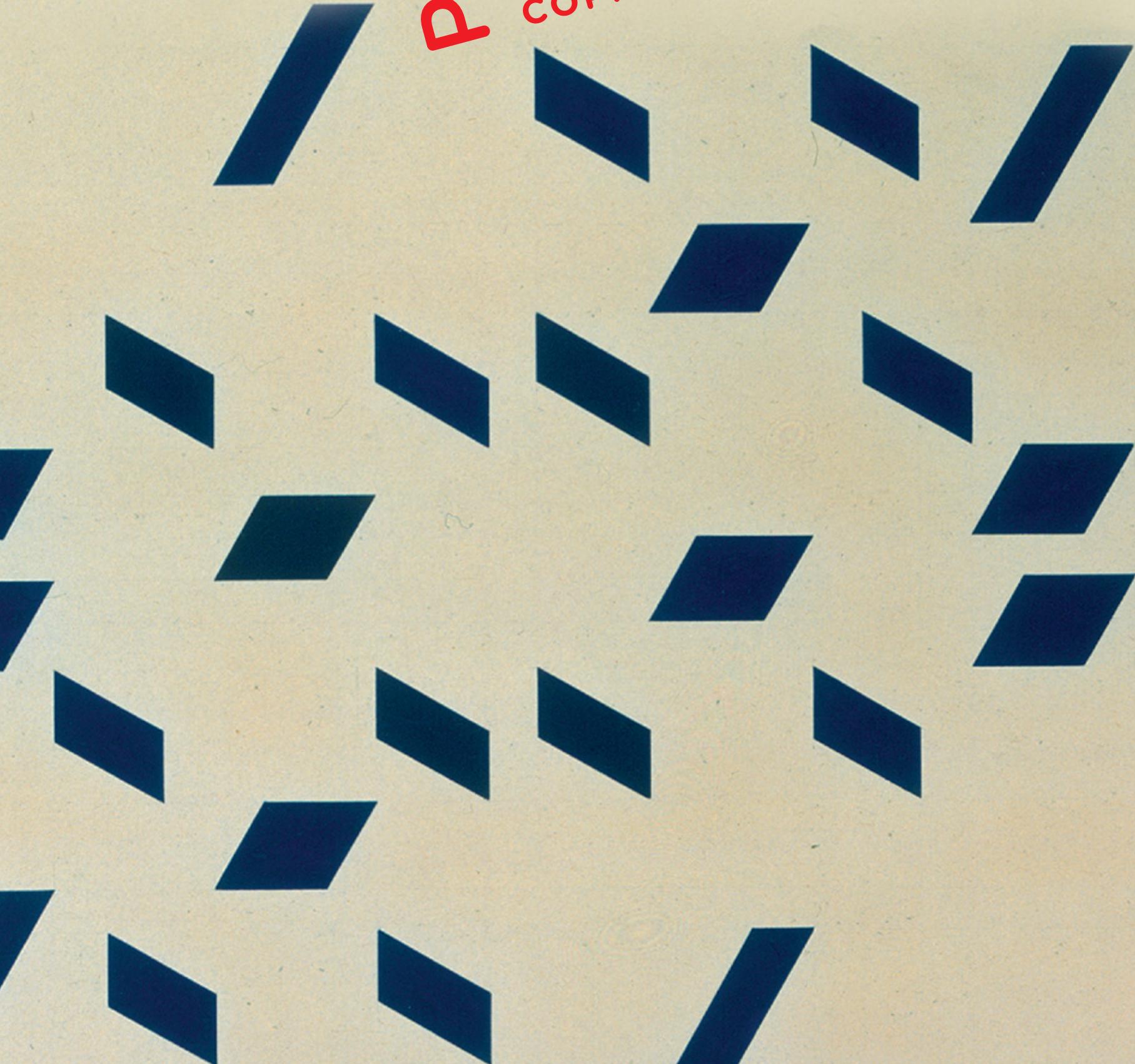


PUNTO DE PARTIDA

COLECCIÓN
ISABEL Y AGUSTÍN
COPPEL







PUNTO DE
PARTIDA

COLECCIÓN
ISABEL Y AGUSTÍN
COPPEL

EL RAC

TO NEW **DC**

CLUB

CLUB

18 FEBRUARY 19

23 FEBRUARY 19

0-612

IVC I

E

Antonio Escámez Torres
Presidente
Fundación Banco Santander

Fundación Banco Santander inició, hace ya ocho años, una línea expositiva encaminada a mostrar, en la Sala de Arte Santander, grandes colecciones internacionales de arte contemporáneo. Gracias a este programa, hemos podido disfrutar en nuestro país de colecciones extraordinarias tales como las de Daros Latinoamérica (2010), Sandretto Re Rebaudengo (2011), Rubell Family (2012), Cranford (2013), Grażyna Kulczyk (2014), Goetz (2015) y la de los Qatar Museums (2016).

En esta ocasión, Fundación Banco Santander tiene el placer de presentar la exposición *Punto de partida. Colección Isabel y Agustín Coppel*, una selección de obras de una colección que se inició en la década de 1990 centrada en el arte moderno mexicano, pero que, paulatinamente, amplió su abanico hasta convertirse en una de las más importantes de México dedicada al arte moderno y contemporáneo internacional.

Para esta primera ocasión en la que se expone en España un conjunto tan amplio de sus fondos, los comisarios Magnolia de la Garza y Patrick Charpenel han seleccionado más de 120 obras de 58 artistas diferentes, incluyendo dibujos, fotografías, videoinstalaciones, pinturas y esculturas. El *punto de partida* para realizar la selección ha sido el concepto de mestizaje, tan presente en México, a partir del cual proponen una lectura del arte contemporáneo internacional.

Quiero felicitar, en primer lugar, a Isabel y Agustín Coppel por su labor como coleccionistas a lo largo de los últimos veinte años y por su compromiso con el estudio y la difusión del arte contemporáneo, tanto apoyando exposiciones, proyectos artísticos y de investigación como mediante la realización de publicaciones. Les estamos muy agradecidos por brindarnos la oportunidad de mostrar en la Sala de Arte Santander una parte tan importante de su colección que, sin duda, contribuirá a incrementar el interés y el conocimiento del arte contemporáneo en nuestro país.

Igualmente, quiero agradecer a Magnolia de la Garza y Patrick Charpenel su labor de comisariado y, tanto a ellos como al resto del equipo de la Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC), su enorme dedicación en este proyecto.

Antonio Escámez Torres
Chairman
Fundación Banco Santander

Eight years ago now, Fundación Banco Santander adopted the exhibition policy of bringing major international collections of contemporary art to the Santander Art Gallery. Thanks to this program, we have been able to admire in Spain amazing works from the Daros Latinamerica Collection (2010), the Collezione Sandretto Re Rebaudengo (2011), the Rubell Family Collection (2012), the Cranford Collection (2013), the Grażyna Kulczyk Collection (2014), the Goetz Collection (2015), and the Qatar Museums Collection (2016).

On this occasion, Fundación Banco Santander is pleased to present the exhibition *Punto de partida. Colección Isabel y Agustín Coppel*, featuring selected works from a collection begun in the 1990s that initially focused on Mexican modern art but gradually broadened its scope to become one of Mexico's most important private collections of international modern and contemporary art.

For this show, the first in Spain to present such a substantial portion of the collection, the curators Magnolia de la Garza and Patrick Charpenel have selected more than 120 drawings, photographs, video installations, paintings, and sculptures by fifty-eight different artists. The “point of departure” in their selection process is the concept of miscegenation, an integral part of Mexico’s identity, which they use to propose a unique interpretation of international contemporary art.

I would like to congratulate Isabel and Agustín Coppel for their collecting efforts over the last twenty years and their commitment to the study and promotion of contemporary art, supporting exhibitions, art projects and research programs, as well as producing publications. We are very grateful to them for the opportunity to showcase such a significant part of their collection at the Santander Art Gallery, an event that will undoubtedly increase the interest in and understanding of contemporary art in our country.

I would also like to thank Magnolia de la Garza and Patrick Charpenel for their curatorial work and for the tremendous dedication that they, and the rest of the Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC) team, have shown on this project.





Nadie empieza de cero, todos partimos de algo y somos el resultado del encuentro con muchas personas, pensamientos, situaciones, cuestiones del pasado y muchas ideas del futuro. El entorno nos domina, nos rige y nos define. Es por eso por lo que nada es más importante que lo que aprendemos. Aprendemos todo, desde el idioma, el gusto por la comida, el cómo nos movemos... El filósofo y pedagogo estadounidense John Dewey (1859-1952), explica la importancia de la educación que nos rige, la cual no comienza en la escuela, sino en el entorno del niño: lo que aprendemos durante nuestros primeros quince años de vida nos definirá como individuos.

El arte contemporáneo parte de un sinfín de ideas, problemas y realidades de nuestro tiempo, desde ahí se expresa y elabora una nueva visión, no solo *desde* ellas, sino *por medio* de ellas. En cada pieza de arte hay referencia a otras obras, a una investigación, a diferentes discursos e historias, que la van construyendo como algo nuevo. Coleccionar arte se vuelve una manera de contar nuestra historia reciente, en la cual hay diversas perspectivas. El colecciónar te abre un nuevo campo de conocimiento, donde cada pieza de arte te va transformando, te va enseñando algo nuevo.

Isabel y yo empezamos coleccionando por simple placer y porque valoramos el buen arte y la maravilla de la creación humana, así como apreciamos las creaciones de la naturaleza y el cosmos. Iniciamos la colección con arte moderno mexicano de las décadas de 1940, 1950 y 1960, y de ahí continuamos con el arte actual de México. Pronto nos adentramos también en el interesante abanico del arte contemporáneo global, con su diversidad de medios y técnicas, desde los años cincuenta a la época actual. El punto de partida de nuestra colección está en México, pero ya recorre distintos continentes y medios de expresión.

Así como el arte nos transforma, el encuentro con otras personas, ideas y visiones renueva a la propia colección. Con cada exposición, el comisario, a partir de su propia experiencia e ideas, abre una nueva lectura de las obras y transforma la colección. Esta exposición nos hace pensar, nos hace reflexionar sobre las mentes que crearon estos objetos y las imágenes que vemos, sobre cuáles han sido sus puntos de partida y sus definiciones.

Es para nosotros un placer poder mostrar la colección en la Sala de Arte Santander y un honor ser parte de la lista de importantes colecciones internacionales que han expuesto en este espacio. Queremos agradecer a Paloma Botín O'Shea esta invitación, así como a todas las personas de Fundación Banco Santander que han apoyado este proyecto.

Agustín Coppel

No one starts out with nothing. We all start with something. We are the result of encounters with many people, ideas, situations and questions from the past, as well as ideas about the future. Our surroundings dominate us, govern us, and define us. That is why nothing is more important than what we learn. We learn everything, from the language we speak and our taste for food to how we move. The American philosopher and educator John Dewey (1859–1952) explained the importance of the education that governs us, which begins not at school, but rather in the child's surroundings. What we learn during the first fifteen years of our life will define us as individuals.

The starting point for contemporary art consists of myriad ideas, problems and realities from our time, out of which it expresses itself, elaborating a new vision not only of them, but also *by means of* them. Each work of art refers to other works, to an investigation, to different discourses and histories, which construct it as something new. Collecting art becomes a way of telling our recent history, one in which there are diverse perspectives. Collecting opens up a new field of knowledge, wherein each piece of art transforms you and teaches you something new.

Isabel and I began collecting out of simple pleasure and because we value good art and the marvel of human creation, as well as the creations of nature and the cosmos. We began collecting modern Mexican art from the 1940s, 1950s, and 1960s, and from there continued with the art currently being made in Mexico. Soon we were also delving into the interesting realm of global contemporary art, with its diversity of media and techniques, from the 1950s to the present. Mexico was the point of departure for our collection, but it now encompasses different continents and means of expression.

Just as art transforms us, the encounter with other people, ideas and visions also renews the collection. Drawing on his or her own experiences and ideas, the curator of each exhibition inaugurates a new reading of the works and thereby transforms the collection. Each exhibition makes us think; it makes us ask ourselves about the minds that created the objects and the images that we see, about their points of departure and their definitions.

It is a pleasure for us to be able to show the collection at the Santander Art Gallery exhibition space, and it is an honor to be part of the list of notable international collections that have been exhibited here. We would like to thank Paloma Botín O'Shea for the invitation, as well as all the people at Fundación Banco Santander who have supported this project.

Agustín Coppel

16 Colección Isabel y Agustín
Coppel: Punto de partida
Colección Isabel y Agustín
Coppel: Point of Departure
PATRICK CHARPENEL
MAGNOLIA DE LA GARZA

26 Un punto de partida
A Point of Departure
BAUDELIO LARA

206 Lista de obras
List of Works

38 Artistas / Artists
40 Jennifer Allora &
Guillermo Calzadilla
42 Francis Alÿs
44 Carlos Amorales
46 Leonor Antunes
50 Diane Arbus
54 Lothar Baumgarten
56 Joseph Beuys
58 Alighiero Boetti
60 Marcel Broodthaers
62 Johanna Calle
64 Luis Camnitzer
66 Mircea Cantor
68 Ulises Carrión
72 Lygia Clark
74 Anne Collier
78 Abraham Cruzvillegas
82 Santiago Cucullu
84 Angela Detanico &
Rafael Lain
86 Jimmie Durham
88 Lucio Fontana
92 Héctor García
96 Mario García Torres
98 Gego
100 Fernanda Gomes
104 Sigurdur Guðmundsson
108 David Hammons
110 Sharon Hayes

- 112 Gary Hill
114 Thomas Hirschhorn
116 Pierre Huyghe
120 Fritzia Irízar Rojo
122 Toril Johannessen
126 Runo Lagomarsino
128 David Lamelas
130 Cinthia Marcelle
134 Bruce Nauman
136 Rivane Neuenschwander
138 Hélio Oiticica
142 Roman Ondák
146 Gabriel Orozco
148 Damián Ortega
152 Fernando Ortega
154 Irving Penn
158 Michelangelo Pistoletto
160 Bernard Plossu
164 Stephen Prina
166 Mimmo Rotella
168 Michal Rovner
170 Thomas Ruff
172 Anri Sala
174 Cindy Sherman
178 Stephen Shore
182 Do Ho Suh
186 Superflex
190 Wolfgang Tillmans
196 Tunga
200 Umbo



Colección Isabel y Agustín Coppel:

Punto de partida

Colección Isabel y Agustín Coppel: Point of Departure

PATRICK CHARPENEL / MAGNOLIA DE LA GARZA

El acto de colecionar consiste en la articulación crítica de objetos, sin que esta práctica se reduzca a la mera acumulación. Esta articulación plantea diversos diálogos y relaciones con aquellos elementos que conforman la colección y, al mismo tiempo que establecen una narrativa, son capaces de desencadenar nuevas reflexiones. Este es el caso de la Colección Isabel y Agustín Coppel (CIAC).

Como parte del programa de exposiciones con colecciones invitadas que presenta Fundación Banco Santander, la Colección Isabel y Agustín Coppel muestra una nueva revisión de su acervo tomando como punto de partida el particular contexto de México, su historia y su geografía, que han conformado su identidad a lo largo de varios siglos.

La pregunta de origen de la exposición *Punto de partida* fue: ¿qué implica ver el arte contemporáneo desde México? Esta reflexión se enfocó evidentemente en torno a la Colección Isabel y Agustín Coppel, con sede en México, pensada y articulada desde este país, pero que no se reduce a ser una colección de arte mexicano o latinoamericano, sino que reúne obras procedentes de distintos lugares y contextos, a los cuales ve desde un lugar distinto al que fueron producidas. México, en el imaginario de Occidente, es parte de ese mundo «occidental», pero, al igual que otros países de la región, no termina de encajar en ese lugar predeterminado. Si bien a primera vista comparte aspectos de las culturas europeas, en cuanto un observador se adentra un poco más en la historia del país se da cuenta de que México tiene un origen singular, ya que es un país mestizo, y esta noción es el punto de partida de la exposición.

El término mestizaje tuvo por mucho tiempo connotaciones negativas, incluso fue utilizado como sinónimo de ilegítimo. Hasta las primeras décadas del siglo XX el concepto fue reivindicado por intelectuales como parte del discurso de la construcción de una identidad nacional en países como México y Brasil. José Vasconcelos definió la raza mestiza en México como la heredera de los pueblos indígenas y el español, dando origen a la «raza cósmica»¹, mientras que Gilberto Freyre se enfoca en el mestizaje cultural en la fusión de lo europeo, lo africano y lo indígena para entender la cultura brasileña². No sin críticas posteriores a sus trabajos, Vasconcelos y Freyre abordaron el mestizaje como una cuestión fundacional, un punto de partida que era tanto el origen de una nueva

1. José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Espasa Calpe, México, [1925] 1948. 2. Gilberto Freyre, *Casa grande y senzala*, Marcial Pons, Madrid, [1933] 2010.

The act of collecting consists in the critical articulation of objects; otherwise this practice would be reduced to the mere acquisition of things. This articulation establishes different dialogues and relations among the elements that make up the collection, establishing a narrative that is capable of unleashing new reflections. Such is the case of the Colección Isabel y Agustín Coppel [Isabel and Agustín Coppel Collection] (CIAC).

As part of Fundación Banco Santander's exhibition program featuring invited collections, the CIAC is showing a new survey of its collection. Its point of departure is the specific context of Mexico, that is, the history and geography that have constructed the country's identity over the course of several centuries.

But what does regarding contemporary art from the standpoint entail? This question was the starting point for the exhibition *Punto de partida* [Point of Departure]. The CIAC is a Mexico-based collection and, as such, is conceived and articulated from the standpoint of that country. However, it is not only a collection of Mexican or Latin American art, but one that brings together works from different places and contexts, works that were created in a space that differs from that in which they are collected. Although Mexico is seen as part of the Western world, like many other countries in the region, it does not quite fit in that predetermined slot. Even though at first glance it shares many aspects of European culture, delving a little more deeply into the country's history reveals that Mexico has a unique origin, since it is a "mestizo" country. That notion is the "point of departure" for the present exhibition.

For many years the term mestizo had negative connotations—it was even used as a synonym for "illegitimate." It was not until the first decades of the twentieth century that the concept was reclaimed by intellectuals as part of the discourse of national identity building in countries such as Mexico and Brazil. In the former, José Vasconcelos defined the mestizo race as heir of both the indigenous American and the Spanish peoples, giving birth to what he called the "cosmic race."¹ In Brazil, Gilberto Freyre focused on the cultural fusion of Europeans, Africans and indigenous people to understand Brazilian culture.² Both Vasconcelos and Freyre addressed the concept of "mestizaje" as a foundational question, a point of departure that was the origin of both a new race and a new culture. Nevertheless, mestizaje cannot be understood solely in biological or cultural terms, but, as Serge Gruzinski argues, it must

1. José Vasconcelos, *The Cosmic Race* (1925) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997). 2. Gilberto Freyre, *The Masters and the Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization* (New York: Knopf, 1956).

be interpreted from the standpoints of colonialism and Westernization.³

Mestizaje originally took place during the wave of modernization that transformed all aspects of life in the late fifteenth century, originally in Europe and later in our entire planet, which has been defined since then as a “world.”

Although the advent of modernity is commonly associated with factors such as the rise of Renaissance humanist thought, the first Scientific Revolution (which entailed not only new forms of understanding the world but also a new control over it), the development of a different economy, and the discovery of the Americas, for Walter Mignolo, “coloniality . . . is constitutive of modernity—there is no modernity without coloniality.”⁴ Spanish and Portuguese expansion into the Americas—followed by the French and the British—extended the European worldview to the newly conquered lands and fostered economic growth in Europe thanks to the resources coming from the “new” territories, which in turn enabled the Old World to establish more advantageous trade relations with Asia.

It was the conquest of the Americas by Europeans—the aforementioned coloniality—that gave rise to mestizaje. Extrapolating Mignolo’s assertion, one could thus argue that mestizaje is an inherent part of modernity. A superficial view presents mestizaje as the encounter and fusion of the Spanish and the pre-Hispanic, when in reality it was a much longer, more complex process, full of different tensions—more than an encounter between two worlds, it was an encounter between many worlds. The Spaniards conquered a territory populated by different peoples, all of whom were categorized as “Indians” without taking into account their enormous diversity. This is perhaps the first fallacy associated with the concept of mestizaje: reducing it to the “encounter” or “mixture” of two cultures and races.

In the specific case of New Spain, cultural, racial and commercial exchanges were not restricted to an exchange between Spain and the different original inhabitants of its colony. The territory of New Spain was also an important bridge between Asia and Europe. The goods coming from different Asian countries—especially from China—were shipped to the Americas via the Philippines—Spain’s colony in the Pacific Ocean—and crossed the territory of New Spain, leaving much of their cultural and material cargo there, before being shipped across the Atlantic. On the other hand, Spain brought to New Spain more than just the European

raza como el de una nueva cultura. Sin embargo, el mestizaje no puede entenderse únicamente como una cuestión biológica o cultural, sino que, como propone Serge Gruzinski, debe leerse desde la colonialidad y la occidentalización³.

El mestizaje surge durante la modernidad que a finales del siglo xv transformó todos los niveles de la vida, tanto en Europa, donde nace, como en todo el globo terráqueo que desde entonces se conforma como un mundo.

Si bien el paso a la modernidad se asocia comúnmente con factores como el surgimiento del pensamiento humanista renacentista, la primera revolución científica —la cual implicó no solo nuevas formas de entender el mundo, sino también un nuevo control de este—, el desarrollo de una economía diferente y el descubrimiento de América, para Walter Mignolo «la colonialidad es parte constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad»⁴. Las expansiones española y portuguesa, seguidas de la francesa e inglesa, por el continente americano, extendieron la cosmovisión europea por las nuevas tierras conquistadas, además de promover un cambio económico para Europa gracias a los recursos provenientes de los nuevos territorios, los cuales permitieron al Viejo Continente establecer un comercio más ventajoso con Asia.

Es la conquista de América por los europeos, esa misma colonialidad, la que da origen al mestizaje, por lo que, extrapolando la frase de Mignolo, podemos decir que el mestizaje es parte inherente de la modernidad. Una mirada superficial nos presenta el mestizaje como la confluencia y la fusión de lo español y lo prehispánico, pero se trata de un proceso mucho más largo, complejo y lleno de tensiones, en el que más que el encuentro entre dos mundos se dio el encuentro entre muchos mundos. Los españoles conquistaron un territorio poblado por diferentes pueblos, a los que unificaron bajo el concepto de «indios» sin tomar en cuenta la enorme diversidad entre ellos; esta es quizás la primera falacia del concepto mestizaje, el reducirlo al «encuentro» o «cruce» de dos culturas y razas.

En el caso específico de Nueva España, los intercambios culturales, raciales y comerciales no se restringieron a aquellos entre España y los diferentes pobladores originales de su colonia. Por un lado, el territorio de Nueva España fue un puente importante entre Asia y Europa. Las mercancías provenientes de distintos países asiáticos, de China en especial, partieron hacia América desde Filipinas, la colonia española al

³. Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 75. ⁴. Walter Mignolo, «La colonialidad: la cara oculta de la modernidad», en *Modernologías. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*, cat. exp., Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 2009, p. 39.

