelio García Martín José Ramón González García Juan Ángel Esteban Paul José Luis Martín Rodríguez Rosa Peñalver Pérez Francisco de Asís Javier Rodríguez Mañas Juan Carlos Sánchez Alonso Alberto Valdivieso Cañas Natalia Vítores Mingo	Agradecimientos: Paula Aisemberg Antoine de Galbert Alberto González Torres Laurent Guy Noëlig Le Roux	
Secretario Manuel Esteban Pacheco Manchado		

© TEA Tenerife Espacio de las Artes
 © Los autores para sus textos
 © Los museos, galerías y otros titulares para las imágenes

I.S.B.N.: 978-84-937103-1-6
 D.L.:



TEA
tenerife espacio de las artes



MINISTERIO
DE CULTURA