³. Serge Gruzinski, *The Mestizo Mind: The Intellectual Dynamics of Colonization and Globalization* (New York: Routledge, 2002), p. 42. ⁴. Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options* (Durham: Duke University Press, 2011), p. 3.

otro lado del océano Pacífico, y atravesaron el territorio novohispano dejando gran parte de su carga material y cultural en él, antes de cruzar el Atlántico. Por otro lado, España traía consigo no solo el imaginario europeo, marcado sobre todo por la religión católica, sino que parte de su cultura arrastraba la presencia de siglos de convivencia con judíos y musulmanes, por lo tanto, con tradiciones de Medio Oriente y otras regiones más alejadas. Así, en el territorio novohispano se encontraron diversos mundos que impulsaron significativamente el desarrollo económico y cultural, ejerciendo un papel clave en la transformación de la economía mundo⁵.

A pesar de la importancia de las colonias americanas en el desarrollo de la modernidad, esta se ha escrito y descrito desde Europa, a partir de sus ideas y su imaginario, silenciando a los otros actores y dejando mudas otras narrativas, las de la otra cara de la modernidad: la colonialidad. Por lo tanto, es necesario mirar y hablar desde estos otros lugares que tuvieron un papel destacado en el progreso de esta fase de la historia.

Hablar de mestizaje como parte de la colonialidad sería una de las maneras de contar la trascendencia de América dentro de la narrativa de la modernidad, desde una posición más central. Sin embargo, hablar de mestizaje no es una tarea fácil en una región cuyos procesos de independencia fueron liderados por los criollos y no por los pueblos originarios, los cuales han sido marginados desde los períodos de formación de las nuevas naciones hasta la actualidad. Así como los pueblos y la cultura indígena están ocultos en los discursos identitarios y culturales, lo mestizo tampoco fue parte de las narrativas oficiales hasta el siglo XX cuando distintos movimientos culturales en países como México y Brasil van a proponer el rescate de las raíces indígenas como parte de la cultura nacional, la cual no sería únicamente heredera de Europa.

En el Brasil de finales de la década de 1920, el poeta Oswald de Andrade publicó su *Manifiesto antropófago* en el que proponía engullir el modelo europeo para transformarlo en algo nuevo, al tiempo que se rescata y acoge al «Brasil caraiba», es decir, a las raíces indígenas del país⁶. «Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente», escribió De Andrade al inicio del manifiesto; con esta frase, el poeta llama a la creación de una comunidad, de un «nosotros», que se constituye frente al «otro» europeo, de quien proclama su independencia. La Antropofagia propone así una identidad brasileña, que devora su pasado colonial y mira hacia sus raíces indígenas, a las cuales mitifica.

5. Hablamos de economía mundial y no globalizada, en el sentido propuesto por Octavio Ianni en *Enigmas de la modernidad-mundo*, Siglo XXI, México, 2000. También vale la pena revisar el catálogo de la exposición *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, realizada por el Metropolitan Museum de Nueva York en 2013, una exposición de textiles que, a través del análisis de la fabricación y la evolución de los motivos decorativos en las telas, proponía una radiografía no solo del gusto, sino también de la economía mundial desarrollada desde el siglo XVI. 6. Victoria Giraudo, «Antropofagia y modernidad», en *Antropofagia y modernidad. Arte brasileño en la Colección Fadel*, cat. exp., Ciudad de México: Museo Nacional de Arte y Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2016, pp. 22-23. 7. Oswald de Andrade, «Manifiesto antropófago», *Revista Antropofagia*, 1 (mayo 1928), consultada en <http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>

imaginary, marked by the Catholic religion, as part of its culture derived from centuries of coexistence with Jews and Muslims and, therefore, with traditions from the Middle East and other, more distant, regions. Thus, several “worlds” were involved in the economic and cultural development of New Spain, playing a key role in the transformation of the world economy.⁵

Despite the important role played by the American colonies in its development, modernity has been written and described from the standpoint of Europe and on the basis of its ideas and its imaginary, silencing other actors and muting narratives from the other side of modernity, that is, coloniality. Therefore, it is necessary to look and to speak from these other places, which played an outstanding role in this phase of history.

To speak of mestizaje as part of coloniality would be one way of conveying the importance of America in the narrative of modernity, thus approaching it from a more central position. Nevertheless, speaking of mestizaje is no easy task in a region whose processes of independence were led by creoles rather than by indigenous peoples, who have been marginalized from the time of the birth of the new nations until present days. Just as indigenous peoples and their cultures were absent in identitarian and cultural discourses, so was the mestizo left out of official narratives until the twentieth century, when different cultural movements in countries like Mexico and Brazil sought to salvage the indigenous roots of national culture, transcending the mere European inheritance.

In the Brazil of the late 1920s, the poet Oswald de Andrade published his “Cannibalist Manifesto,” in which he proposed to engulf the European model and turn it into something new, while at the same time salvaging and embracing “Carib Brazil,” that is, the country’s indigenous roots.⁶ “Cannibalism alone unites us. Socially. Economically. Philosophically,” wrote Andrade at the outset of his manifesto.⁷ With this phrase the poet called for the creation of a community, of a “we” that would constitute itself in opposition to the European “other,” from whom it proclaimed its independence. Cannibalism thus postulates a Brazilian identity based on devouring its colonial past and looking toward a mythified version of its indigenous roots.

5. We follow Octávio Ianni's argument in speaking of “world economy” instead of “globalized economy.” See Octávio Ianni, *Enigmas da modernidade-mundo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000). See also the catalog of *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), an exhibition on textiles that, through the analysis of the fabrication and change of decorative motifs in fabrics, proposed an X-ray analysis not only of taste but also of the world economy that began to develop in the sixteenth century. 6. See Victoria Giraudo, “Antropofagia y modernidad,” in *Antropofagia y modernidad. Arte brasileño en la Colección Fadel*, exh. cat. (Mexico City: Museo Nacional de Arte, 2016), pp. 22–23. 7. Oswald de Andrade, “Cannibalist Manifesto,” *Latin American Literary Review*, 19/38 (1991), p. 38.

Pero más allá de buscar independizarse de un modelo europeo o de volver a valorar las culturas indígenas con el fin de encontrar o crear una cultura propia, el mestizaje puede ser entendido como una forma de comprender el mundo y de posicionarse en él. Crear, como proponen François Laplantine y Alexis Nouss, una epistemología mestiza⁸, pensar desde el mestizaje. Este tipo de pensamiento no se reduce a la síntesis de dos posturas, sino a la aparición de una tercera vía, de un pensamiento de la relación y del movimiento. En el pensamiento mestizo no hay categorías absolutas ni cerradas, no es estático; en él se da una relación de la multiplicidad y de la singularidad⁹. Está en el punto de partida, en constante transformación¹⁰.

Pensando desde el mestizaje, que sería también una forma de pensar y posicionarse a partir de México, es desde donde se plantea esta exposición de la Colección Isabel y Agustín Coppel, estructurada en torno a cinco conceptos: pedagogía, identidad, territorio, economía y comunidad, tratados desde un pensamiento mestizo.

El tema de la instrucción fue parte importante de la colonización del mundo indígena por parte de los españoles, quienes a través de la enseñanza impusieron la religión católica y el idioma español, pero las escuelas cumplían también con la misión de enseñar oficios e imponer la cultura europea. Si bien la educación fue un medio de dominación, la pedagogía también ha servido en los procesos de descolonización y de una construcción nacional e identitaria propia.

La pedagogía del pensamiento mestizo estaría relacionada con la pedagogía de la liberación, cuyo mayor exponente es Paulo Freire. Se trata de una práctica en donde la educación ya no consiste únicamente en el «acto de depositar, de narrar, de transferir o de transmitir “conocimientos” y valores a los educandos... sino de ser un acto cognosciente»¹¹. La propuesta de Freire es la de una pedagogía dialógica en la que el educador ya no es el único que educa, ya que aprende de aquel a quien enseña. El alumno («educando», en los términos de Freire) a la vez que aprende de su educador, también le enseña; de esta manera se rompe la jerarquía tradicional entre el que enseña y el que es educado.

Continuum [Continuo] de Joseph Beuys documenta en una pizarra parte de la *performance* que el artista alemán realizó junto a Nam June Paik. La pizarra, instrumento icónico de la educación tradicional, sirvió

8. En el prólogo de su libro, Laplantine y Nouss proponen una epistemología mestiza la cual se abre a nociones poco tradicionales de mestizaje desarrolladas a manera de diccionario; *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2007. Consultado en <http://latin.sysprop.net/latintesting/punto/biblio/Latino/clase2/Laplantine.pdf> **9.** *Ibidem*. **10.** François Laplantine y Alexis Nouss, *Le Métissage*, Flammarion, París, 1997. Consultado en <http://classes.bnf.fr/rendezvous/actes/8/laplantine.pdf> **11.** Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*. Consultado en <http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelpOpresido.pdf>, p. 61.

Beyond this quest to become independent from a European model or to revalorize indigenous cultures with the aim of finding or creating a national culture of one's own, mestizaje can be understood as a way of understanding the world and of positioning oneself in it, by creating, as François Laplantine and Alexis Nouss propose, a mestizo epistemology, by thinking from the standpoint of mestizaje.⁸ According to Laplantine and Nouss, this type of thought cannot be reduced to the synthesis of two positions, but implies the appearance of a third path, of a new way of understanding relationship and movement. Mestizo thought is not static, as it contains no absolute or closed categories, but rather a relationship between multiplicity and singularity.⁹ It is in the point of departure, in constant transformation.¹⁰

The present exhibition has its origin in this concept of mestizaje, which would also be a way of thinking and of positioning oneself from the standpoint of Mexico. It is organized around five concepts—pedagogy, identity, territory, economy, and community—all of which are approached from the standpoint of mestizo thought.

The theme of instruction was an important part of the colonization of the indigenous world by the Spaniards, whose teachings imposed Catholicism and the Spanish language. Schools also fulfilled the mission of teaching trades and imposing European culture. Although education was a means of domination, pedagogy has also served in processes of decolonization and of reconstructing new nations and identities.

The pedagogy of mestizo thought is related to the pedagogy of liberation, of which Paulo Freire is the greatest advocate. This is a practice in which education no longer consists solely of “transfers of information.” Rather “it is a learning situation in which the cognizable object (far from being the end of the cognitive act) intermediates the cognitive actors.”¹¹ Freire proposes a dialogical pedagogy in which the teacher is no longer the only one who educates, since he or she learns from those being taught. While learning from the teacher, the student (or “teacher-student” in Freire’s terminology) also teaches the “student-teacher,” thereby breaking with the traditional hierarchy between the one doing the teaching and the one being taught.

In the work *Continuum*, the German artist Joseph Beuys uses a chalkboard to document part of the performance that he carries out together with Nam June

8. In the prologue to their book *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*, Laplantine and Nouss propose a mestizo epistemology that is open to non-traditional notions of mestizaje, which are developed throughout the book in the manner of a dictionary. See François Laplantine and Alexis Nouss, *Métissages: de Arcimboldo à Zombi* (Paris: Pauvert, 2001). **9.** *Ibid.* **10.** See François Laplantine and Alexis Nouss, *Le métissage* (Paris: Flammarion, 1997). **11.** Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (1970) (New York: Continuum, 2000), p. 79.

a Beuys en distintas ocasiones para entablar un diálogo con los espectadores de sus *performances*, muchas de las cuales cuestionaban la relación entre el arte y la sociedad. De este modo, subvierte el uso tradicional de la pizarra como instrumento en el que un profesor escribe y el alumno copia, para ser el espacio donde quede representado el diálogo.

Aprender a partir de la experiencia sinestésica es una de las inquietudes detrás de *Arquitectura fantástica / Bicho* de Lygia Clark, quien, siguiendo las ideas propuestas de la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty —en donde el estímulo-cognición se construye a partir de todos los sentidos—, propone una serie de esculturas en las que el espectador manipula el objeto para completar su experiencia de la escultura.

Los museos son quizá uno de los símbolos culturales más significativos de la modernidad; cumplieron una importante labor pedagógica y de construcción identitaria, pero son también el resultado y la imagen de la dominación que Europa ejerció en el mundo desde el siglo XVI. Los museos, desde su creación, presentan los objetos siguiendo narrativas muy precisas, muchas de las cuales estaban destinadas a exponer un orden geopolítico dominante. El modelo del museo fue implementado incluso en los países ya descolonizados, siguiendo la lógica del museo centroeuropeo. *Museum of Stones* [Museo de piedras] de Jimmie Durham retoma formalmente el discurso y la manera de exponer objetos en un museo; sin embargo, su interés no es crear una taxonomía mineral, hablar del valor económico o la procedencia geográfica de las piedras, sino hablar de ellas desde sus cualidades formales, alejándose, no sin humor, de la concepción tradicional del museo como constructor de discursos de poder o de identidad.

La identidad entendida desde el mestizaje se aleja de la concepción de pureza (concepto que es la base de casi todos los discursos xenófobos desde el siglo XIX hasta nuestros días) en favor de una construcción realizada por distintas capas, en discontinuidades y fracturas, de una idea de ensamblaje, donde diferentes partes y discursos se integran y se destruyen para generar una unidad. *All'Auditorium* [En el Auditorio] de Mimmo Rotella es uno de los *décollages* que el artista realizó en 1962. En esta serie de obras, el artista recuperaba pedazos de los muros de Roma, en los cuales a lo largo de los meses se había pegado un cartel publicitario sobre otro. Al llevarlos a su estudio, Rotella despegaba partes de los anuncios de las capas superiores, revelando que otros carteles eran a su vez el soporte de estos. Así, los *décollages* del artista mostraban distintos discursos sobrepuertos que configuran uno nuevo.

Siguiendo esta noción de identidades que están conformadas por más de un elemento, incluso cuando estos parecen contradictorios, tenemos las obras de Leonor Antunes. Esta artista suele combinar el lenguaje del diseño y la arquitectura moderna con una factura artesanal. Hace que en sus piezas estas dos nociones convivan y configuren el objeto, presentando de esta forma una especie de abstracción cálida y moldeable.

Paik. As an iconic instrument of traditional education, the chalkboard allowed Beuys to strike up a dialogue with the spectators of his performances, questioning the relationship between art and society. Thus, he subverted the chalkboard's traditional use as an instrument on which the professor writes and the student copies, turning it into a space where dialogue is represented.

Learning from synesthetic experience is one of the concerns behind Lygia Clark's *Arquitectura fantástica / Bicho* [Fantasy Architecture / Bug]. Following ideas developed in Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception—in which stimulus-cognition is constructed on the basis of all of the senses—Clark proposes a sculpture in which the spectator must manipulate the object in order to complete his or her experience of the piece.

Museums are perhaps one of the most significant cultural symbols of modernity, fulfilling important roles both pedagogically and in the construction of identity, but they are also the result and image of Europe's domination of the world from the sixteenth century onward. Since their creation, museums have presented objects in accordance with very precise narratives, many of which were destined to present a dominant geopolitical order. This model of the museum was even implemented in already-decolonized countries, which followed the logic of the central European museum. Jimmie Durham's *Museum of Stones* formally reprises the museum's discourse and its manner of exhibiting objects. However, Durham is not interested in creating a mineral taxonomy or in speaking of the economic value or the geographical origin of stones. Rather, his aim is to talk about them from the standpoint of their formal qualities, distancing himself—not without a sense of humor—from the traditional conception of the museum as a constructor of discourses of power or identity.

Identity as understood from the standpoint of mestizaje distances itself from the conception of purity—a concept that is at the base of almost all xenophobic discourses, from the nineteenth century to the present—favoring a construction made up of different layers, discontinuities and ruptures, or an idea of assembly wherein different parts and discourses are integrated and destroyed in order to generate a unity. Mimmo Rotella's *All'Auditorium* [At the Auditorium] is one of the *décollages* made by the artist in 1962. In this series of works, the artist recuperates bits of street walls in Rome on which advertisements have been plastered on top of other advertisements over the course of months. After taking them to his studio, Rotella peeled off parts of the advertisements on the topmost layers, revealing yet more posters underneath. Thus the artist's *décollages* show that different superimposed discourses give shape to new discourses.

R. R. and the Expansion of the Tropics [R. R. y la expansión de los trópicos], de Mario García Torres, parte de la investigación sobre la vida de Robert Rauschenberg —artista al que suele asociarse con lo urbano, en particular con la ciudad de Nueva York— en Captiva, isla de Florida. Desde este aspecto poco conocido de Rauschenberg, García Torres explora la noción del trópico que, si bien nace como un concepto geográfico, se transformó también en cultural, asociando a los individuos que viven en los trópicos calificativos como perezosos y por tanto menos desarrollados. Así, al investigar un episodio poco conocido de la historia del arte (estrategia recurrente en la obra de este artista), la pieza de García Torres traza también una relación entre conceptos geográficos e identidad. La relación con el territorio va más allá de una cuestión geográfica física, como lo hace ver el trabajo de Mario García Torres, puesto que se configura como un imaginario, un espacio que al recorrerse va cambiando sus propios horizontes.

Para Laplantine y Nouss el mestizaje es devenir¹², de ese modo el territorio no puede entenderse únicamente como el espacio geográfico que muestran los mapas cada vez con más precisión. El territorio en el mestizaje es un espacio de exploración, de recorridos y de intercambios.

A partir de su *Manifiesto blanco* publicado en 1946, Lucio Fontana comienza una serie de exploraciones espaciales que primero lo llevaron a perforar sus telas y, posteriormente, a finales de la década de 1950, a rajarla; a esta serie de obras las tituló *Concetto spaziale* [Concepto espacial] (1950-1968). Mediante el acto radical de cortar la tela, Fontana no solo rompió con una larga tradición pictórica, sino que llevó al artista a concebir una pintura más allá del espacio ilusionista del bastidor.

Para DOCUMENTA 13, Pierre Huyghe creó *Untilled* [Sin cultivar], una pieza que era un ecosistema autosostenible, que el público podía recorrer sin poder participar en los diversos procesos naturales que se llevaban a cabo ahí, quedando así como mero espectador. De esta pieza se desprende *Plan for Untilled*, que podría traducirse como «croquis o plano para Sin cultivar». Esta alfombra es un bosquejo que el público puede recorrer y con el que reconoce algunos de los lugares que se encontraban en la obra previa, así como algunas de las referencias que dieron forma a este proyecto y que no eran visibles en el espacio real. De esta manera *Plan for Untilled*, más que ser un plano del proyecto llevado a cabo en Alemania que sirviera como guía del lugar, es un mapa que además de dar indicaciones de lugares y espacios, también lo da de ideas y de conceptos.

La llegada de europeos a América impone una nueva relación con el trabajo y con los productos¹³, muchos de los cuales, como el maíz y el cacao, pierden su carácter ritual. No obstante, la colonización de América no solo supuso un cambio en la economía de los pueblos originarios, sino que fue fundamental para el desarrollo del capitalismo. Para autores como Walter Mignolo, el circuito comercial del Atlántico en el siglo XVI, donde la plata americana se convirtió en moneda de cambio entre Europa y Asia, mientras que productos como el azúcar americano fueron

The works of Leonor Antunes also tackles this notion of identities that are made up of more than one element, even when these seem to be contradictory. With an artisanal execution, Antunes' works tend to combine the languages of design and modernist architecture, allowing both of these notions to coexist, shaping the object, and thus presenting a sort of warm-hearted, moldable abstraction.

The starting point for Mario García Torres' *R. R. and the Expansion of the Tropics* is an investigation into the life of Robert Rauschenberg, an artist who tends to be associated with urbanity and, in particular, with New York City. Choosing Rauschenberg's stay on the island of Captiva, in Florida, as the backdrop for his work, García Torres explores the notion of the tropics, a cultural concept that sees the people that live in this area as lazy and underdeveloped. Thus, by investigating a not well-known episode from the history of art—a recurring strategy in this artist's work—García Torres traces a relationship between geographical concepts and identity. The concept of territory transcends the geographical in García Torres' work, given that it is configured as a space whose horizons change as one moves through it.

Laplantine and Nouss identify mestizaje with constant evolution.¹² Therefore, territory cannot be understood only as the geographical space represented by maps with ever-greater precision, but as a space of exploration, of journeys and exchanges.

Following his “White Manifesto,” published in 1946, Lucio Fontana began a series of spatial explorations that led him first to pierce his canvases and, toward the end of the 1950s, to start slicing them in the series he entitled *Concetto spaziale* [Spatial Concept] (1950–1968). Through the radical act of cutting the canvas, Fontana not only broke away from a long pictorial tradition but also conceived a type of painting that went beyond the illusionist space of the stretcher.

Pierre Huyghe's presented *Untilled*, a self-sustaining ecosystem piece, in DOCUMENTA 13. Although the public was allowed to tour the site, they couldn't participate in the different natural processes that took place, thus remaining mere spectators. This piece gave rise to Huyghe's *Plan for Untilled*, a rug conformed as a sketch that the public can tour, recognizing not only some of the places that could be found in the previous work, but also some of the references that gave shape to the project, which were not visible in real space. Thus, more than a plan or a guide for the project carried out in Germany, *Plan for Untilled* is a map that points out ideas and concepts, as well as places and spaces.

¹². Francois Laplantine y Alexis Nouss, *Mestizajes. De Arcimboldo a Zombi*, op. cit., p. 7 (nota 8). ¹³. Serge Gruzinski, op. cit., p. 99 (nota 3).

¹². See François Laplantine and Alexis Nouss, op. cit., p. 12 (note 8).

los primeros en comercializarse a nivel mundial¹⁴, es fundamental en la historia del capitalismo y de la modernidad¹⁵.

La pérdida del carácter ritual y la adquisición de un valor comercial del maíz podría leerse en *Diamond Corn* [Mazorca de diamantes], escultura en cristal que imita a un diamante con forma de mazorca de maíz, llevando así este alimento básico de la dieta mesoamericana al mundo de lo sumptuoso. Con este gesto, Mircea Cantor cuestiona el valor que debería de tener el maíz frente a objetos sumptuosos, pero que no sirven para mantener la vida, como los diamantes.

La historia del capitalismo se ha contado desde Europa, específicamente desde Europa Central, dejando fuera a España, Portugal y América como artífices de este cambio económico que dio fin al sistema feudal. Esto lleva a concebir el capitalismo como un fenómeno centroeuropeo y no mundial, en el que hubo diversos participantes que desempeñaron distintas posiciones de poder¹⁶. Por ello resulta preciso contar esta historia desde otro lugar.

Bajo el término *Autoconstrucción*, el artista Abraham Cruzvillegas designa gran parte del trabajo que ha desarrollado en los últimos años. Cruzvillegas retoma este concepto empleado en América Latina para referirse a las construcciones que distintas comunidades realizan sin un arquitecto o ingeniero, con materiales económicos y muchas veces con ayuda de la familia o de la comunidad. En sus *collages* y esculturas utiliza elementos de uso cotidiano, en algunas ocasiones incluso se trata de materiales que provienen de la construcción, a los cuales sobrepone objetos que forman parte del vocabulario del arte moderno y contemporáneo. *Autoconstrucción* habla, entre otras cosas, de una manera distinta de trabajo y de planificación, donde la lógica de producción capitalista no opera.

En *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*, el teólogo y filósofo argentino Juan Carlos Scannone propone frente a la idea del «yo» de Heidegger un «nosotros», el cual «no es la universalización del yo, ni es el sujeto trascendental de la relación sujeto-objeto, sino que implica, además del yo, también el tú y los él, ella, ellos y ellas, que no son reducibles al yo ni siquiera comprendido trascendentalmente»¹⁷. La postura de Scannone sirve para hablar de la idea de comunidad.

Nestor o Destatizador (Zé Carioca No. 13) [Nestor, el borrador de tatuajes (José Carioca n.º 13)] de Rivane Neuenschwander es una de las piezas que la artista desarrolla dentro de la serie de *Zé Carioca*, personaje de Walt Disney, también conocido como José o Pepe Carioca en español,

¹⁴. Si bien la caña no es originaria de América, su introducción tuvo mucho éxito y el comercio del azúcar, alimento no perecedero, significó el enriquecimiento de muchos terratenientes europeos.

¹⁵. Walter Mignolo, «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires: 1993, p. 56. ¹⁶. *Ibidem*, p. 57.

¹⁷. Juan Carlos Scannone, *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*, Editorial Guadalupe, Buenos Aires, 1990, p. 25.

The arrival of the Europeans in the Americas imposed a new relationship with the work structure and products, many of which, like corn and cacao, lost their ritual character.¹³ Nevertheless, the colonization of the Americas not only meant a change in the economies of the indigenous populations, but was fundamental for the development of capitalism. According to authors like Walter Mignolo, the commercial circuit of the Atlantic in the sixteenth century is foundational in the history of capitalism and modernity,¹⁴ with American silver becoming the means of exchange between Europe and Asia, while products such as American sugar became the first to be traded on a worldwide scale.¹⁵

Corn's loss of its ritual character and its acquisition of commercial value is expressed in Mircea Cantor's *Diamond Corn*, a crystal sculpture in which kernels of corn imitate diamonds, thus transporting the basic foodstuff of the Mesoamerican diet to the world of sumptuousness. With this gesture, Cantor raises questions about the value that corn should have in relation to luxurious objects with no life-sustenance value, such as diamonds.

The history of capitalism has been told from Europe, specifically from northern Europe, leaving Spain, Portugal, and the Americas out of the economic change that brought an end to the feudal system. This implies conceiving capitalism as a northern European rather than a worldwide phenomenon in which there were different participants who occupied different positions of power.¹⁶ This is why it seems necessary to tell this story from another standpoint.

The artist Abraham Cruzvillegas has used the term *Autoconstrucción* [Self-made Construction] to designate a large portion of the work he has developed in recent years. This concept, as it is employed in Latin America, refers to buildings erected by communities on their own, without architects or engineers, using cheap materials, and very often with the help of family or community members. Cruzvillegas utilizes elements from everyday life in his collages and sculptures, sometimes even using materials taken from construction sites, onto which he superimposes objects that are part of the vocabulary of modern and contemporary art. Among other things, *Autoconstrucción* speaks of a different way of working and planning in which the capitalist logic of production does not operate.

In *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana* [New Point of Departure in Latin American Philosophy],

¹³. See Serge Gruzinski, op. cit. (note 3), p. 55. ¹⁴. See Walter Mignolo, "Coloniality at Large: The Western Hemisphere in the Colonial Horizon of Modernity," *CR: The New Centennial Review*, 1/2 (2001), p. 22. ¹⁵. Although sugarcane is not native to the Americas, its introduction in the continent was quite successful and the trade in sugar, a nonperishable foodstuff, entailed the enrichment of many European landholders. ¹⁶. See Walter Mignolo, op. cit. (note 14), pp. 22 and 24.

el loro brasileño de la película animada *Los tres caballeros* estrenada en 1944, en donde se presenta una visión estereotipada de Brasil (así como de otros países del continente americano). En esta serie, Neuenschwander se apropió de la tira cómica y quita de ella toda imagen y todo diálogo, dejando solo el color y los globos de texto para que el público pueda intervenirlos y empezar un diálogo con el resto de los asistentes, generando así un intercambio de ideas que dé pie a una comunidad.

Las políticas ciudadanas y las mejoras urbanas son parte de la vida comunitaria. Edi Rama, artista y político albanés, durante su periodo como alcalde de Tirana, pintó de colores las fachadas de los deteriorados edificios de la capital de Albania, los cuales habían sufrido daños y abandono durante la rebelión de 1997. Con esta acción, Rama no solo buscaba mejorar la apariencia de la ciudad, sino generar un ambiente diferente dentro de la comunidad. Este acto artístico-político queda representado en *Dammi i colori* [Dame los colores], vídeo realizado por Anri Sala en 2003.

El pensamiento mestizo implica una forma de ontología que da cabida a la diversidad cultural, a las implicaciones económicas y políticas que la enmarcan y a la reconstrucción de la memoria de las comunidades globales. Con ello, esta exposición plantea una idea compleja sobre el mundo y sus partículas.

Si, como sostuvimos al inicio de este texto, una colección no consiste en acumular sino en articular estratégicamente objetos específicos, la Colección Isabel y Agustín Coppel realiza una interesante tarea desde un punto crítico y flexible. Por ello, la estructura de este acervo está en constante transformación y sus límites cambian en cada lectura.

Punto de partida es entonces una visión del arte contemporáneo desde México, que no busca ser ni definitiva ni cerrada, sino que, siguiendo una lógica del pensamiento mestizo, queda abierta a ser cuestionada, repensada con cada nueva adquisición y con cada exposición o texto sobre la Colección Isabel y Agustín Coppel.

the Argentinian theologian and philosopher Juan Carlos Scannone opposes Heidegger's idea of the "I," or "self," with his own idea of the "we," which "is not the universalization of the I, nor the transcendental subject of the subject-object relation, but rather implies, in addition to the I, the you and the he, she and they, which cannot be reduced to the I, not even to the I as understood transcendentally."¹⁷ Scannone's position serves to speak of the idea of community.

Nestor o Destatuidor (Zé Carioca No. 13) [Nestor, the Tattoo Remover (Joe Carioca No. 13)] is part of Rivane Neuenschwander series *Zé Carioca*, which is based on a character created by Walt Disney, the Brazilian parrot from the 1944 animated feature *The Three Caballeros*—also known as Joe Carioca—which features a stereotyped vision of Brazil (as well as of other Latin American countries). In this series, Neuenschwander appropriates the cartoon and covers every image and dialogue, leaving only color and "speech bubbles," so that the audience can intervene in the work striking a dialogue with the rest of those in attendance, and thereby generating an exchange of ideas that will give rise to a community.

City politics and urban improvements are also part of community life. During his tenure as mayor of Tirana, Albanian artist and politician Edi Rama used bright colors to paint the façades of deteriorated buildings in the capital of Albania, which had been damaged and abandoned during the 1997 rebellion. With this action, Rama sought not only to improve the city's appearance, but also to generate a different atmosphere in the community. This political and artistic action is represented in Anri Sala's 2003 video *Dammi i colori* [Give Me the Colors].

Mestizo thought implies a form of ontology that makes room for cultural diversity, the political and economic implications that frame it, and the reconstruction of the memory of global communities. With it, this exhibition lays out a complex idea of the world and its components.

If, as mentioned at the beginning of this text, a collection consists not in accumulating but rather in strategically articulating specific objects, the Colección Isabel y Agustín Coppel carries out this task from a critical and flexible position. Thus, the structure of the collection is constantly transforming and its limits change with each reading.

Point of Departure is a vision of contemporary art from the standpoint of Mexico that does not seek to be definitive or closed, but rather, in accordance with the logic of mestizo thought, remains open to being questioned and rethought with each new acquisition, exhibition or text about the Colección Isabel y Agustín Coppel.

¹⁷ Juan Carlos Scannone, *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana* (Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1990), p. 25.





Un punto de partida

A Point of Departure

BAUDELIOS LARA

En clave de una improbable lectura del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, cabe afirmar que toda colección es un mundo (subjetivo, pero mundo al fin) constituido, en este caso, por la totalidad de las cosas, no de los hechos. Este mundo irrealizable, regido por las normas del deseo, la apropiación, la generosidad o, por qué no, la especulación, está determinado por las cosas que lo constituyen y aspira a ser todas las cosas que se relacionan caprichosa e insondablemente entre sí. Esto es así ya que, como entidad total, determina lo que sucede en ella, pero también lo que no sucede: una colección es siempre lo que es, pero también lo que falta, esa pieza que se aspira conseguir para completar una imagen o un estado de satisfacción que desaparece en el momento en que se adquiere.

Como mundo que obedece a reglas subjetivas, puede observarse a modo de un sistema cuya lógica llegamos a atisbar pero que casi siempre escapa a nuestra comprensión. En ese sentido, es un espacio de confluencia: una estación de viaje que representa diversos puntos de partida y distintos puntos de llegada. Quizá no sepamos cómo está constituida, pero sabemos que una vez que nos adentremos en este cuerpo de obra *sui generis*, el camino elegido nos llevará potencialmente a cualquier lugar.

Una exposición, en este orden de ideas, intenta presentar la totalidad del paisaje a través de las partes; asume la figura de un panorama que, al mismo tiempo que se presenta a la vista, esconde necesariamente algunos detalles. El método de presentación por clasificación temática propone lecturas múltiples en un escenario virtual en el que confluyen coleccionista, comisario y espectador. El riesgo más evidente es la arbitrariedad, ya que las similitudes, contrastes e influencias muchas veces son signos dinámicos e intercambiables que nos engañan o seducen en primera instancia, y que nos encaminan (*¡esa es la idea!*) hacia destinos que no habíamos previsto.

En este contexto, como punto de entrada es también un punto ciego, del mismo modo que la papila óptica de la retina, esa zona donde surge el nervio óptico, es la estructura que hace posible que veamos la luz.

Organizada a través de cinco categorías: territorio, identidad, economía, comunidad y pedagogía, la exposición *Punto de partida* las ofrece como espacios de confluencia, necesariamente arbitrarios. A fin de cuentas, en este mundo imaginario los dominios se tocan: territorio es identidad, es comunidad, es pedagogía, es economía; son rutas que se entrecruzan y se ofrecen como posibilidades, puntos de entrada y de salida, luz y escotoma.

Drawing on an improbable reading of Ludwig Wittgenstein's *Tractatus*, one could affirm that every collection is a whole different world—a subjective one, but a world nonetheless—constituted, in this case, by a totality of things, not of deeds. This unrealizable world, governed by the norms of desire, appropriation, generosity or, why not, speculation, is determined by the things that constitute it and aspires to be all things that are hazardly and unfathomably interrelated in it. This is the case because, as a complete entity, it determines what happens within it, but also what does not happen: a collection is always what it is, but also what is missing, that piece that one hopes to acquire in order to achieve an image or a state of satisfaction that will disappear the moment it is acquired.

As a world that obeys subjective rules, it can be seen as a system whose logic almost always escapes our understanding. In that sense, it is a space of convergence: like a way station it represents diverse points of departure and different points of arrival. Perhaps we do not know how it is constituted, but we do know that once we have delved into this *sui generis* body of work, the path chosen can potentially take us anywhere.

In this view, an exhibition attempts to present the totality of the landscape through its parts. It assumes the figure of a panorama that necessarily hides some details as it is presented to the viewer. The method of presentation by thematic classification proposes multiple readings on a virtual stage upon which collector, curator and spectator converge. The most obvious risk is arbitrariness, since resemblances, contrasts and influences are often dynamic and interchangeable signs that deceive us or seduce us at first sight, steering us—that is the idea!—toward destinations we had not foreseen.

In this context, a point of entry is also a blind spot, in the same manner that the optic papilla of the retina, that area from which the optic nerve emerges, is the structure that makes it possible for us to perceive light.

Organized into five categories—territory, identity, economics, community and pedagogy—the exhibition *Punto de partida* [Point of Departure] conceives them as necessarily arbitrary spaces of convergence. In the end, in this imaginary world domains meet and come together: territory is identity, is community, is pedagogy, is economics. These crisscrossing routes are offered as possibilities, as entry and exit points, as light and scotoma.

TERRITORY

As a synonym for the ground on which we walk, for the Earth that sustains humankind, the term “territory” inspires in us a feeling of total confidence, rooted in the absolute certainty of our existence, a conviction that

TERRITORIO

Como sinónimo del suelo que pisamos, de la Tierra que sostiene nuestra Humanidad, el término *territorio* nos inspira un sentimiento de confianza plena arraigado en la certeza absoluta de nuestra existencia, una convicción que a veces solo depositamos en entidades más etéreas, como la Familia, la Patria o Dios. Sin embargo, el territorio no es una categoría única sino una suma de significados relacionados con un sitio, cuya interpretación depende de puntos de vista múltiples e inciertos. El territorio es espacio físico, tierra, agua y espacio aéreo o sideral; pero también posesión, organización, institución, Estado, comunidad, sociedad; asimismo medioambiente, paisaje, región, lugar, superficie, relieve. Como seres que compartimos este mundo, queremos entender el territorio como sinónimo de la realidad, pero para movernos en ella necesitamos de representaciones que nos permitan interpretarla. Las representaciones son mapas, no del territorio, sino de lo que queremos, podemos o deseamos asimilar y comprender del ambiente que nos rodea. Por ello, debido a que representa un punto de partida, quizás el arte sea el único sitio en el que pueden coincidir mapa y territorio, objeto y representación, deseo y límite.

El viaje suele ser la dimensión dinámica del territorio, cuya narrativa se traduce a veces en un paisaje. Para Bernard Plossu, viaje y fotografía son las caras de una misma moneda: la errancia y el vagabundeo como experiencia vital desdoblada al ritmo lento del azar que se vuelve necesario y de las vicisitudes del autoconocimiento. Su obra se parece más a un diario de viaje o al guion de una *road movie* que a una exploración intelectual sobre la imagen: como en las convenciones de este género, el viaje revela al fotógrafo algo sobre sí mismo más que sobre el sitio al que ha llegado. El viaje es también un punto de partida ya que «la única proeza sobre viajar es tomar la decisión de partir», dar el primer paso hacia una aventura incierta, para fugarse hacia delante, dejando atrás «la vida organizada en el armario donde merece estar».

La obra de los artistas brasileños Angela Detanico y Rafael Lain es un diálogo complejo entre texto e imagen a través de medios diversos. En las sociedades modernas, lenguaje e imagen son elementos que no solo están en la base de la comunicación, sino que también saturan de sentido nuestros intercambios cotidianos y nuestras prácticas culturales. Influenciados por la lingüística, la semiología, la tipografía y el diseño gráfico, sus piezas proponen, por la vía de la deconstrucción de esos sentidos, nuevas y diversas lecturas de nuestros referentes comunicativos. A través de la apropiación y materialización de códigos, señales y signos, el lenguaje adquiere una dimensión concreta y se convierte en instrumento de lectura y reflexión cultural en la forma de alfabetos, series, catálogos, cartografías o calendarios que abren posibilidades para asociar el mundo físico y las estructuras simbólicas. Dado que provienen de las múltiples posibilidades de deconstrucción de un código, sus piezas tienden a tomar la forma de pequeños universos sometidos a reglas conceptuales e icónicas que se presentan ante el espectador como pequeños universos en los que fondo y forma son revelados simultáneamente, como en *O Livro do Universo* [El libro del universo].

we sometimes only deposit in more ethereal entities, such as the Family, our Homeland, or God. Nevertheless, territory is not a lone category, but rather a sum of meanings related to place whose interpretation depends on multiple and uncertain points of view. Territory is physical space, land, water and aerial or outer space, but also possession, organization, institution, state, community, society. Likewise, it is environment, landscape, region, place, surface, relief. As beings who share this world, we want to understand territory as a synonym of reality, but in order to move upon it we need representations that enable us to interpret it. Representations are maps, not of territory, but of what we want to, are able to, or desire to assimilate and understand about the environment that surrounds us. Thus, since it represents a point of departure, perhaps art is the only place where map and territory, object and representation, desire and limit can coexist.

A trip tends to be the dynamic dimension of territory, whose narrative is sometimes translated into a landscape. For Bernard Plossu, travel and photography are two sides of the same coin: itinerancy and vagabondage as a vital experience, unspooled to the slow rhythm of chance that becomes necessity and the vicissitudes of self-knowledge. His work seems more like a travel diary, or the script for a road movie, than an intellectual exploration of the image—as is the convention of such genres, the trip reveals to the photographer more about himself than about the place to which he has arrived. The trip is also a point of departure, since “the only feat in traveling is making the decision to depart,” to take the first step on an uncertain adventure, to escape by going forward, “leaving organized life back in the closet where it belongs.”

The work of Brazilian artists Angela Detanico and Rafael Lain is a complex dialogue between text and image through diverse media. In modern societies, language and image are not only the bases of communication, but also saturate our everyday exchanges and cultural practices with meaning. Influenced by linguistics, semiology, typography and graphic design, Detanico and Lain's pieces propose new and diverse readings of our communicative referents by means of the deconstruction of those meanings. Through the appropriation and materialization of codes, signals and signs, language acquires a concrete dimension and becomes an instrument for reading and cultural reflection in the form of alphabets, series, catalogs, cartographies, or calendars that open up possibilities for drawing associations between the physical world and symbolic structures. Given that they originate in the multiple possibilities of deconstructing a code, these pieces tend to take the form of small cosmoses submitted to



Stephen Shore, *Winslow, Arizona, September 19, 2013*
[Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013

En una de sus obras, Runo Lagomarsino escribió en un muro blanco la siguiente frase: «Esta pared no tiene una imagen pero contiene geografía». Nacido en Suecia, de padres argentinos y abuelos italianos, y viviendo en São Paulo y Malmö, su herencia multicultural se refleja directamente en sus proyectos, que mantienen una posición crítica en temas como migración, colonialismo o esclavitud. Su trayectoria artística está fuertemente influenciada por una biografía atravesada por fronteras, de la cual podría afirmarse que toda geografía contiene una implicación política. En su pieza *We Didn't Cross the Border, the Border Crossed Us* [No cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó] recupera el conocido lema del movimiento por los derechos civiles de los migrantes mexicanos y latinos en los Estados Unidos. La pieza es un conjunto de fotografías y postales reapropiadas de diversos lugares de la frontera entre México y Estados Unidos de los años sesenta, setenta y ochenta. La mayor parte son imágenes idílicas de las cuales no podrían deducirse las graves diferencias y problemas sociales que origina el fuerte flujo migratorio entre ambos países. En un acto poético o ingenuo que simboliza la integración cultural, las dos versiones de la pieza utilizan vidrios adquiridos en México y marcos provenientes de Estados Unidos, y viceversa.

IDENTIDAD

El símbolo por excelencia de la identidad es el espejo. Nos atrae la idea de que la imagen que nos devuelve es nuestra copia exacta. Sin embargo, no hay nada más ilusorio que esta intuición peregrina. El reflejo no es otra cosa que una presencia simétrica y, por tanto, una representación invertida; es, desde el principio, una alteridad. En ese sentido, acaso constituye una metáfora más realista la obra de 1937 de René Magritte, *La Reproduction interdite* [Reproducción prohibida], en la que un hombre de espaldas mira su dorso, que la expectativa ingenua de encontrar siempre frente a nosotros nuestro propio, mimético semblante. De ahí surge, quizás, nuestro temor infantil hacia el pulido brillo del azogue. Como sabía Lewis Carroll, de la superficie de un espejo emanen dos realidades: en la contemplación narcisista, el punto de llegada de nuestra percepción es también un punto de fuga; el momento en que se encuentran nuestros ojos es el instante en que nuestra mirada se abre al mundo. Es, asimismo, el lindero de un abismo, el límite acusoso de entidades opuestas que se engullen recíprocamente, el lugar donde las manos se tocan, se traspasan y luego desaparecen seguidas por el cuerpo; el umbral poroso de una dimensión inexplorada, sostenida por una vulnerable tensión superficial que está a un tris de quebrarse. Con certeza la figura de enfrente, usted lector, piensa lo mismo.



conceptual and iconic rules that are presented to the spectator as little universes in which ground and figure are revealed simultaneously (*O Livro do Universo* [The Book of the Universe]).

In one of his works, Runo Lagomarsino wrote the following on a white wall: "This wall has no image but contains a geography." Born in Sweden to Argentinian parents whose own parents were Italian, and living in São Paulo and Malmö, his multicultural heritage is directly reflected in his projects, which adopt a critical position on themes such as migration, colonialism, and slavery. Lagomarsino's artistic trajectory is strongly influenced by a biography crisscrossed by borders, from which it could be asserted that every geography has political implications. In his piece *We Didn't Cross the Border, the Border Crossed Us*, he reprises the well-known slogan of the Chicano civil rights movement in the United States. The piece is a set of re-appropriated 1960s-, 1970s- and 1980s-photographs and postcards from various places along the border between Mexico and the United States. Most of them are idyllic images from which one would not be able to deduce the grave differences and social problems that give rise to the strong migratory flow between the two countries. In a poetic or ingenuous act that symbolizes cultural integration, the two versions of the piece use glass acquired in Mexico and frames from the United States, and vice versa.

IDENTITY

The mirror is the symbol *par excellence* of identity. We are drawn to the idea that the image that it presents to us is our exact copy. Nothing, however, is more illusory than this fleeting intuition. A reflection is nothing but a symmetrical presence and, therefore, an inverted representation. It is, from the start, an alterity. In that sense, maybe René Magritte's 1937 work *La Reproduction interdite* [Not to Be Reproduced], in which a man with his back turned to us gazes at his own back in the mirror, constitutes a more realistic metaphor than the naive expectation of always finding before ourselves our own, mimetic semblance. Whence arises, perhaps, our childhood fear of the polished brilliance of mercury. As Lewis Carroll knew, there are two realities that emanate from the surface of a mirror: in narcissistic contemplation, the point of arrival for our perception is also a point of escape; the moment at which our eyes meet is the instant when our gaze opens out onto the world. It is, likewise, the edge of an abyss, the watery limit of opposed entities that reciprocally engulf each other, the place where hands meet, run through each other and then disappear, followed by the body; the porous threshold of an unexplored dimension, sustained by a vulnerable surface

tension that is within a hair's breadth of breaking. Surely the figure in front of this text—you, dear reader—is thinking the same thing.

*

The metaphor of the mirror is literally substantial in the work of Michelangelo Pistoletto. A representative figure of *arte povera*, his inclination toward the use of common materials and his affiliation with Jerzy Grotowski's "poor theater" enabled him to create a project in which he redefined the content of and the relationship between work and spectator, presenting it as a happening in which the action has as much importance as the work. In his *Mirror Paintings*, Pistoletto works with mirrors or reflective surfaces on which he recomposes the dimension between figure and ground, opening infinite possibilities of interaction. These pictures question the Renaissance notion of perspective by removing it from the image as an articulating element, inverting the traditional view of the object that involved paying attention to the interior of the painting *Senza titolo [uomo]* [Untitled (Man)].

Sometimes identity tends to be revealed as a connection in the memory—individual or collective and more or less explicit—of ordinary incidents that are distinguished by their creator as art objects. This strategy has a lot to do with the relationship the artist establishes with language through the title, or with an unfolding of the situation on two planes of knowledge, the "real" one and the one entailed by artistic representation. Abraham Cruzvillegas tends to combine these elements, making use of references in which individual identity is articulated with its familial origins and social contexts. In the long title of the piece *Blind Self-portrait Reading "Hamlet's Mill," Listening to "No Tengo Dinero" Hundreds of Times, after Toasting a Few Kilos of Cacao Seeds in Order to Make Myself Some Chocolate Bars Engraved with the Legend "The Construction of the Universe Is Certainly Much Easier to Explain Than That of a Plant," Wanting to Play Heads-or-Tails in Order to See Who's Going To Pay for the Meringues, Having Had Grilled Dorado with Comal-Blackened Tirípití for Lunch, Accompanied by a Few Icy Bottles of Colimitas*, the outlandish label alludes to an ironic, provocative attitude, which is displaced and unfolded onto the plastic plane in the found objects of which it is comprised, which have been painted in gold to cover their origins and purposes with a brilliant gleam.

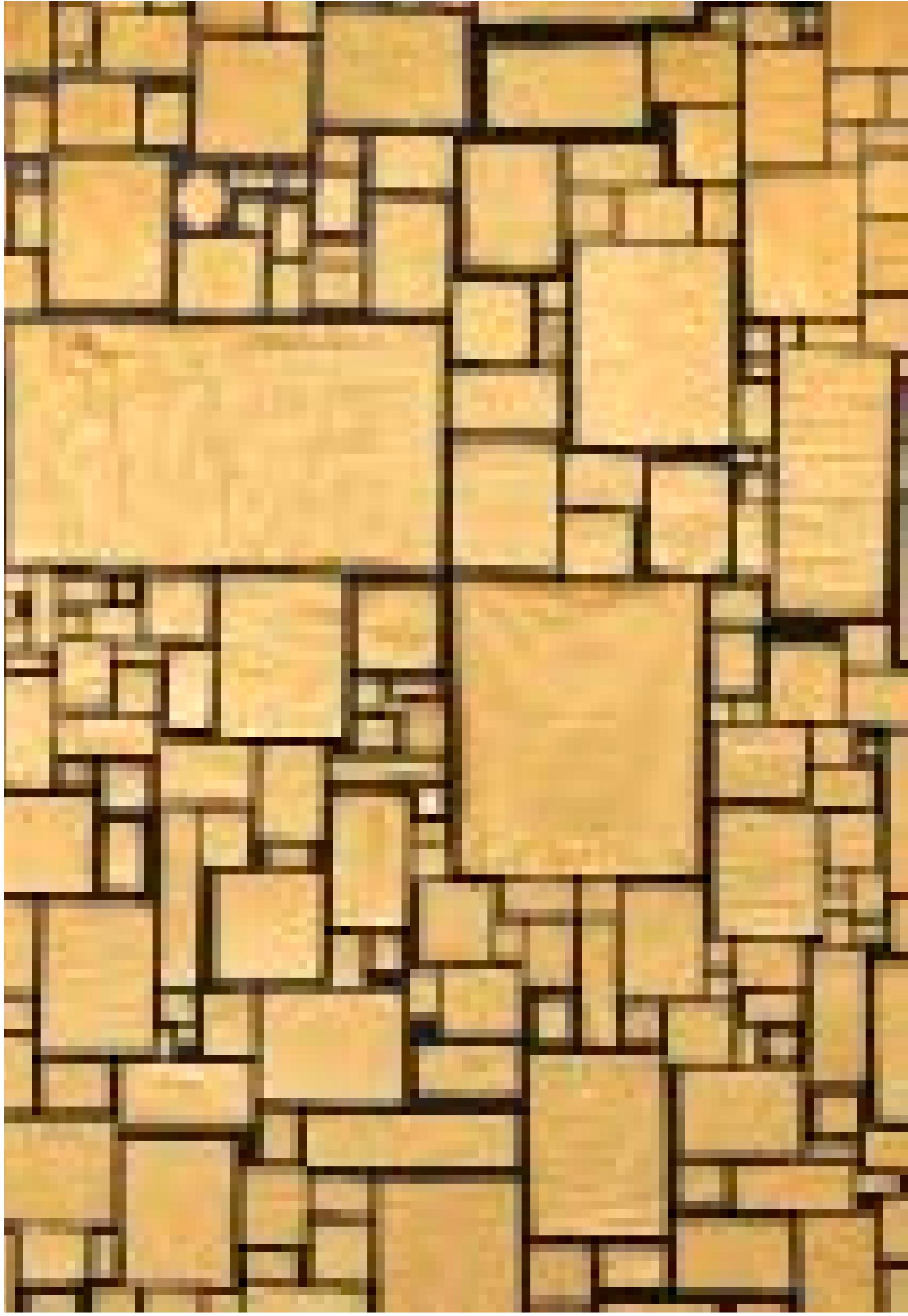
COMUNIDAD

Como concepto antropológico, la comunidad es al mismo tiempo origen y producto del ser humano, tiene una dimensión fundacional y teleológica, un principio y un fin que en el momento actual parecen fatalmente cuestionados. Situada necesariamente en un espacio, trasciende la geografía; en tanto lugar, es punto de partida y de pertenencia que relaciona los elementos subjetivos que confieren identidad individual y grupal: es un conglomerado de historias, intereses, costumbres, hábitos, normas,

COMMUNITY

As an anthropological concept, community is at once an origin and a product of the human being. It has a foundational and teleological dimension, a beginning

Abraham Cruzvillegas,
Autorretrato ciego...
[Blind Self-portrait...], 2015
(Detalle / detail)





Irving Penn,
Three Dahomey Girls, One Reclining
[Tres muchachas de Dahomey,
una tumbada], 1967

símbolos, códigos, emociones, cosas que reconocemos comunes y con las cuales nos distinguimos del Otro. En estricto sentido, la comunidad lo es todo; el problema central de la modernidad no es ubicar dónde se encuentra la totalidad, sino cómo se han transformado y reconstituido sus partes.

*

En nuestra experiencia inmediata, la noción de comunidad está ligada intuitivamente al espacio y sus usos posibles. En algunas piezas, el manejo de la escala y la proporción ha sido utilizado como mecanismo de un artefacto reflexivo que articula las dimensiones y componentes de una dialéctica entre lo individual y lo colectivo de maneras a veces incómodas, casi siempre sorprendentes, en las que se revela nuestra relación con las masas de forma realista o simbólica. Al acercarnos a las placas de Petri que presenta Michal Rovner en *Data Zone, Culture Table No. 1* [Zona de datos, mesa de cultivos n.º 1], que a primera vista parecen contener cultivos de microorganismos, advertimos que se trata de diminutas figuras humanas que nos retrotraen a nuestro origen más primitivo. Do Ho Suh utiliza en *Floor Module* [Módulo de suelo] diminutas figuras de plástico para construir paneles que sostienen nuestro peso y nuestro camino por la suma de su insignificante fuerza, y en *Metal Jacket* [Chaqueta metálica] reúne chapas metálicas de identificación que conforman una especie de armadura. Se trata de figuras o atributos de sujetos colectivos que interpelan nuestra relación con la comunidad y cuestionan los límites entre el sujeto y la masa en un mundo cada vez más globalizado, anónimo e individualista.

La noción de comunidad en sus múltiples niveles (grupo, familia, barrio, país, patria, ¿acaso Humanidad?) construye sus propias referencias culturales y políticas de maneras arbitrarias, azarosas y contradictorias, pero siempre reconocibles en el imaginario de sus integrantes, puesto que se suceden en un lugar común, real o simulado, presente o representado. Por ello, a veces esta noción compartida aglutina significados discordantes en un mismo escenario: la barbarie de la guerra puede ser una fiesta y simbolizar un ritual de celebración casi tribal en el que se desvanecen las barreras de la imaginación y el tiempo. Investidos en el doble uniforme de soldados y superhéroes, los hombres pueden actualizar de maneras contradictorias los antiguos relatos mitológicos y las leyendas guerreras en complejos contextos contemporáneos que no pueden reducirse a las gestas ancestrales, pero que se confunden con ellas precisamente porque participan de oscuros atavismos, como plasman Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla en su obra *Intermission (Halloween Afghanistan I)* [Entreacto (Halloween Afganistán I)] de 2011.

and an end that nowadays seem fatally questioned. Necessarily situated in a specific locale, it nevertheless transcends geography. As a place, it is a point of departure and of belonging that interrelates the subjective elements that confer individual and group identity, a mixture of histories, interests, customs, habits, norms, symbols, codes, and emotions, which we recognize as shared and with which we distinguish ourselves from the Other. Strictly speaking, community is everything—the central problem of modernity is not finding where totality lies, but rather how its parts have been transformed and reconstituted.

*

In our immediate experience the notion of community is tied intuitively to space and its possible uses. In some pieces, the handling of scale and proportion has been used as a mechanism for a reflexive artifact that articulates the dimensions and components of a dialectic between the individual and the collective in sometimes uncomfortable and almost always surprising ways, revealing our relationship with the masses in a realistic or symbolic manner. Upon closer inspection of petri dishes that at first glance seem to contain cultures of microorganisms, we see that the latter are in fact diminutive human figurines that harken back to our most primitive origin, as is the case in Michal Rovner's *Data Zone, Culture Table No. 1*. In turn, Do Ho Suh uses diminutive plastic figures to make panels that bear our weight as we walk upon them thanks to the sum of their force (*Floor Module*); or metal identification tags that make up an armor-like suit (*Metal Jacket*). These figures are attributes of collective subjects that speak of our relationship with the community and question the limits between the subject and the masses in an increasingly globalized, anonymous and individualist world.

The notion of community on its multiple levels (group, family, neighborhood, country, homeland, perhaps humanity?) constructs its own cultural and political references in arbitrary, random, and contradictory ways that are nevertheless always recognizable in the imaginary of its members, given that they happen in a common place, real or simulated, present or represented. Thus, sometimes this shared notion brings discordant meanings together on a single stage—the barbarism of war can be a festivity and symbolize a ritual of almost tribal celebration in which the barriers of the imagination and time disappear. Invested in the dual uniforms of soldiers and superheroes, humans can, in contradictory ways, update ancient mythological tales and warrior legends in complex contemporary contexts that cannot be reduced to ancestral feats but

Toda comunidad es, ante todo, comunidad de lenguaje, ya que este es nuestro patrimonio primordial. Con el lenguaje nos comunicamos, aunque a veces la comunicación asuma formas perversas. Los lingüistas saben que no es posible una situación humana exenta de comunicación: interactuamos hasta en el silencio, cuando pensamos que no lo hacemos. Utilizando como pretexto conceptual una frase hecha, Bruce Nauman representa en *Double Poke in the Eye II* [Doble dedo en el ojo II] la perversidad de un diálogo que une y distancia a un par de figuras a través de la agresión mutua: una escena en la que el aparente vacío comunicativo toma la forma de un continuo ataque.

ECONOMÍA

Los antiguos manuales de economía tenían en la portada un nombre y un adjetivo: «Economía política». Parafraseando a Carl von Clausewitz, podríamos afirmar que la economía es la guerra por la supervivencia cotidiana realizada por diversos medios, en los cuales todos estamos sumergidos y, quizás por ello, tendemos a observarlos como fuerzas naturales. Cuando el arte se interesa por atisbar el mundo económico se produce una mezcla incómoda que no pocas veces plantea un dilema moral o político. Mientras que la economía trata de derivaciones, intereses y lucro, la intención genuina del arte es esencialmente gratuita, aunque sus objetos se conviertan finalmente en una mercancía sujeta a las fuerzas del mercado y la especulación. El arte, si lo es genuinamente, se resiste a su reducción económica. El cruce de estos intereses disímbolos suele resultar en una mezcla incómoda.

*

La teoría clásica que dio origen a las actuales políticas neoliberales se basaba en la existencia de una «mano invisible» que reordenaría sabiamente las fuerzas del mercado para conferir un equilibrio inmanente al orden social. La obra de Cinthia Marcelle está interesada en ese orden aparente producido como resultado de las acciones inconscientes de los individuos que saturan nuestra experiencia de la vida diaria. Para reorganizar ese caos poco visible, crea situaciones que desafían nuestras percepciones convencionales, evidenciando las coincidencias y discrepancias de nuestras acciones, estrategia inscrita en obras formalmente pulcras y austeras que pueden transitar en ambos sentidos: del caos al orden y del orden al caos, de la parte al todo y del todo a sus partes. *Capítulo 12 da série Secession: The Tempest* [Capítulo 12 de la serie Secesión: La Tempestad] documenta una sucesión de doblamientos que ofrece al espectador la progresión de la acción al mismo tiempo que alude al paso del individuo al ser colectivo. Por su parte, *brj – da série Da parte pelo todo* [brj – de la serie La parte por el todo] impone un orden formal e imposible a una acción cotidiana que requiere necesariamente del caos para ser realizada.

are mistaken for them precisely because they partake in obscure atavisms (Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, *Intermission [Halloween Afghanistan I]*).

Every community is first and foremost a language community, since this is our primordial heritage. We communicate through language, although at times communication adopts perverse forms. Linguists know that it is impossible to find a human situation that is free from communication: we even interact in silence, when we think we are not doing so. Using an idiomatic expression as a conceptual pretext, Bruce Nauman (*Double Poke in the Eye II*) represents the perversity of a dialogue that unites and separates a pair of figures through mutual aggression: a funny scene in which the apparent lack of communication takes the form of a continuous attack.

ECONOMICS

The covers of old economics handbooks bear a noun and an adjective: “Political Economy.” Paraphrasing Carl von Clausewitz, one could say that economics is the war for everyday survival waged by diverse means in which all of us are immersed. Perhaps as a result, we tend to see these means as natural forces. When art takes an interest in peering into the economic world, it produces an uncomfortable mix that not infrequently poses a moral or political dilemma. While economics deals with derivations, interests and profit, the genuine intention of art is essentially that it be free, even though its objects ultimately become commodities subject to market forces and speculation. If it is genuine, art resists being reduced to its economic value. The intersection of these dissimilar interests tends to result in an uncomfortable mix.

*

The classical theory that gave birth to current neoliberal politics was based on the existence of an “invisible hand” that would wisely reorder market forces in order to confer the balance that is immanent to the social order. The work of Cinthia Marcelle explores the apparent order produced as a result of the unconscious actions of the individuals that saturate our experience of daily life. To reorganize that scarcely visible chaos creates situations that challenge our conventional perceptions, making evident the coincidences and discrepancies of our actions, a strategy inscribed in formally meticulous and austere works that can move in both directions: from chaos to order and from order to chaos, from the part to the whole and from the whole to its parts. *Capítulo 12 da série Secession: The Tempest* [Chapter 12 of the Series Secession: The Tempest] documents a succession of doublings that offers

Podría definirse la economía como la disciplina que se ocupa de los valores, básicamente el valor de uso y el valor de cambio, de los bienes y mercancías. La axiología atiende a los valores, pero en términos éticos y morales, es decir, como resultado de una decisión. La obra de Fritzia Irízar Rojo parece interesada en mezclar y poner en cuestión ambos dominios, proponiendo una reflexión sobre sus entrecruzamientos y sus límites a través de experimentos sociales. En la pieza de 2010 *Sin título (Fuerza Bruta)*, la artista instaló una caja de seguridad durante el transcurso de la feria de arte contemporáneo Zona Maco. Videovigilada permanentemente, la regla era que el dinero contenido en la caja sería de quien descifrara una ecuación matemática que codificaba la contraseña. Como resultado se produjeron los comportamientos extremos: la clave fue descifrada y el dinero entregado, pero posteriormente la caja fue robada.

PEDAGOGÍA

Un punto de convergencia entre arte y pedagogía se encuentra en las formas de presentación y representación que constituyen estas dos disciplinas. Hacer arte y comunicarlo supone una práctica integrada que requiere de un público y que no puede sustraerse de una intención didáctica, por mínima que sea. Esta necesidad puede ubicarse en una amplia gama de puestas en escena que van desde el propósito narcisista de mostrar la subjetividad o la pericia técnica, hasta las concepciones del objeto artístico a modo de pieza de construcción colectiva, que adquiere sus formas como resultado de la participación del espectador, anulando en cierto modo la noción de autoría. Por su parte, lenguaje, creatividad, disposición al diálogo y construcción de la permanencia a través de la asimilación y la ruptura de la tradición constituyen valores característicos de la educación, entendida como intención dirigida al futuro por medio de la asimilación del pasado. En tanto que acciones sociales, arte y pedagogía se tocan y convergen. Sus significados pueden estar orientados en la misma dirección o abrirse a posibilidades inéditas en una época como la actual, en la que la información y el conocimiento han roto definitivamente las fronteras de todos los dominios de la vida social y los individuos están sometidos a actuar eficientemente entre fuerzas contradictorias para hacer frente por igual a nuestros retos cotidianos y a nuestras aspiraciones espirituales más trascendentes.

*

the spectator the progression of action as it alludes to the passage from the individual to the collective being. For its part, *brj – da série Da parte pelo todo* [brj – From the Series The Part for the Whole] imposes a formal, impossible order on an everyday action that necessarily requires chaos in order to be realized.

Economics can be defined as the discipline that concerns itself with values, basically the use value and exchange value of goods and commodities. Axiology attends to values, but in ethical and moral terms, that is to say, as a result of a decision. Fritzia Irízar Rojo's work is interested in mixing and putting into question both domains, proposing a reflection on their intertwinings and their limits through social experiments. In the 2010 piece *Sin título (Fuerza Bruta)* [Untitled (Brute Force)], the artist left an unattended safe-deposit strongbox on a sidewalk in Mexico City during the course of the contemporary art fair Zona Maco. Monitored by video the whole time, the idea was that the money contained in the safe would belong to whoever could decipher a mathematical equation that encoded the combination. This ended up leading to two extreme responses: first, the key was deciphered and the money taken, and afterwards the strongbox was stolen.

PEDAGOGY

One point of convergence between Art and Pedagogy is found in the forms of presentation and representation of these two disciplines. Making art and communicating it constitutes an integrated practice that requires a public and that cannot avoid having a didactic intention, however minimal it might be. This need can be located in a wide range of *mises-en-scène*, running from the narcissistic project of exhibiting one's own subjectivity or technical expertise to conceptions of the artwork as a piece of collective construction that acquires its form as a result of the spectator's participation, canceling out to a certain extent the notion of authorship. For their part, language, creativity, being disposed to dialogue and construction of permanence through assimilation, and the rupture of tradition constitute values that are characteristic of education, understood as an intention directed toward the future by means of the assimilation of the past. As social actions, art and pedagogy meet and converge. Their meanings can be oriented in the same direction or can be open to unseen possibilities in an era such as ours, when information and knowledge have definitively broken the frontiers of all domains of social life and individuals are made to act efficiently amongst contradictory forces in order to confront both our everyday challenges and our most transcendent spiritual aspirations.

*

Gary Hill ha manifestado que le interesa hacer piezas que planteen una cierta reflexión, pero que al mismo tiempo eviten ser demasiado didácticas. Temáticamente ocupado en escenarios y objetos donde se revelan las prácticas cotidianas de los sujetos ordinarios, como las noticias de la prensa, los espacios de trabajo y convivencia o nuestros hábitos y conductas, le preocupa trasmitir «la verdadera materialidad de la idea a la posición del espectador, lo que en muchas instancias puede circunscribirlo a él mismo como parte de la obra». *Learning Curve* [Curva de aprendizaje] es la materialización de un concepto procedente de la psicología y la pedagogía. Alude a la representación gráfica en coordenadas cartesianas del momento en que los individuos alcanzan el dominio de un aprendizaje por medio de la repetición. En una instalación que tiene como tema el surf, invita al espectador a integrar el significado del concepto al recomponer sus partes echando mano de sus experiencias actuales y pasadas.

Representante imprescindible del conceptualismo, esa forma nativa en la que el arte conceptual creció y fructificó en el espacio latinoamericano, Luis Camnitzer privilegia la relación entre obra y lenguaje como una forma de contrastar los sentidos en pugna de una imagen o bien, de abrir nuevas apreciaciones entre todo y parte, texto y contexto, significado y significante. En las dos piezas tempranas presentadas en la exposición, *The Discovery of Geometry* [El descubrimiento de la geometría] y *The Invention of Rain* [La invención de la lluvia], esta relación entre lenguaje e imagen está presente para sugerir nuevos significados. Más allá de un matiz didáctico fuertemente vinculado al humor y la ironía, su interés se dirige sobre todo a mostrar otras posibilidades de percepción, episodios que nos sorprenden o despiertan en nosotros una sonrisa, ejemplos de las mediaciones visuales del intento que uno de sus críticos calificó como «una búsqueda cuasi-mística de lo imponderable».

*

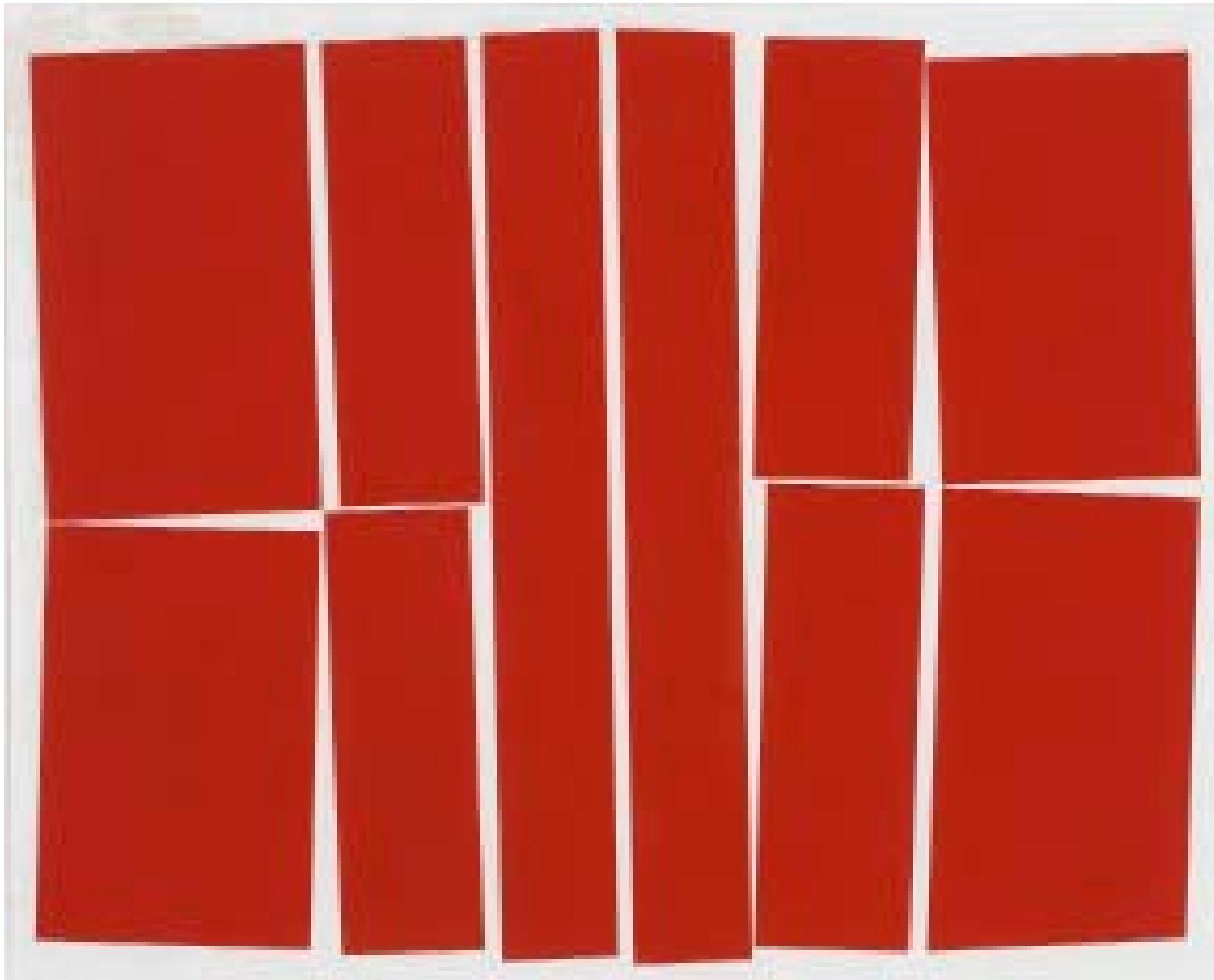
Punto de partida se ofrece como un conjunto de espacios de confluencia, modulados por el azar que se apropió de un interés, que fijó su atención en una obra o un nombre dentro de los múltiples objetos y artistas posibles. Se trata, entonces, de la puesta en escena de un conjunto de puntos de entrada y puntos de salida, puntos ciegos y puntos de luz al final de una visión de túnel. Una colección puede ser a la vez la totalidad de las cosas y la totalidad de los hechos: los objetos suceden, porque solo en el campo simbólico del arte las cosas son hechos y los hechos remiten a los objetos que los soportan: son actualidad e Historia, texto y contexto. A fin de cuentas, en el discurso *sui generis* de este mundo imaginario, los dominios se tocan, se separan y entrecruzan: territorio es identidad, es comunidad, es pedagogía, es economía; son sendas que se entrelazan y se ofrecen al espectador como posibilidades, puntos de entrada y de salida, órbitas y estaciones de espera, luz y escotoma.

Gary Hill has said that he is interested in making pieces that propose a certain reflexivity, but that at the same time avoid being too didactic. Thematically occupied in scenes and objects where the everyday practices of ordinary subjects are revealed—such as newspapers, work spaces, and living spaces, or our habits and behaviors—Hill's intention is to transmit “the true materiality of the idea to the viewer's position, which can oftentimes circumscribe him or her as part of the work.” *Learning Curve* is the materialization of a concept that has its origin in psychology and pedagogy. It refers to the graphic representation, in Cartesian coordinates, of the moment when individuals master something they are learning through repetition. In an installation whose theme is surfing, Hill invites the spectator to assimilate the meaning of the concept by recomposing its parts, drawing on his or her present and past experiences.

An indispensable representative of conceptualism—that native form into which conceptual art grew and bore fruit in Latin America—Luis Camnitzer privileges the relationship between work and language as a way of contrasting the senses in a struggle against an image, or of opening new appreciations between whole and part, text and context, signifier and signified. In the two early pieces presented in the exhibition (*The Discovery of Geometry* and *The Invention of Rain*), this relationship between language and image suggests new meanings. Aside from a didactic nuance strongly linked to humor and irony, Camnitzer's interest is aimed above all at showing other possibilities of perception, episodes that surprise us or bring a smile to our faces, examples of the visual mediations of intent that one of his critics described as “a quasi-mystical quest for the imponderable.”

*

Point of Departure is conceived as a set of spaces of convergence modulated by chance, which appropriates an interest and fixes its attention on a particular work of art or a name among all the multiple possible objects and artists. Thus, this exhibition has to do with the *mise-en-scène* of a set of entry points and exit points, with blind spots and lights at the end of a tunnel. A collection can be both a totality of things and a totality of deeds. Objects happen, because only in the symbolic field of art can things be deeds and can deeds refer to the objects that embody them: they are the present and History, text and context. When all is said and done, in the *sui generis* discourse of this imaginary world, domains meet, separate and intertwine: territory is identity, is community, is pedagoggy, is economics. These crisscrossing paths are offered to the spectator as possibilities, as entry and exit points, orbits and way stations, as light and scotoma.







Artistas / Artists

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Jennifer Allora, nacida en 1974 en Filadelfia (Pensilvania, Estados Unidos), y Guillermo Calzadilla, nacido en 1971 en La Habana (Cuba), viven y trabajan en San Juan (Puerto Rico).

Jennifer Allora, born in 1974 in Philadelphia (Pennsylvania, United States); and Guillermo Calzadilla, born in 1971 in Havana (Cuba). They both live and work in San Juan (Puerto Rico).

Intermission (Halloween Afghanistan 1) [Entrereacto (Halloween Afganistán 1)] forma parte de una serie que evoca, desde una posición analítica e irónica, la naturaleza de las celebraciones de Halloween en los cuarteles militares de Estados Unidos durante las invasiones de Irak y Afganistán. Aunque en un principio pueda parecer una imagen humorística, el contexto en el que fue tomada torna una dura crítica hacia un sector de la sociedad norteamericana. En un primer plano se expone la actitud festiva de un grupo de soldados disfrazados de superhéroes icónicos como el Capitán América, quien continúa siendo un símbolo del exacerbado patriotismo y militarismo estadounidense más de setenta años después de su creación durante la Segunda Guerra Mundial.

El complejo uso de la metáfora y el lenguaje presente en la obra de estos artistas establecidos en Puerto Rico se refleja en las múltiples narrativas que genera la imagen, la cual no solo analiza la dualidad entre la guerra y la festividad sino que también presenta un lado más sensible de los militares estadounidenses, creando referencias directas a las tensiones políticas que surgen como parte de una serie de discusiones públicas en torno a la militarización e intervención de otras naciones.

Al mismo tiempo, se crea una discrepancia entre las escenas de los conflictos en el Medio Oriente que normalmente se transmiten en televisión y las actitudes positivas de los soldados como si estas fueran parte de un programa de entretenimiento. De igual manera, se exponen las múltiples influencias que se dan entre culturas contrastantes y que son provocadas por confrontaciones militares, dando origen a una forma determinada de escribir una historiografía de las naciones.

Los artistas logran así construir una plataforma discursiva en la que se originan y convergen una serie de referencias culturales y políticas a partir de escenas con formatos y símbolos elementales, explorando las asociaciones entre una imagen en particular y los múltiples significados que puedan surgir de esta. [A. R. R.]

Intermission (Halloween Afghanistan 1) is part of a series that takes an analytic and ironic standpoint in evoking the nature of the Halloween celebrations at United States military bases during the invasions of Iraq and Afghanistan. Although the image may at first appear to be comedic, the context in which it was taken transforms it into a powerful critique of a sector of American society. In the foreground one sees the festive attitude of a group of soldiers wearing iconic superhero costumes, such as that of Captain America, who continues to be a symbol of inflamed United States patriotism and militarism more than seventy years after his creation during World War II.

The complex use of metaphor and language that characterizes the work of these Puerto Rico-based artists is reflected in the multiple narratives generated by the image, which not only analyses the duality of war and festivity but also presents a more sensitive side of United States military personnel. Thus, it establishes direct references to the political tensions that have arisen as part of the public debate about militarization and intervention in other nations.

The work creates a discrepancy with the predominant scenes of the Middle East conflict broadcasted on television, which normally show American soldiers with a positive attitude, as if they were part of an entertainment program. On the other hand, the artists show us the multiple influences that exist between contrasting cultures, as well as those that are provoked by military confrontations, giving rise to a set way of writing the historiography of nations.

With a discursive platform in which a series of cultural and political references originate and converge, Allora and Calzadilla use scenes with elementary formats and symbols in order to explore the associations between a particular image and the multiple meanings that can come out of it. [A. R. R.]

Intermission (Halloween Afghanistan 1)
[Entrereacto (Halloween Afganistán 1)], 2011



Francis Alÿs

Nacido en 1959 en Amberes (Bélgica), vive y trabaja en Ciudad de México (México).

Born in 1959 in Antwerp (Belgium), he lives and works in Mexico City (Mexico).

En 1986 Francis Alÿs abandonó Bélgica para mudarse al sur de México, en donde inicialmente trabajó como arquitecto para una ONG. No es hasta su llegada a la Ciudad de México cuando deja a un lado su carrera para dedicarse al arte, con el objetivo de descifrar los mecanismos que movilizan la estructura cultural de su nuevo domicilio.

Influenciado por los eventos ocurridos durante y tras el seísmo de 1985, su obra comenzó a verse protagonizada por los registros y los relatos visuales que acompañaron sus recorridos por el centro histórico de la ciudad. Las piezas realizadas en México suelen representar anacronismos con los cuales convive el mexicano, ocasionados por la constante disyuntiva entre adoptar la modernidad o resistirse a ella. Asimismo, sus obras nos presentan una reevaluación de objetos que habitan la cotidianidad, reconfigurándolos tanto poética como estéticamente.

Alÿs descubrió el poder comunicativo de los rótulos que albergan las calles del centro histórico de la Ciudad de México. Pero el artista no se limitó a retomar solamente el estilo de los rotulistas, sino que los incluyó dentro de su obra, al pedirles que realizaran una copia de sus propias pinturas.

La obra presente en la exposición está compuesta por dos piezas que se asemejan tanto en forma como en contenido. Una de ellas fue producida por el artista, mientras que la otra es la interpretación de la pintura de Alÿs hecha por un rotulista, Enrique Huerta. Mucha de la obra del artista suele configurarse a partir de la colaboración con otros; para Alÿs el proceso colaborativo supone un intercambio provechoso de ideas entre los agentes, intercambio que en ocasiones transforma el concepto original.

A su vez, Alÿs también juega con la idea de autoría de la obra de arte, ya que reconoce la colaboración del rotulista. Este gesto aparece registrado a través de la firma del coautor en su respectivo rótulo. [V. C.]

In 1986, Francis Alÿs left Belgium for southern Mexico, where he initially worked as an architect for an NGO. It was not until his arrival in Mexico City that he set aside his previous activity in order to dedicate himself fully to art with the aim of deciphering the mechanisms that mobilize the cultural structure of his new home.

Influenced by the events that took place during and after the 1985 earthquake, his work began to feature records and visual stories of his explorations of the city's historic center. Alÿs' Mexican pieces tend to represent the anachronisms with which Mexicans coexist, brought about by the country's constant disjunction between adopting or resisting modernity. His works also present us with a reevaluation of the objects that inhabit the everyday world, reconfiguring them both poetically and aesthetically.

Alÿs soon discovered the communicative power of the commercial signs that line the streets of Mexico City's historic center. However, he did not content himself with just taking up the style of the sign-artists, but instead included them in his work by asking them to make copies of his own paintings.

The artwork included in the exhibition consists of two pieces that resemble each other both in form and content. One of them was produced by the artist himself, while the other is an interpretation of Alÿs' painting made by the sign-artist Enrique Huerta. Much of Alÿs' work is shaped by collaboration with others, as he sees the collaborative process as a mutually beneficial exchange of ideas between agents that can occasionally transform the original concept.

Alÿs also plays with the idea of the authorship of the work of art, as can be seen here through the acknowledgement of the sign-artist's contribution, which is registered in the co-author's signature of his interpretation of Alÿs' work. [V. C.]



Carlos Amorales

Nacido en 1970 en Ciudad de México (Méjico), donde vive y trabaja.

Born in 1970 in Mexico City (Mexico), where he lives and works.

La práctica de Carlos Amorales se caracteriza por utilizar estrategias para negociar entre lo racional y lo espontáneo, lo etéreo y lo material, la repetición y el caos, y emplea distintos medios, siendo el dibujo el principal, para llegar a una tensión paradójica.

Su constante intención de encontrar un equilibrio entre dos extremos lo ha llevado a reflejar dos acercamientos al lenguaje visual: la técnica bidimensional, que es la racional, la estable, la rígida y la que facilita una lectura cronológica o temporal (como lo hace el arte arcaico), y la técnica que explora la ilusión tridimensional que concibe la composición inestable y abstracta.

Por su naturaleza anárquica, la ruta crítica que toma el artista al producir su obra generalmente implica encontrar una manera de someterse al azar para que este desempeñe un papel en la estrategia de producción. Eso atribuye a la obra menos rigidez y abre la posibilidad de que se genere una imagen más orgánica.

Notaciones para música de computadora, 05 es una composición visual de una partitura, no musical, sino figurativa. Es un encuentro, nuevamente, de dos posiciones. La partitura oscila entre trazos de grafito horizontales —mecanizados y especulados— y trazos abstractos e intuitivos extraídos del *Archivo líquido*, que Amorales ha desarrollado desde el año 2000, como resultado de un proceso de producción simbólica a partir de alegorías personales y del subconsciente del artista plasmado en formas bidimensionales hipercontenidas. Esta pieza es análoga a una composición musical digitalizada, pero reconstruida orgánicamente con elementos del vocabulario visual del artista. De este modo, la obra comprende las tres columnas vertebrales del trabajo de Amorales: la música, el dibujo y el lenguaje. [F. M. A.]

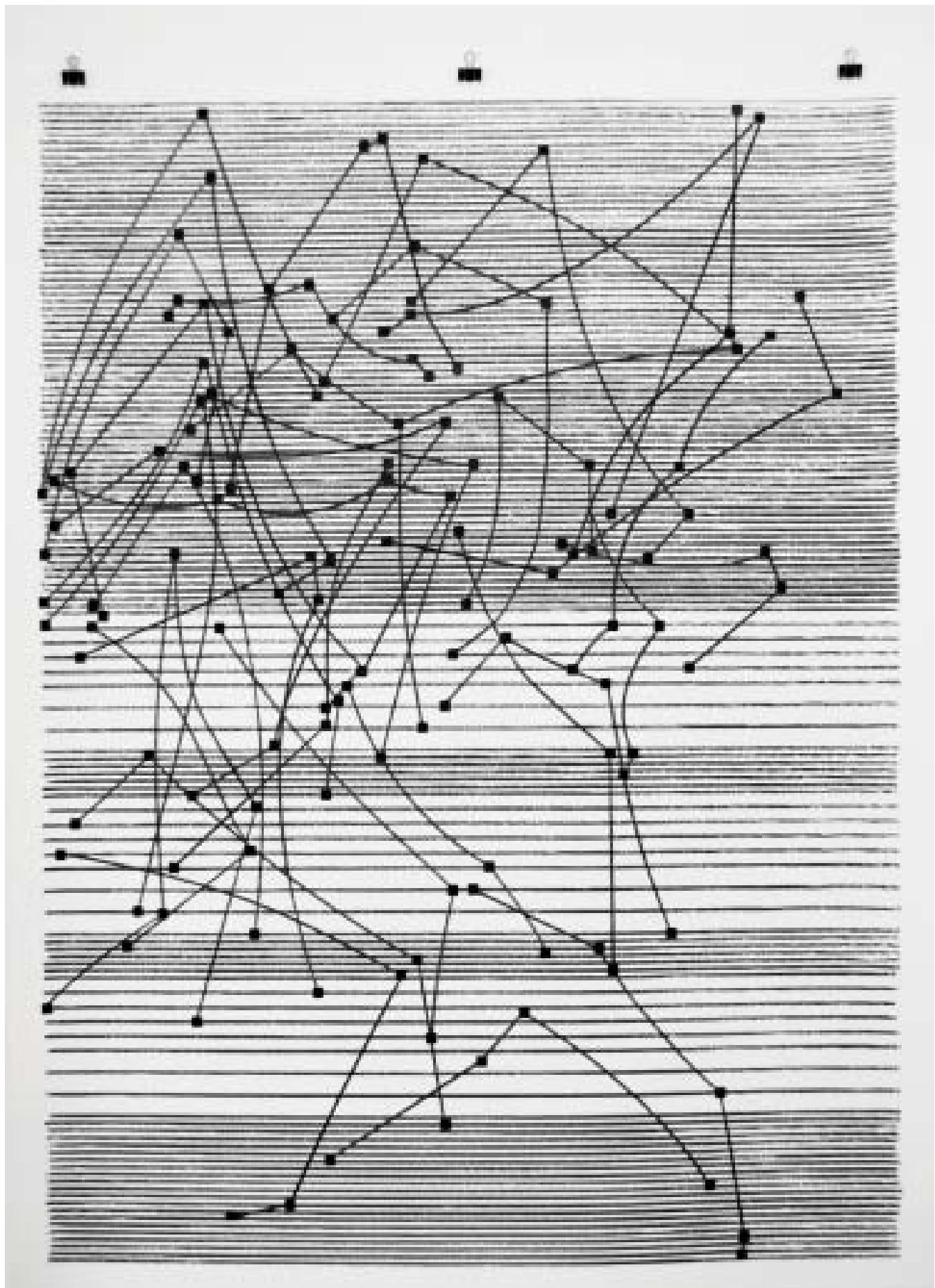
Carlos Amorales' practice is characterized by its use of strategies of negotiating between the rational and the spontaneous, the ethereal and the material, repetition and chaos. He employs different media, mainly drawing, in order to reach a paradoxical tension.

His enduring intention of finding a balance between two extremes has led him to work with two different approaches to visual language: the two-dimensional, rational, stable and rigid technique, which facilitates a chronological or temporal reading (as archaic art does); and the technique that explores three-dimensional illusion through unstable, abstract compositions.

Given its anarchic nature, the critical route taken by the artist generally implies finding a way of allowing chance to play a role in the production process. This allows for less rigidity and opens the possibility for a more organic image to be generated.

Notaciones para música de computadora, 05 [Notations for Computer Music, 05] is a visual figurative score of a non-musical nature. It is an encounter of two visual positions that oscillates between mechanized and mirrored horizontal graphic traces and abstract, intuitive traces extracted from the *Archivo líquido* [Liquid Archive], which Amorales has been developing since the year 2000 through a process of symbolic production based on personal and unconscious allegories expressed in two-dimensional, hyper-contained forms. This piece is analogous to a digitized musical composition, but organically reconstructed with elements from the artist's visual vocabulary. Thus, the work encompasses the three pillars of Amorales' work: music, drawing and language. [F. M. A.]

Notaciones para música de computadora, 05
[Notations for Computer Music, 05], 2015



Leonor Antunes

Nacida en 1972 en Lisboa (Portugal), vive y trabaja en Berlín (Alemania).

Born in 1972 in Lisbon (Portugal), she lives and works in Berlin (Germany).

En el trabajo de Leonor Antunes se observa su interés por la historia de la arquitectura y del diseño del siglo XX, sobre todo por el movimiento moderno y por el trabajo de las mujeres en estas disciplinas.

Las diversas dinámicas y tensiones que surgen entre las tradiciones endémicas de una cultura y los preceptos modernistas de desarrollo e innovación son fuente de inspiración y análisis para la artista portuguesa, quien en la obra *A Secluded and Pleasant Land, in This Land I Wish to Dwell, No. 1* [Una tierra cercada y amena, en esta tierra quiero vivir, n.º 1] crea una estructura en forma de biombo como un estudio y una alegoría del espacio en el que se muestra, así como a las construcciones menos emblemáticas del modernismo en la arquitectura y el diseño.

El biombo parte de los ensayos creativos de la artista y arquitecta brasileña Lina Bo Bardi, quien experimentó con técnicas de construcción aplicadas a una madera originaria de África llamada wengué. Los trozos verticales de madera pintados de negro están basados en un diseño de paredes de cemento de la Casa do Benim, diseñada por Bo Bardi en la ciudad de Bahía, al norte de Brasil, como sede del museo que alberga la historia entre Brasil y Benín. Al mismo tiempo, el título evoca el ritual cílico alrededor del santuario Naikū. Como el recinto sintoísta más importante de Japón, el templo está dedicado a Amaterasu, la deidad central y guardiana del equilibrio entre el cielo y la tierra. Con el fin de preservar las prácticas milenarias de construcción y carpintería, el santuario se desmonta y se reconstruye siguiendo los mismos métodos y procedimientos cada veinte años.

El interés de Antunes por las técnicas artesanales ligadas al concepto de habitar y venerar se deja ver en la manufactura de la madera, así como en la relación entre las medidas, sus proporciones y escalas. La obra se mantiene en constante cambio y está sujeta al azar del contexto y condiciones en las que se muestran. Al situar referencias directas a culturas tan contrastantes, pero a la vez relacionables, como las de Brasil y Japón, la artista deja al azar las múltiples conexiones que puedan surgir de esta descontextualización.

En *Discrepancies with X* [Discrepancias con X], Antunes vuelve a vincular el movimiento moderno con el trabajo artesanal. En este caso, parte de la figura de la diseñadora Clara Porset. Una retícula de madera que cuelga del techo sirve de base a esta escultura y desde ahí cuelgan cuerdas de algodón trenzadas en un telar, correas de cuero o sogas anudadas, cuya plasticidad contrasta con el rígido soporte.

La obra de Antunes estudia elementos y objetos concebidos por arquitectos y diseñadores, tratando de descubrir su lógica interna, así como el momento histórico que los hizo posibles. [A. R. R.]

Discrepancies with X [Discrepancias con X], 2013

Leonor Antunes' work shows her interest in the history of twentieth-century architecture and design, especially in the modernist movement and the work of women. The various dynamics and tensions among the endemic traditions of a culture and the modernist precepts of development and innovation are both sources of inspiration and analysis for this Portuguese artist.

A Secluded and Pleasant Land, in This Land I Wish to Dwell, No. 1 consists of a structure in the form of a folding screen that is the representation of a study and an allegory of the space in which it is shown, as well as of the less emblematic structures of modern architecture and design.

The folding screen is inspired by the creative essays of the Brazilian artist and architect Lina Bo Bardi, who used wenge—a type of African wood—to experiment with different construction techniques. The vertical pieces of wood, painted in black, are inspired by the cement walls found at the Casa do Benim, in the northern Brazilian city of Bahia, a museum dedicated to the shared history of Brazil and Benin designed by Bo Bardi. Furthermore, the title of the artwork evokes the cyclical ritual of the Naikū shrine in Japan. This temple, the most important Shinto shrine in the country, is dedicated to Amaterasu, the central deity and guardian who is responsible for keeping the balance between heaven and earth. With the aim of preserving the thousand-year-old practices of construction and carpentry, the sanctuary is dismantled and reconstructed every twenty years following the same methods and procedures.

Antunes' interest in craft techniques related to the concepts of inhabiting and worship are visible in the way the wood is manufactured, as well as in the relationship between dimensions, proportions and scales. The work is in a constant state of change, subject to the context and conditions in which it is displayed. Through direct references to such contrasting yet related cultures as Brazil and Japan, the artist leaves the multiple connections that might emerge from this act of decontextualization up to fate.

In *Discrepancies with X*, Antunes once again links the modernist movement to craftwork, in this case through the work of the interior designer Clara Porset. A wooden lattice that hangs from the ceiling serves as a base for the sculpture—pendent are cotton strings braided into a curtain, leather leashes and knotted ropes, the plasticity of which contrasts with the rigidity of the supporting structure.

Antunes' work studies items and objects conceived by architects and designers, trying to uncover their internal logic, as well as the historical conditions that allowed for their creation. [A. R. R.]





< [Discrepancies with X \(detail\)](#)
[Discrepencias con X] (detalle), 2013



*A Secluded and Pleasant Land, in This Land
I Wish to Dwell, No. 1* [Una tierra cercada y
amena, en esta tierra quiero vivir, n.º 1], 2014

Diane Arbus

Nacida en 1923 en Nueva York (Estados Unidos), donde murió en 1971.
Born in 1923 in New York City (United States), where she died in 1971.

Diane Arbus es recordada por sus retratos inquietantes y poco convencionales de grupos marginados y subculturales de Nueva York en las décadas de 1950 y 1960. En esta ciudad encontró a gran parte de los sujetos anónimos que retrataba, como la chica de Washington Square (*Girl with a Cigar in Washington Square Park, NYC* [Joven con un puro en Washington Square Park, N. Y. C.]).

Sin embargo, Arbus también fotografió a personajes de la alta sociedad, como a Penelope Tree (*Penelope Tree in Her Living Room, NYC* [Penelope Tree en su salón, N. Y. C.]), heredera de los almacenes Marshall Field y quien a finales de la década de 1960 se convertiría en modelo y figura recurrente de las fiestas de Nueva York, incluyendo el Black and White Ball, uno de los eventos más selectos de la sociedad neoyorquina, organizado por Truman Capote en 1966. En la fotografía, una Penelope adolescente es retratada en su lujoso apartamento.

De la misma manera, retrató a otros personajes y celebridades, en muchos casos por encargo. En julio de 1964 la revista *Esquire* publicó un reportaje dedicado a la popular bailarina de cabaret Blaze Starr, ilustrado con dos fotografías de Arbus. Aquí, la retratada se presenta según una retórica habitual en el trabajo de Arbus: la figura en el centro de la imagen, la preferencia por el formato cuadrado y el uso del flash directo, incluso durante el día.

Con frecuencia, Arbus fotografió a sus sujetos en sus hogares, dormitorios o camas, lo que confiere a sus retratos una intimidad casi voyeurista. Tenía la cualidad de cautivar a la gente y adentrarse en los ámbitos más privados. El uso del espacio doméstico en muchos de sus trabajos a menudo proporciona una descripción sobre la personalidad o la vida de sus modelos, pero sobre todo revela un rasgo clave de la práctica fotográfica de Arbus: la intensa complicidad entre la artista y sus retratados. [S. G. G.]

Diane Arbus is remembered for her unconventional and unsettling portraits of marginalized and subcultural groups in New York City during the 1950s and 1960s. It was there that she found many of the anonymous subjects she depicted, like the *Girl with a Cigar in Washington Square Park NYC*.

Arbus also photographed the members of high society, as is the case of Penelope Tree (*Penelope Tree in Her Living Room, NYC*), the heiress of the Marshall Field's chain of department stores, who became a model and a regular fixture in the New York social scene during the late 1960s, which included the Black and White Ball, one of the most exclusive events of New York society, organized by Truman Capote in 1966. In this photograph, an adolescent Penelope is depicted in her luxurious apartment.

Arbus often portrayed personalities and celebrities by commission. In July 1964, *Esquire* magazine published an article about the popular dancer Blaze Starr that was illustrated with two photos by Arbus. In accordance with a customary rhetoric in Arbus' work, who favored the square format and the use of direct flash, even during the daytime, here Starr is presented in the center of the image.

Arbus frequently photographed her subjects in their homes, bedrooms or beds, conferring an almost voyeuristic intimacy to her portraits. She had the ability to captivate people and to gain access to the most private of settings. The use of domestic spaces in many of her works often provides a description of her subjects' personalities or life styles, but above all it reveals a key feature of Arbus' photographic practice: the intense sympathy between the artist and her sitters. [S. G. G.]

Blaze Starr in Her Living Room, Baltimore, Md
[Blaze Starr en su salón, Baltimore, Md], 1964

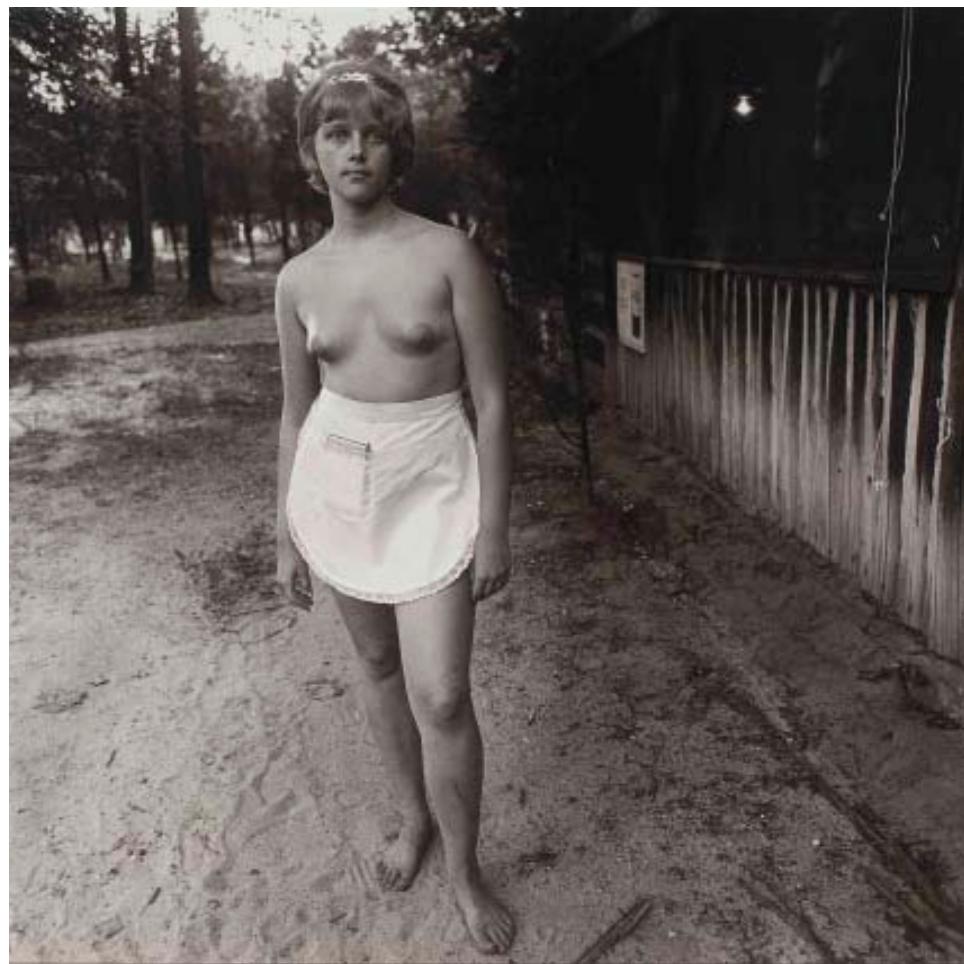




Penelope Tree in Her Living Room, NYC
[Penelope Tree en su salón, N. Y. C.], 1962

Girl with a Cigar in Washington Square Park, NYC [Joven con un puro en Washington Square Park, N. Y. C.], 1965





A Flower Girl at a Wedding, Conn
[Niña con flores en una boda, Conn],
[1964], ca. 1972

A Young Waitress at a Nudist Camp, NJ
[Una joven camarera en una colonia
nudista, N. J.], 1963

Lothar Baumgarten

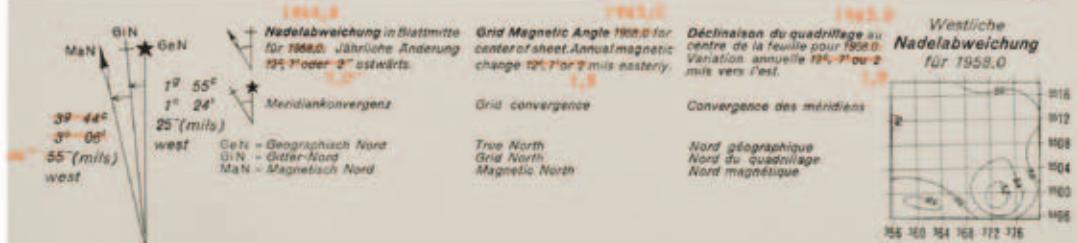
Nacido en 1944 en Rheinsberg (Alemania), vive y trabaja entre Berlín (Alemania) y Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1944 in Rheinsberg (Germany), he lives and works between Berlin (Germany) and New York City (United States).

En *Moleküle* [Moléculas], Lothar Baumgarten explora desde una perspectiva distinta una de las inquietudes constantes en su trabajo: el contraste entre las estructuras epistemológicas humanas y aquellos fenómenos que escapan de su alcance. *Moleküle* es un mapa intervenido en el que podemos observar una región de Alemania, en particular, una sección del estado de Renania-Palatinado en el suroeste del país. Esta región no es solamente una de las más ricas culturalmente de Alemania sino que también comparte fronteras con Bélgica y Francia. Sin embargo, y a pesar de los señalamientos en el documento, este mapa tiene el objetivo de ayudar al usuario a calcular la declinación magnética de la región. Este fenómeno geográfico puede definirse, a grandes rasgos, como el incremento constante de la diferencia entre el norte magnético y el norte verdadero, que ocurre debido a que el sistema de meridianos y paralelos diseñado por el hombre no puede medir adecuadamente los cambios en la polaridad de la Tierra causados por fenómenos astronómicos y geológicos. Este mapa en particular, que tenía la función de calcular la declinación magnética de 1958, ha sido modificado para atenerse al cálculo de 1965. La segunda intervención en la obra son las esferas dibujadas por Baumgarten a lápiz sobre el mapa y que parecen flotar sobre la representación del paisaje alemán. En esta obra, Baumgarten señala cómo los esfuerzos por dominar el planeta a través de la sistematización científica son incapaces de aprehender aquellos fenómenos indómitos que se resisten a su organización. En este caso, el sistema de meridianos y paralelos que tenía como fin diagramar al planeta de manera racional, según las necesidades europeas de dominación mundial, es abatido y evidenciado como atrofiado frente a las siempre oscilantes moléculas que influyen en los campos magnéticos. [J. R.]

In *Moleküle* [Molecules], Lothar Baumgarten explores one of the recurring subjects of interest throughout his oeuvre with a different perspective: the contrast between human epistemological structures and the phenomena that escape from its grasp. *Moleküle* is an intervened map showing a region in southwest Germany, namely part of the state of Rhineland-Palatinate. This region is not only one of the richest in Germany in terms of culture, but also shares borders with Belgium and France. Nevertheless, and despite the signage on the document, the objective of this map is to help the user calculate the magnetic declination of the region. This geographical phenomenon can be broadly defined as the constant increment of the difference between the magnetic north and the true north, which occurs as a result of the fact that the system of meridians and parallels cannot adequately measure the changes in Earth's polarity, caused by astronomical and geological phenomena. This map in particular, which calculated magnetic declination in 1958, has been modified to conform to the 1965 calculations. The second intervention within this art piece consists of pencil-drawn spheres on the map, which seem to float above the representation of the German landscape. Thus, Baumgarten points at how the effort to dominate the planet through scientific systematization is incapable of apprehending the indomitable phenomena that resist its own organization. In this case, the system of meridians and parallels, the purpose of which was to diagram the planet in a rational way—according to the European need for world domination—is abated and proven to be atrophied as it is incapable of showing the always-oscillating molecules that influence the magnetic fields. [J. R.]

Moleküle [Moléculas / Molecules], 1967-1968



Um die Richtung nach Magn. Nord zu bestimmen, verbindet man den Punkt „P“ im Süden der Karte mit demjenigen Winkeleck der Skala am Nordrand, der für die Nadelabweichung in Neugrad ermittelt wird.

To plot the direction of Mag. North from the point „P“ in the south end of the map to the point of the protractor scale on the north edge, corresponding with the Grid Magnetic Angle for the sheet.

Pour déterminer le méridien magnétique, joindre le point „P“ situé sur le bord sud de la carte à la division de l'échelle en degrés située sur le bord nord du cadre, correspondant à la valeur de la déclinaison du quadrillage.

1° = 6,25° = 2,38'
1° = 16° = 0° 34'
1° = 30° = 0,54°
1° = 17,77° = 1,11°
1° = 0,3° = 1,82°

Joseph Beuys

Nacido en 1921 en Krefeld (Alemania),

murió en 1986 en Düsseldorf (Alemania).

Born in 1921 in Krefeld (Germany), he died

in 1986 in Düsseldorf (Germany).

La obra *Continuum* [Continuo] consiste en una pizarra negra en la cual el artista escribió con tiza un diagrama que contiene una onda oscilante que fluctúa entre diferentes tangentes: el campo energético, el volumen, la plasticidad oral y la producción expandida. La obra se originó a partir de una *performance* y concierto que Joseph Beuys y Nam June Paik realizaron en 1984 en el Watari Museum of Contemporary Art de Tokio. El concierto, un homenaje a George Maciunas, constaba de un dueto de piano interpretado por Beuys y June Paik. Ambos artistas intervinieron el instrumento musical con algunos de los materiales con los que frecuentemente trabajaban. En el caso de Beuys, una de las patas de su piano estaba apoyada sobre un bulto de fieltro. En la pizarra, Beuys diagramó los elementos que, a su parecer, estaban en dicha *performance*. La pizarra, uno de los soportes más íntimamente relacionados con este artista, le permitió plasmar documental y objetualmente las *performances* en que generaba y dirigía diálogos cuyo objetivo era cuestionar la relación entre arte y sociedad. Este elemento fue introducido por Beuys a su práctica a partir de su labor como profesor en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, donde buscaba subvertir la ilusión de la llamada democracia representativa a través de un nuevo paradigma educativo. Las *performances* que surgieron a partir de este mecanismo a menudo contaban con una pizarra en donde el artista diagramaba sus propias ideas, así como las del público conforme la discusión se desarrollaba. Puede deducirse que las pizarras, en la medida en la que materializan un diálogo inconcluso pero aún pertinente, todavía cuentan con el potencial de animar una discusión cuyo desenlace será la emancipación de toda la sociedad y su liberación de las relaciones de producción y consumo capitalistas. [J. R.]

Continuum consists of a blackboard on which the artist uses white chalk to inscribe a diagram containing an oscillating wave that fluctuates between different tangents: the energetic field, volume, oral plasticity and expanded production. The artwork emerged from a performance and concert that Joseph Beuys and Nam June Paik executed in 1984 at the Watari Museum of Contemporary Art in Tokyo. The concert, conceived as homage to George Maciunas, consisted of a piano duet by Beuys and June Paik. Both artists manipulated and altered the musical instrument using some of the materials that they frequently worked with: in Beuys' case, one of the piano legs was propped up on a bit of felt. On the chalkboard—one of the physical media most intimately associated with this artist—Beuys diagrammed the elements that, according to his view, were brought together in the performance, thus documenting and expressing the performance in an objectual manner as he generated and directed dialogues with the aim of questioning the relationship between art and society. Beuys introduced this element into his practice as part of his job as professor at the Düsseldorf School of Arts, where he sought to subvert the illusion of the so-called representative democracy through a new educational paradigm. The performances that emerged from this mechanism often included a chalkboard on which the artist diagrammed his own ideas, as well as those of the audience, in accordance with how the discussion developed. It can be deduced that the chalkboards, insofar as they materialize an inconclusive but still relevant dialogue, have the potential to animate a discussion whose unfolding will be the emancipation of society and its liberation from capitalist relations of production and consumption. [J. R.]

Continuum [Continuo], 1978–1984

Continuum

E, field  vol

ovisive Produktion

improv. cap.

Alighiero Boetti

Nacido en 1940 en Turín (Italia),
murió en 1994 en Roma (Italia).
Born in 1940 in Turin (Italy),
he died in 1994 in Rome (Italy).

Tutto [Todo] forma parte de una serie de bordados con el mismo nombre que Alighiero Boetti empezó en 1980, realizada en colaboración con un grupo de mujeres afganas refugiadas en Pakistán a raíz de la invasión soviética, con quienes ya había colaborado desde la década de 1970, durante su estancia en Afganistán. La participación de estas mujeres fue importante, ya que el artista dejó incluso que fueran ellas quienes dispusieran las formas y seleccionaran los colores con los que realizaban los distintos bordados; en algunos de ellos utilizaron más de ochenta hilos de colores.

Todas las obras que conforman la serie *Tutto* retoman imágenes extraídas de periódicos, revistas y otros medios impresos. Boetti dibujaba las siluetas y luego estas se bordaban unas al lado de otras como si formaran un gran rompecabezas. Así, infinidad de formas que van de lo más abstracto a formas geométricas o figurativas —automóviles, guitarras eléctricas, aviones, tijeras, distintos tipos de herramientas, siluetas humanas o animales, escuadras— constituyen una antología de objetos del entorno y del momento vital del artista.

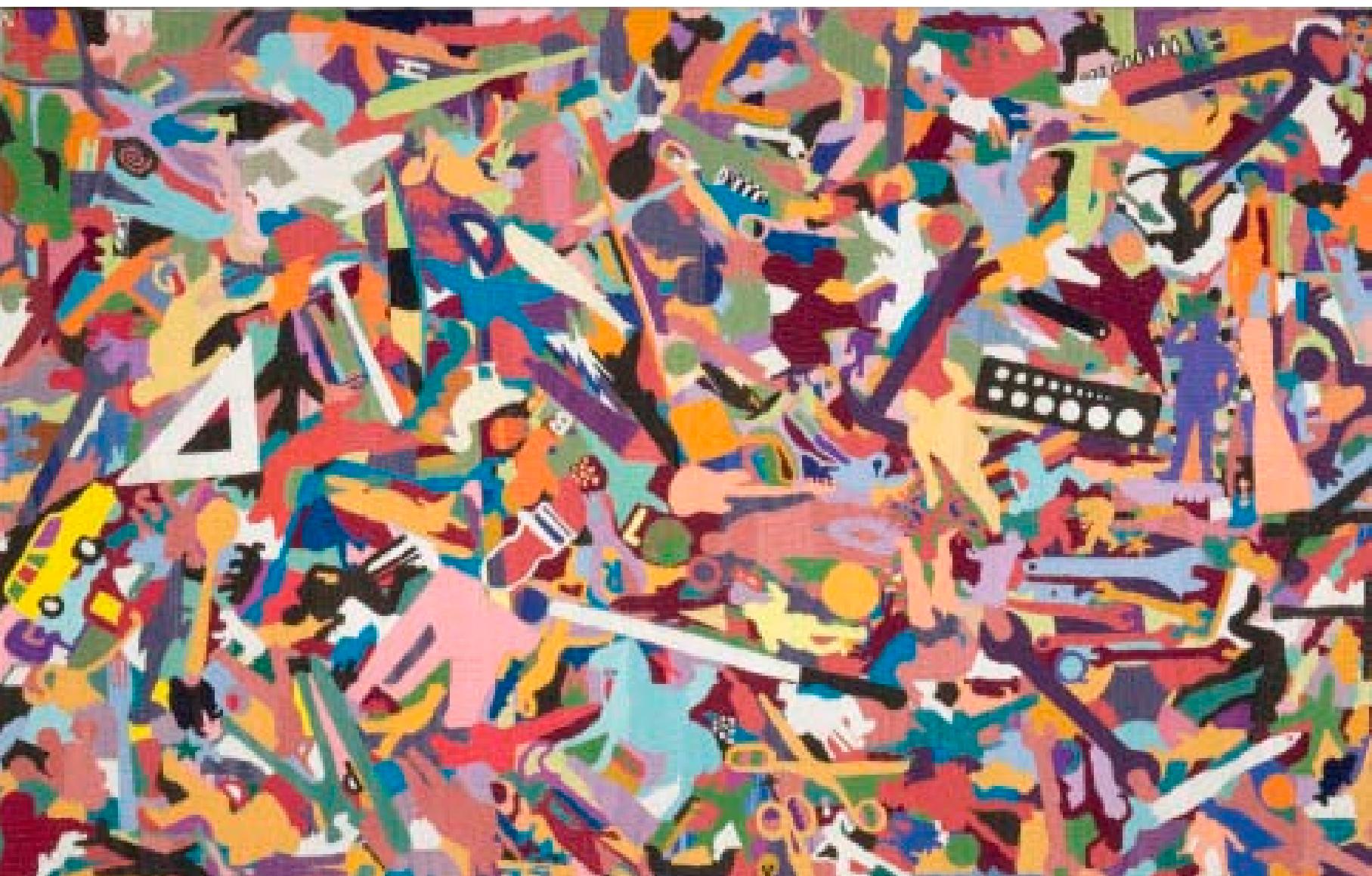
Al igual que otras de sus obras, como *Mettere il mondo al mondo* [Traer el mundo al mundo] (1972–1973), *Vento contre vento* [Viento contra viento] (ca. 1979) o la serie *Ononimo*, realizadas con bolígrafo sobre papel, el artista piensa estos bordados como «un concentrado de tiempo» por lo que llevaba hacerlos, pues en algún caso se tardó hasta cinco años en dar por terminada la obra correspondiente. En *Tutto*, la concentración de tiempo se manifiesta no solo en su elaboración, sino también en su función de cápsula temporal que alberga objetos de las últimas décadas del siglo XX. [M. G. M.]

Tutto [Everything] is part of a series of embroideries with the same name. Alighiero Boetti started making these pieces in 1980 in collaboration with a group of Afghan women refugees living in Pakistan during the Soviet invasion of their country. He had begun working with them in the 1970s, during his stay in Afghanistan. These women played an important role in the making of the works, as Boetti allowed them to array the shapes and choose the colors for the embroideries, some of which included up to eighty different colored threads.

All the works in the *Tutto* series are inspired in pictures found in newspapers, magazines and other printed material. Boetti first drew the outlines of each piece and then had them embroidered next to each other, giving shape to what looks like a large puzzle. These compositions include all sorts of shapes—from the most abstract to the most figurative, representing electric guitars, cars, airplanes, scissors, set-squares and all sorts of tools, as well as human and animal silhouettes. Together they constitute an anthology of elements from the artist's context and historical period.

The manufacturing of the pieces in the *Tutto* series was very time consuming, as is the case of many of Boetti's works, such as *Mettere il mondo al mondo* [Bringing the World into the World] (1972–1973), *Vento contre vento* [Wind against Wind] (ca. 1979), or the *Ononimo* series, all made with ballpoint pen on paper. The artist regarded these works as “a concentration of time,” which is not surprising given that some of the embroideries took up to five years to make. But the pieces in the *Tutto* series involve “concentrated time” not only because of their lengthy manufacturing process, but also because they work as time capsules containing objects from the last decades of the twentieth century. [M. G. M.]

Tutto [Todo / Everything], 1988–1989



Marcel Broodthaers

Nacido en 1924 en Bruselas (Bélgica), murió en 1976 en Colonia (Alemania).

Born in 1924 in Brussels (Belgium), he died in 1976 in Cologne (Germany).

Antes de convertirse en artista visual, Marcel Broodthaers fue escritor, poeta y periodista. En 1964, fijó en yeso cincuenta ejemplares no vendidos de su último poemario *Pense-Bête* [Recordatorio] (1963) y colocó la escultura resultante sobre un pedestal. Esto marcó su paso de la carrera literaria al mundo del objeto artístico. Pero en la obra visual de Broodthaers la poesía, el lenguaje y la literatura nunca estuvieron lejos; de hecho, el artista belga no solo no abandonó la escritura sino que la convirtió en un componente esencial de su práctica artística. Su interés en el funcionamiento del lenguaje, oral y visual —que heredó de los maestros que lo inspiraron, Stéphane Mallarmé y René Magritte— resultó decisivo para el desarrollo de su obra.

Porte Capital A [Puerta A mayúscula] es un buen ejemplo del uso del lenguaje como instrumento visual y de la disposición arbitraria de las palabras en el espacio, anulando su condición narrativa o semántica. En la intención de otorgar una materialidad al lenguaje, las palabras se vuelven imagen. Con aspecto de rótulo, esta placa de plástico contiene palabras en francés impresas en una elegante tipografía cursiva en esmalte de varios colores. Si a primera vista las palabras parecen inconexas y desconciertan por su sinsentido, en conjunto conforman un vocabulario que hace referencia al mundo del arte. Estas se agrupan en tres categorías: las relacionadas con materiales —*bois* (madera), *verre* (vidrio) o *acier* (acero)—; las que indican espacios o componentes de un museo —*salle* (sala), *mur* (muro), *entrée* (entrada) o *musée* (museo)—, y las que califican, de manera algo ambigua, a las obras de arte —*isolée* (aislada), *étroite* (estrecha) u *opaque* (opaca)—. Destaca la inscripción en mayúsculas de la palabra «PORTE» y la letra «A» que dan título a la obra y que, junto a un dibujo en un recuadro, conviven en una asociación insólita con el resto de los vocablos. Este trabajo, que puede ser, literalmente, leído, funciona como un comentario irónico sobre la institución del arte y se vincula directamente con obras célebres como el *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* [Museo de arte moderno. Departamento de las Águilas] (1968–1972) o la *Salle Blanche* [Sala Blanca] (1975), en las que Broodthaers se valió del potencial subversivo del lenguaje para cuestionar el concepto de museo. [S. G. G.]

Before becoming a visual artist, Marcel Broodthaers was a writer, poet and journalist. In 1964 he sealed fifty unsold copies of his last book of poems (*Pense-Bête* [Reminder], 1963), in plaster and set the resulting sculpture on a pedestal. This action marked his passage from a literary career to the world of the artistic object, although poetry, language and literature never disappeared from his work. In fact, the Belgian artist never abandoned writing; instead, he turned it into an essential component of his new artistic practice. His interest in the functioning of oral and visual language—which he inherited from Stéphane Mallarmé and René Magritte, both sources of inspiration for him—turned out to be vital for the development of his work.

Porte Capital A [Capital A Door] is a good example of the use of language as a visual instrument, as well as of the arbitrary arrangement of words in space, annulling their narrative or semantic condition. With the aim of bestowing materiality on language, words become images in this art piece, a plastic plaque, similar in style to a signpost, bearing different French words printed in different colored italics. At first glance the words may seem unrelated and disconcerting, yet as a whole they give shape to a semantic field that refers to the world of art. They are grouped into three categories: those related to materials (*bois* [wood], *verre* [glass] or *acier* [steel]), those that indicate spaces or components of a museum (*salle* [hall], *mur* [wall], *entrée* [entrance] or *musée* [museum]) and those that qualify, albeit somewhat ambiguously, works of art (*isolée* [isolated], *étroite* [narrow] or *opaque*). The printed inscription of the word “PORTE” and the capital letter “A” are underscored, giving the work its title, which, above a drawing in a box, coexists in an unusual association with the rest of the words. This art piece, which can literally be read, functions as an ironic commentary on the institution of art. It is directly linked to celebrated works such as *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* [Museum of Modern Art, Aigles Department] (1968–1972) or *Salle Blanche* [White Hall] (1975), in which Broodthaers made use of the subversive potential of language to problematize the concept of the museum. [S. G. G.]

Porte Capital A [Puerta A mayúscula / Capital A Door], 1969

mur

bois

feutre

anti-chambre

sortie

étroite

PORTE

acier

verre,

large? salle

chambre

isolée

musée.

A

opaque



Johanna Calle

Nacida en 1965 en Bogotá (Colombia),
donde vive y trabaja.

Born in 1965 in Bogotá (Colombia),
where she lives and works.

El trabajo de Johanna Calle se identifica con la práctica del dibujo expandido en Latinoamérica. En ese sentido, la artista ha destacado por explorar los límites de lo que se considera dibujo a través de la incorporación de diferentes técnicas y materiales que amplían esta noción. *Sermón* se compone de una serie de manuscritos antiguos enrollados finamente y atados con un delgado alambre de cobre. Cada rollo está ligado a otro y en conjunto generan una pequeña escultura. Esta obra pertenece a una serie de exploraciones de manuscritos antiguos, por lo general de temas litúrgicos, sermones o textos científicos. El interés de la artista en ellos reside en el gesto caligráfico de los escribanos.

En la antigüedad, el arte de la caligrafía fue cultivado principalmente por hombres con acceso al conocimiento «oficial». El otro tipo de conocimiento, el de las mujeres, muy pocas veces llegó al texto escrito, tema central de esta investigación.

Para la artista el dibujo es igual al lenguaje, utiliza las líneas para dar un enfoque físico al lenguaje, creando obras que sitúan al dibujo en otras fronteras. La tinta, el lápiz, el hilo, los cables de cobre, la costura y el texto son herramientas con las que genera una estrategia de denuncia, a menudo sobre problemas vinculados a la vida cotidiana en Colombia, incluyendo roles de género, historias perdidas, violencia o injusticia social, entre otros temas. El proceso de trabajo de Johanna Calle parte de una ardua labor de investigación que traduce a dibujos y posteriormente inicia un proceso constructivo con diferentes soportes que den cuenta de sus significados, para concluir con lo que se puede interpretar como una poética del dibujo, con la que transmite tanto la importancia de lo que es visible y se conoce como de lo que no lo es. [Y. M.]

Johanna Calle's work is linked with the practice of expanded drawing in Latin America. In that sense, the artist has stood out for exploring the limits of what can be considered drawing through the incorporation of different techniques and materials that broaden this notion. *Sermón* [Sermon] is made up of a series of finely-rolled old manuscripts tied together with a thin copper wire. Each roll is connected with the next one, and together they generate a small sculpture. This art piece is part of a series of explorations of old manuscripts usually containing liturgical themes, such as sermons, or scientific texts. Calle's interest lies mainly in the calligraphic gestures of the scribes.

The fact that in ancient times the art of calligraphy was cultivated primarily by men who had access to “official” knowledge, while women’s knowledge was rarely written in texts, is a central theme of this artist’s investigation.

For Calle, drawing is the same as language. Thus, she uses lines to give a physical focus to language, creating works that take drawing to new frontiers. Ink, pencil, thread, copper wire, needlework and text are the tools with which she generates her strategy, regularly denouncing problems linked to everyday life in Colombia, including gender roles, lost histories, violence and social injustice, among other themes. Calle’s work process begins with an arduous investigation that leads to a constructive process using different media in search of its meaning, and concludes with what can be described as a poetics of drawing, with which she conveys the importance of what is visible and known and of that which is not. [Y. M.]

Sermón [Sermon], 2014



Luis Camnitzer

Nacido en 1937 en Lübeck (Alemania), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1937 in Lübeck (Germany), he lives and works in New York City (United States).

La relación entre imágenes, objetos y palabras es uno de los ejes que estructura la obra de Luis Camnitzer. Su particular interés en la relación entre la visualidad y el lenguaje queda de manifiesto en una serie de obras tempranas, a la que pertenece *The Discovery of Geometry* [El descubrimiento de la geometría]. Aquí, una mano en primer plano sostiene en alto un trozo de algodón contra un fondo de nubes. La superposición de materias y espacios rompe la lógica de la perspectiva y da a la composición un efecto discordante, en la mejor tradición surrealista. Camnitzer crea la ilusión óptica de estar tocando el cielo con su mano y demuestra cómo un gesto sutil puede cambiar la percepción del espacio. Pero su acción no queda en el mero juego de un montaje fotográfico, sino que se prolonga al título de la obra. La frase *The Discovery of Geometry* es la que nombra el contenido, la que da sentido a lo que se ve. El artista manipula la fotografía a través de la palabra (el título) a fin de aumentar la ironía de su trabajo. En línea con el arte conceptual más clásico, en Camnitzer las palabras juegan un papel primordial, marcando el énfasis sobre las ideas más que sobre las formas visuales; así, la imagen queda subordinada al poder comunicativo y sugerente del lenguaje. Camnitzer reúne lo verbal y lo visual no para ilustrar o explicar, sino para proponer un contexto interdependiente. Esta interacción entre imagen y texto se hace aún más patente en la versión en fotograbado de esta obra que el artista realizó en 1981, junto a otras de la misma serie como *The Invention of Rain* [La invención de la lluvia] y *The Shadow of the Horizon* [La sombra del horizonte], en la que el título aparece manuscrito debajo de la foto.

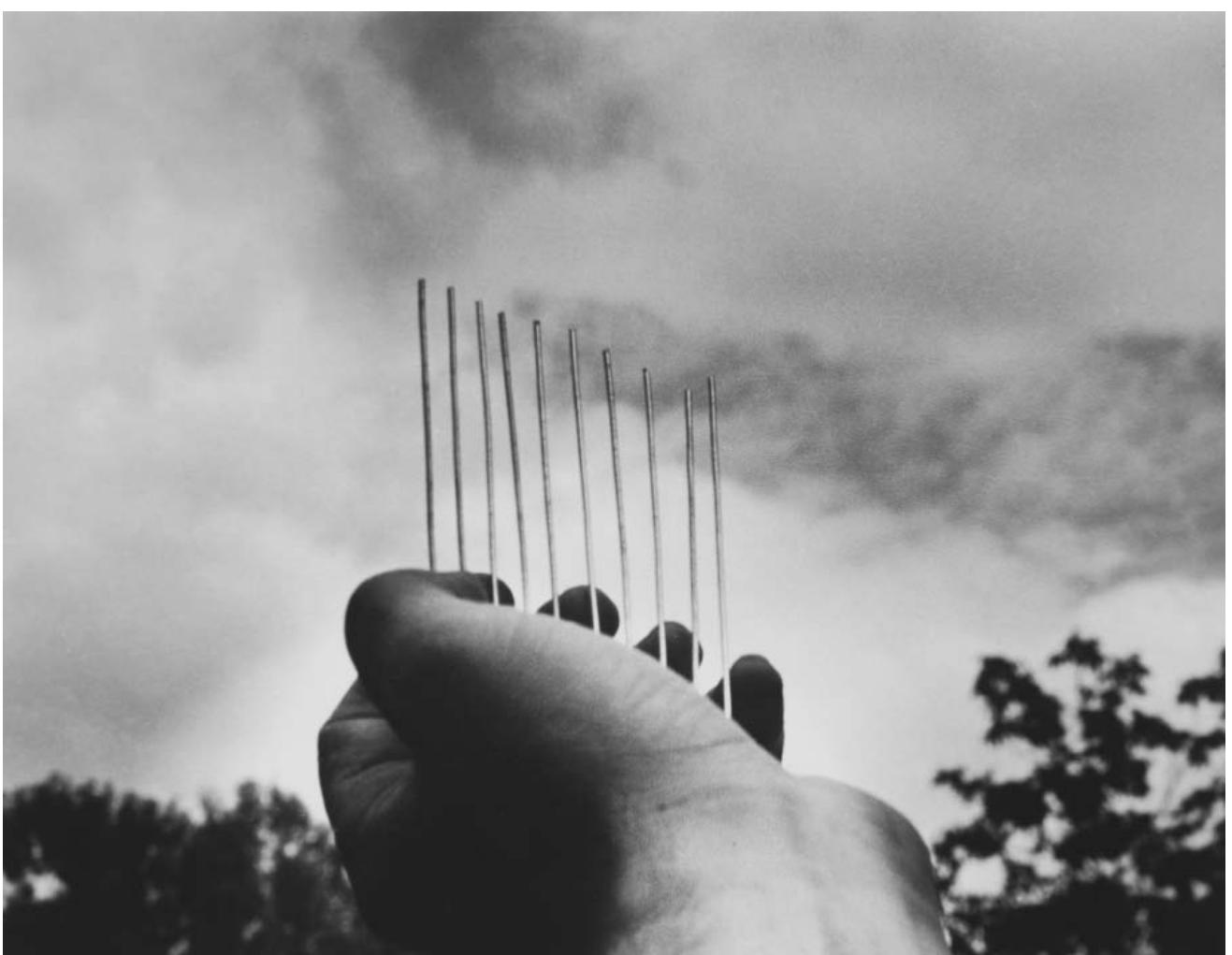
En *The Invention of Rain*, Camnitzer indaga sobre la noción de vacío de manera poética y lúdica. En esta obra, el artista juega a crear formas —la lluvia, un triángulo o un libro abierto— a partir de la transparencia y lo etéreo. Al hacer uso de la perspectiva forzada, el artista interviene en el paisaje para asir lo inasible o dar cuerpo a conceptos abstractos a través de sus propias manos, un trozo de algodón o una silueta de alambre que superpone sobre un fondo de nubes. Como en otras obras de esta serie, lo que da sentido a *The Invention of Rain* es el título, que concreta el significado de lo que muestra la imagen fotográfica. En la más pura tradición del arte conceptual, esta obra revela, mediante un gesto sutil y humorístico, el uso de la acción y del lenguaje como práctica artística. Al mismo tiempo, en la ilusión óptica que crea en *The Invention of Rain*, Camnitzer propone una nueva reflexión sobre la relación entre la realidad y la percepción en el arte. [S. G. G.]

The Discovery of Geometry
[El descubrimiento de la geometría], 1978/2008

The Invention of Rain
[La invención de la lluvia], 1978/2008

The relationship between images, objects and words is one of the main thrusts of Luis Camnitzer's work. His interest in the relationship between the visual and language manifests itself in a series of early works that includes *The Discovery of Geometry*. In this photograph, a hand in the foreground holds up a bit of cotton against a background of clouds. The superimposition of materials and spaces breaks the logic of perspective and gives the composition a discordant effect, in the best surrealist tradition. Thus, Camnitzer creates the optical illusion of touching the sky with his hand, showing how a subtle gesture can change the perception of space. The artist's action is not confined to a mere game of photographic montage, but extends to the title of the piece, which gives meaning to what is seen. Thus, Camnitzer manipulates photography through language (the title) with the aim of augmenting the irony of his work. In line with classical conceptual art, in Camnitzer's work words play a primordial role in emphasizing ideas about visual forms, subordinating the image to the communicative and suggestive power of language. The artist doesn't bring together the verbal and the visual domains in order to illustrate or explain, but rather to propose an interdependent context. This interaction between image and text is made even more evident in the photogravure version of this piece, which the artist completed in 1981, along with other pieces from the same series, such as *The Invention of Rain* and *The Shadow of the Horizon*, in which the title appears handwritten beneath the photograph.

In *The Invention of Rain* Camnitzer poetically and playfully delves into the notion of emptiness. In this series the artist creates forms—the rain, a triangle, or an open book—out of the transparent and the ethereal. By making use of forced perspectives, Camnitzer intervenes in the landscape in order to attain the unattainable, giving shape to abstract concepts through the use of his own hands, a piece of cotton or a wire silhouette superimposed over a background of clouds. As in other works from this series, what gives meaning to *The Invention of Rain* is the title, which materializes the meaning of what we see in the photographic image. In the purest tradition of conceptual art, the work reveals, by means of a subtle, humorous gesture, the use of action and language as an artistic practice. At the same time, with the optical illusion that he creates in *The Invention of Rain*, Camnitzer proposes a new reflection on the relationship between reality and perception in art. [S. G. G.]



Mircea Cantor

Nacido en 1977 en Oradea (Rumanía),
vive y trabaja en París (Francia).
Born in 1977 in Oradea (Romania),
he lives and works in Paris (France).

El trabajo de Mircea Cantor generalmente aborda la incertidumbre y lo impredecible, además de visibilizar las fuerzas que hacen posible el desarrollo de la vida cotidiana a través de una poética de lo político. *Diamond Corn* [Mazorca de diamantes] es una escultura de cristal tallada meticulosamente como una mazorca de maíz. La factura de la pieza intenta asemejar que está hecha de diamantes y con esa apariencia el artista traduce un elemento común y cotidiano como un objeto perteneciente al mundo de lo sumptuoso. La idea no es trasladar por completo el objeto de un mundo a otro, sino que el artista busca cuestionar, a través del imaginario de la audiencia, el valor del maíz, además de mediar y revelar las conexiones entre lo común y el lujo, cuyo valor se subvierte a través del material de la pieza y el título de la obra. Cantor busca crear una expectativa de un nuevo valor del maíz como joya al banalizar los diamantes y exaltar el valor del grano. La obra es influencia y resultado de un viaje que realizó a México, donde evidentemente el maíz es vital para el desarrollo de la vida cotidiana, sin importar el estrato social. Durante este viaje, Cantor tuvo la oportunidad de reflexionar sobre los mitos mayas según los cuales los seres humanos nacieron del maíz.

Esta subversión toma más sentido cuando se considera que el alimento es un componente fundamental que da posibilidad a la vida. En esa misma línea, los diamantes, si bien son objetos de lujo, no son relevantes para la subsistencia humana. La pieza se realizó pensando en que fuera expuesta sobre un pedestal de cartón, el mismo material que se utiliza para el transporte del maíz. [Y. M.]

Mircea Cantor's work dwells on themes of uncertainty and the unpredictable, giving visibility to the forces that allow for the development of everyday life through a poetics of the political. *Diamond Corn* is a meticulously carved sculpture of an ear of corn, manufactured as to resemble diamonds. Thus, the artist transforms a common item into one that belongs to the realm of the sumptuous. However, the idea is not to transfer the object completely from one realm to another, but to question, playing with the audience's preexistent notions, the value of corn, as well as to mediate and reveal the connections between a common item and a luxury one. We are thus presented with a subversion of the value of luxury through the material the piece is carved on and the title of the work. Cantor seeks to create new expectations by trivializing the diamonds and exalting the value of corn. This piece was inspired by a trip to Mexico, where corn plays a vital role in the day-to-day life, regardless of one's social status. During this trip, Cantor had the opportunity to reflect on the Mayan myths, according to which human beings were born out of corn.

The subversion of the value of diamonds is further emphasized when we consider the fundamental role of food in making life possible. By contrast, diamonds, although luxurious, are unnecessary for human survival. The piece was made to be exhibited on a pedestal made of cardboard, precisely the material that is used to transport corn. [Y. M.]

Diamond Corn [Mazorca de diamantes], 2005



Ulises Carrión

Nacido en 1941 en San Andrés Tuxtla (Méjico), murió en 1989 en Ámsterdam (Países Bajos).

Born in 1941 in San Andrés Tuxtla (Mexico), he died in 1989 in Amsterdam (Netherlands).

Como uno de los exponentes más influyentes del arte conceptual en México y Holanda, Ulises Carrión se centró en la búsqueda de nuevas estrategias culturales que pudieran analizar, retar o modificar los procesos semióticos, de formación del lenguaje y de la transgresión de los métodos ortodoxos en la creación literaria.

La página *Print and Pen, No. 4* [Impresión y bolígrafo n.º 4] fue extraída de una edición de la novela *You Can't Be Too Careful: A Sample of Life, 1901–1951* del escritor británico H. G. Wells, la cual relata la vida de un hombre inglés desde su nacimiento hasta su muerte como pretexto para elaborar un retrato de la sociedad británica de la primera mitad del siglo XX y su evolución en la construcción de los discursos colectivos sobre educación, religión, política y las estructuras sociales. El *collage* que forma *Margin A* [Margen A] se compone de los mismos elementos cortados y pegados de una hoja milimétrica (utilizadas normalmente para hacer gráficas, fórmulas matemáticas o trazas detalladas), dejando fracturas sutiles que retan la función y la forma original del material. Por su parte, *Abecedario* reúne nueve hojas mecanografiadas que conforman una unidad de carácter temporal y espacial más allá del contenido literal.

Intervenidas por el artista, en las obras se marcan diferentes formas de creación lingüística a base de oraciones, preposiciones o letras, con referencia a su posición dentro de un conjunto o independientemente una de otra. La apropiación funciona como una antítesis hacia la literatura convencional al evidenciar todas aquellas estructuras que forman no solo la edición de un libro sino las implicaciones de esta en el ámbito comercial de las publicaciones. Para Carrión, el libro representaba un medio de transmisión de conocimiento e información y también un objeto de deseo con el cual las ideas se pueden transformar en representaciones artísticas. De esta forma, la «obra-libro» se convertía en un terreno dinámico en el que tanto el lector como el autor podían construir mecanismos de comunicación estética.

Los «antitextos» buscaban ser manifestaciones en contra de los cánones mediante elementos tan sencillos como el *collage*, tachaduras, selecciones, dibujos y líneas que proponían una nueva forma de entender un texto como un formato visual, espacial y gráfico que, a su vez, dependen del contexto en el que se reciben y procesan. En palabras del artista «un libro también puede existir como una forma autónoma y suficiente en sí [...] aquí empieza el arte nuevo de hacer libros». Las obras presentadas surgen como respuesta a la preocupación del artista por llegar a una ruptura de las reglas establecidas en la construcción de una cultura a través del lenguaje, el cual tiende a estandarizar cualquier expresión que no sea la de la mayoría. [A. R. R.]

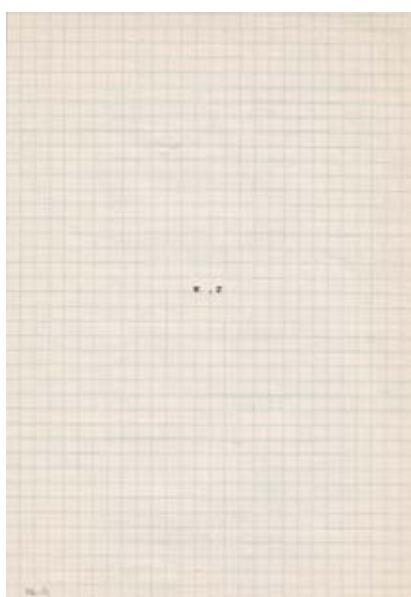
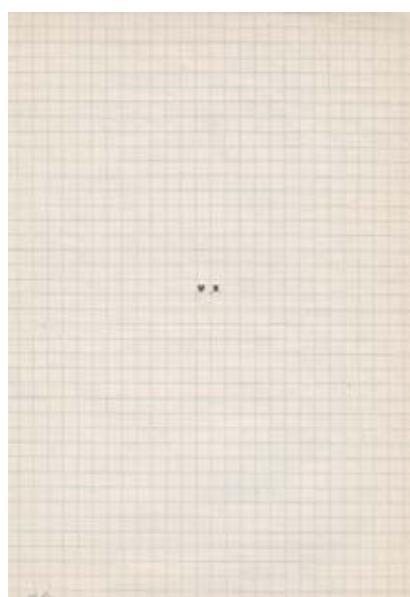
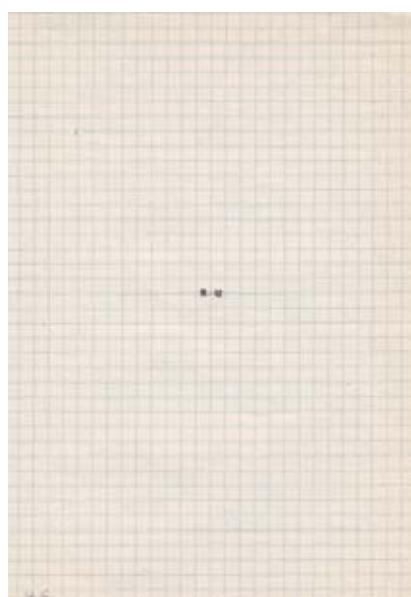
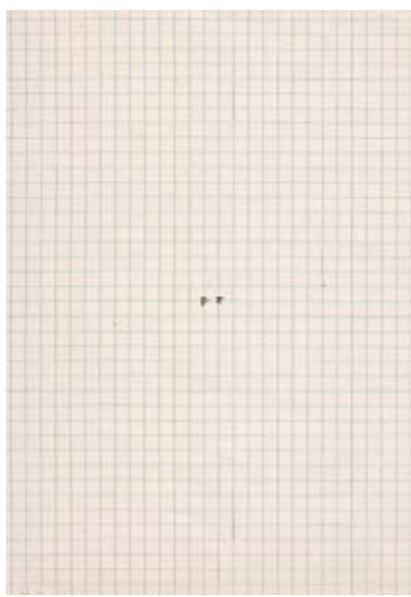
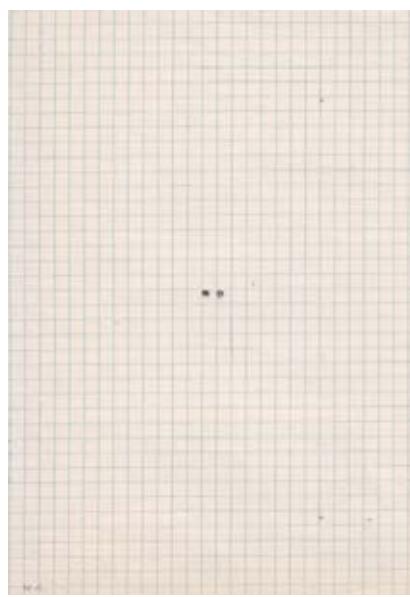
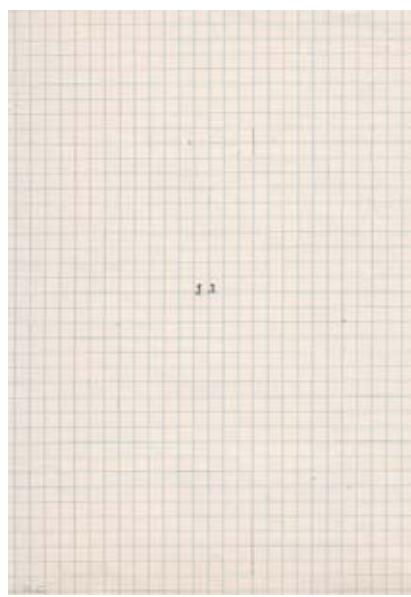
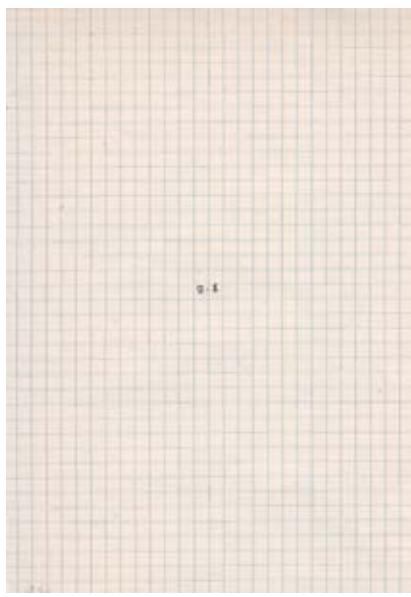
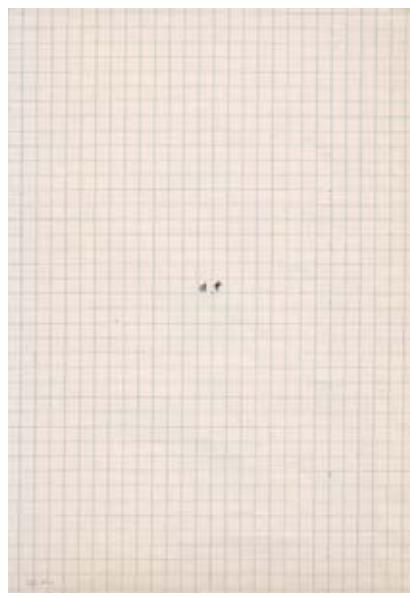
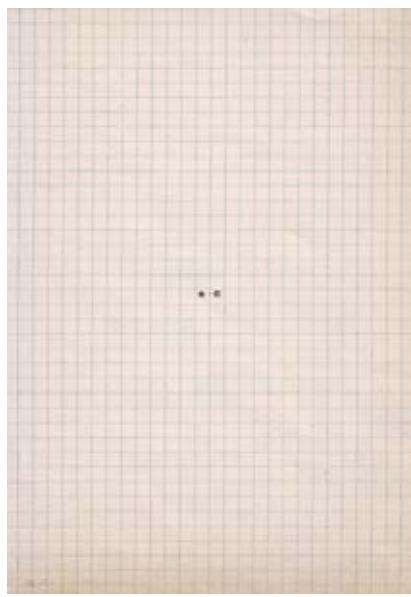
Abecedario [Alphabet], 1974

One of the most influential proponents of conceptual art both in Mexico and the Netherlands, Ulises Carrión's work focused on a quest for new cultural strategies capable of analyzing, challenging or modifying semiotic processes, processes of language formation and orthodox methods of literary creation.

The page *Print and Pen, No. 4* was taken from an edition of H. G. Wells' novel *You Can't Be Too Careful: A Sample of Life, 1901–1951*. Wells' novel recounts the life of an Englishman from his birth to his death as a pretext for elaborating a portrait of the evolution of British society in the first half of the twentieth century, examining collective discourses about education, religion, politics and social structures. *Margin A* is a collage made up of the same cut-and-pasted elements, in this case sheets of graph paper (normally used for graphs, mathematical formulas or detailed tracings), leaving subtle fractures that challenge the original form and function of the material. Likewise, *Abecedario* [Alphabet] consists of nine typed pages that give shape to a spatiotemporal unit that transcends its literal content.

In his works, Carrión marked different forms of linguistic creation, based on sentences, prepositions or letters, highlighting their position within the ensemble or their independent value. This appropriation of language functions as an antithesis of conventional literature, showing the structures that are present in a published book and their role as part of the commercial publishing industry. For Carrión, the book was both a means of transmitting knowledge and information and an object of desire through which ideas could be transformed into artistic representations. Hence, the “book-art work” became a dynamic terrain in which reader and author alike could construct mechanisms of aesthetic communication.

Carrión's “anti-texts” sought to protest against the canonical through simple modifications and selections. His collages, drawings and lines proposed an understanding of texts as visual, spatial and graphic compositions that depend on the context in which they are received and processed. In the artist's words, “a book can exist as an autonomous and self-sufficient entity . . . here begins the new art of making books.” The works presented here arose as a response to Carrión's interest in breaking away from the established rules for the construction of a culture created through language, which tends to standardize any expression that deviates from that of the majority. [A. R. R.]



beyond repair, and George was recovering a Stephen Cross, whom he could not find. John George said that what he got from Ordinary Guardsman John Amerson Civil War, was what George had written his brother in the newspaper. That had served as stimulus and gave pleasure for his own force journal purposes. Edward Albert was in an equally painful state. His rationals were that it was greatly facilitated by the minister government of the Polish Police office, with no particular to give an Englishman credit for leadership in the battle, and only too eager to eliminate the story with all gaudiness, and a glass or two of vodka. In spite of the Ministry of Information, a circular that a real Cross situation had been reported in Brightwings report to London. About ten days later a "pamphlet" appeared in London wireless told the Polish officer's nation of gaudiness, separating all stories and facts, and the Indians were called in appropriate terms in America, to illustrate the admirable spirit of the ordinary commanding Englishman. Edward Albert began to realize where he stood now in the world's arena. He was the ordinary commanding Englishman, who had to be using to show his men, and that it was he thought of his Indian spirit, "Duck not Woods".

That is one quarter did he feel the stiff breath of surprise, and that when a happy soldier might have reported in the Army, she asked no questions, for she made him feel saved even to himself.

So that when at last the people up there decided to mark their appreciation of the Brightwings incident by a handsome distribution of honors, and the George's Cross fell to Edward Albert, it was very no where he started from "John's Diamond", he said.

"Good old Captain Brightwings would have done." She said patting.
"It's right enough the whole platoon of us. It's what I have thought of them."
"You can't say until it's done."



Margin A [Margen A], 1976

Lygia Clark

Nacida en 1920 en Belo Horizonte (Brasil),

murió en 1988 en Río de Janeiro (Brasil).

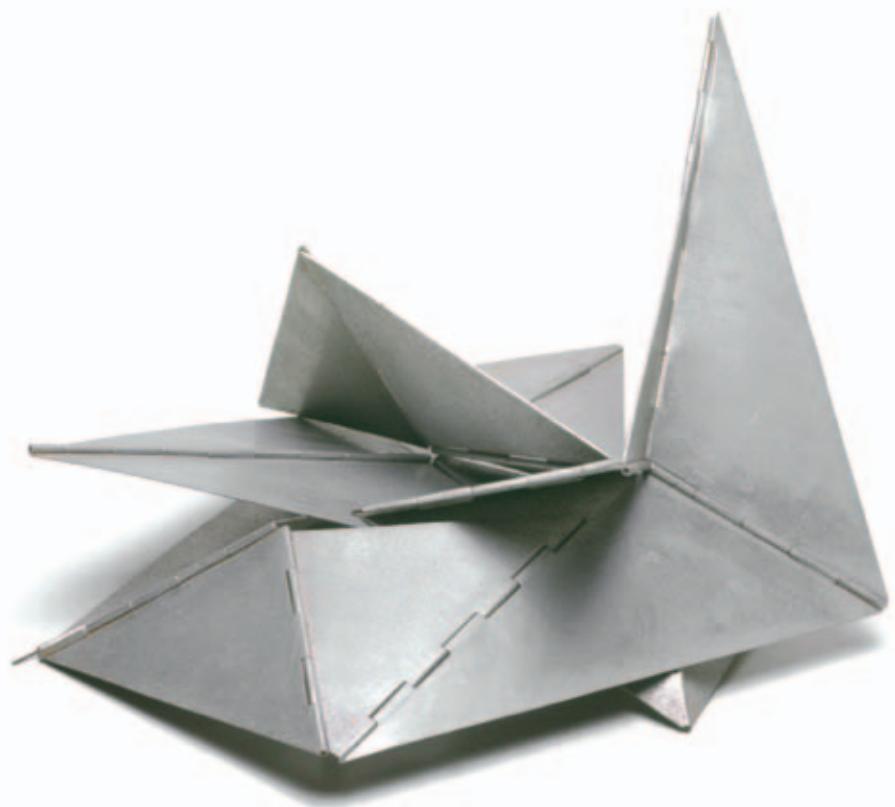
Born in 1920 in Belo Horizonte (Brazil),

she died in 1988 in Rio de Janeiro (Brazil).

Los *Bichos* de Lygia Clark son una serie de pequeñas esculturas construidas a partir de láminas de aluminio de distinta forma y tamaño, ensambladas mediante bisagras, que invitan al espectador a manipularlas para explorar su morfología. Como seguidora del neoconcretismo, Clark exploraba desde mediados de la década de 1950 el estudio del plano más allá de la bidimensionalidad pictórica del lienzo y la capacidad del arte de crear experiencias sinestésicas al estimular holísticamente la percepción del espectador. Una de las fuentes teóricas más importantes del neoconcretismo era la fenomenología de la percepción desarrollada por Merleau-Ponty. En ella, la percepción humana se caracteriza por estar compuesta no a través del binomio estímulo-cognición sino a través de una totalidad orgánica, construida por todos los sentidos y por las representaciones mentales que generan. Dichas inquietudes e ideas preceden e informan a los *Bichos*, en los que la escultura se presenta al espectador no como objeto puramente visual sino táctil y participativo. El espectador se vuelve esencial para que la escultura alcance su verdadero potencial debido a que es solo a través de su participación que se genera la reciprocidad orgánica entre persona y obra que Clark anhelaba. A través de la manipulación del objeto y el contacto con su peso, textura y temperatura, el espectador estimula sus sentidos de manera holística y orgánica al mismo tiempo que explora la forma en que las bisagras desenveluelven las superficies de la obra, creando nuevas formas. Los *Bichos* merecieron a Clark el premio de escultura en la 6^a Bienal de São Paulo y marcaron su transición hacia una exploración de la interacción y la pedagogía que continuaría durante el resto de su carrera. [J. R.]

Lygia Clark's *Bichos* [Bugs] are a series of small sculptures made out of aluminum sheets of different shapes and sizes assembled with hinges that allow the spectator to play with them and explore their morphology. As an adherent of neo-concretism, from the mid-1950s onward Clark explored the study of the plane beyond the pictorial two-dimensionality of the canvas, as well as art's capacity to create synesthetic experiences by holistically stimulating the viewer's perception. One of the most important theoretical sources of neo-concretism was the phenomenology of perception developed by Maurice Merleau-Ponty. According to Merleau-Ponty, human perception is characterized by being composed not through the opposition between stimulus and cognition, but through an organic totality, constructed by all the senses and by the mental representations they generate. These concerns and ideas precede and inform Clark's *Bichos*, in which sculpture is presented to the viewer not as a purely visual object but as a tactile and participatory experience. The viewer thus becomes an essential element for the sculpture to reach its true potential, given that it is only through his or her participation that the organic reciprocity that Clark strived for, between the person and the artwork, is generated. The viewer's senses are stimulated in a holistic, organic way through the physical handling of the object and the contact with its weight, texture and temperature, while exploring the way in which the hinges fold and unfold the different planes, creating new forms. *Bichos* earned Clark the Sculpture Prize at the Sixth São Paulo Art Biennial and marked the transition toward an exploration of interaction and pedagogy that would define her work throughout the rest of her career. [J. R.]

Arquitectura fantástica / *Bicho*
[Fantasy Architecture / Bug], 1960



Anne Collier

Nacida en 1970 en Los Ángeles (California, Estados Unidos), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1970 in Los Angeles (California, United States), she lives and works in New York City (United States).

Las sesenta y una diapositivas que conforman *Women with Cameras* [Mujeres con cámaras] son fotografías de diferentes portadas de álbumes, cassetes, revistas, carteles y anuncios publicitarios, que muestran mujeres actuando como fotógrafas. Volviendo a fotografiar estos objetos, Anne Collier hace al espectador consciente de las políticas sociales y de género, así como de los métodos altamente elaborados mediante los cuales fueron fabricadas las imágenes. Aunque las mujeres de las imágenes sostienen cámaras, Collier trata de resaltar que la belleza femenina ha sido observada a través del ojo masculino, siendo ellas el objeto de la fotografía. Al fotografiar representaciones estereotipadas de la mujer desde su estudio, la artista pudo remover el poder psicológico con el que contaban previamente para ofrecer una nueva mirada de estas imágenes.

Collier permite que fotografías ajenas hablen de sí misma, generando un valor autobiográfico en sus piezas. La artista ha mencionado que se siente incómoda con su aparición en sus obras, por lo que comenzó a capturar objetos encontrados. Los cassetes de autoayuda, portadas de discos o revistas, de alguna manera resuenan con sus memorias. Ahí encontró un espacio entre lo universal y lo personal; algo que estuviera relacionado con su vida, pero que también funcionara sin su historia.

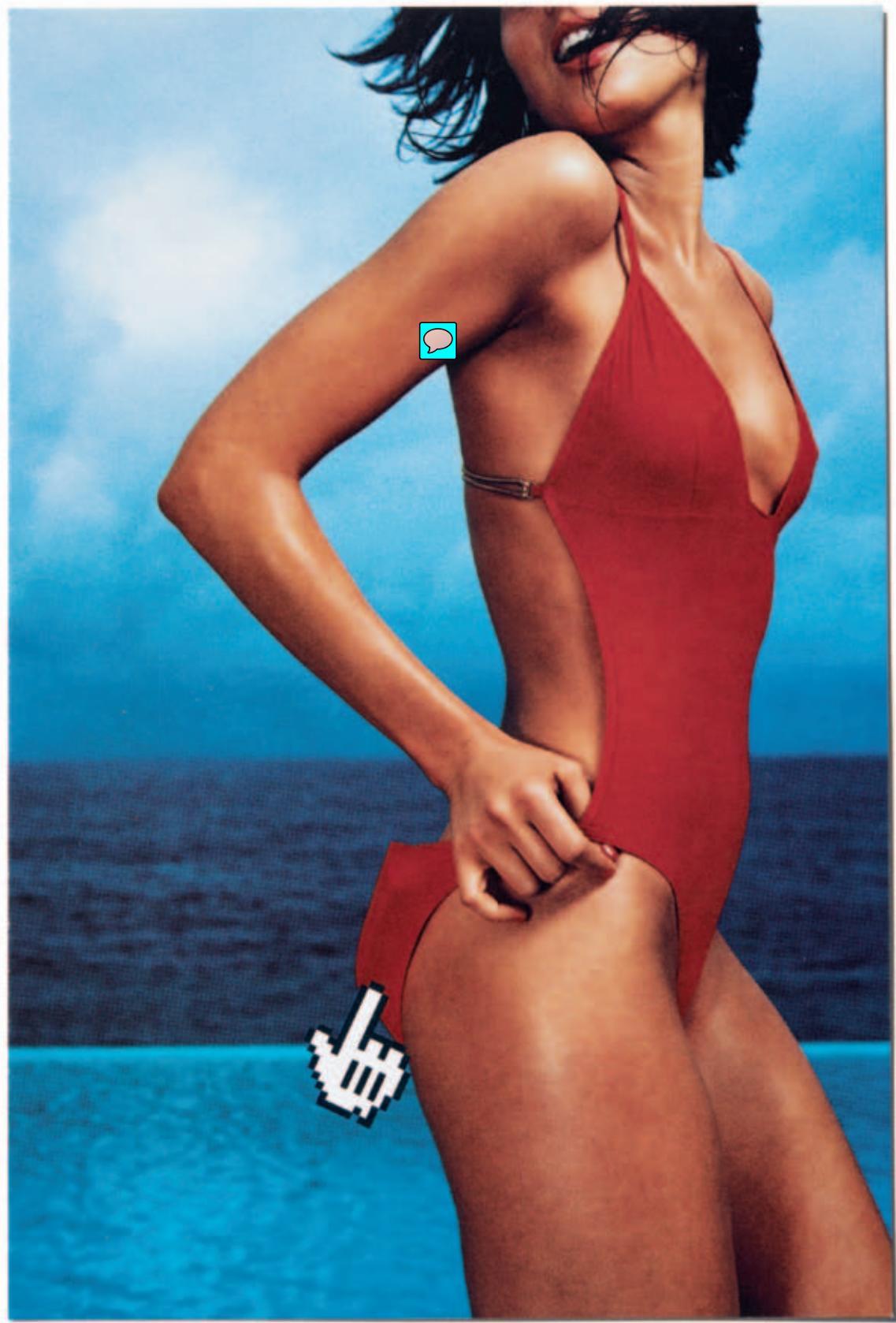
Además de que la obra toca temas como la identidad propia y el feminismo, en esta pieza se pueden encontrar cuestionamientos sobre la esencia misma de la fotografía en el mundo contemporáneo. Al volver a fotografiar objetos comunes, la artista invita a la reflexión sobre las múltiples capas de la realidad y la percepción; sobre cómo un sentido personal o privado se implanta en las imágenes separándolas de la ficción y la seducción con las que fueron creadas, y sobre cómo estas imágenes pueden ser absorbidas para crear narrativas propias. [M. G. G.]

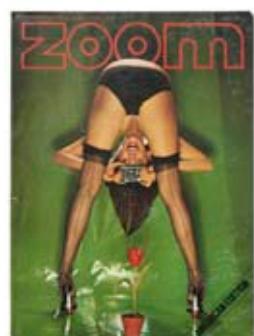
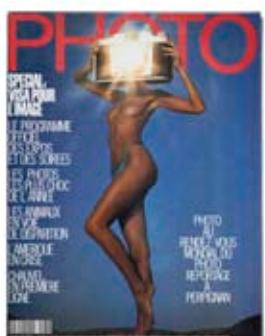
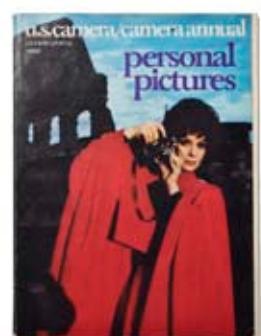
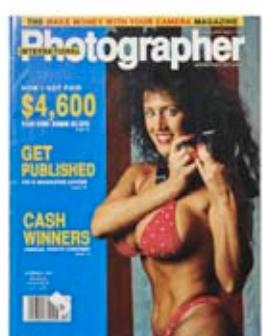
The sixty-one slides that make up *Women with Cameras* are photographs of album covers, cassette tapes, magazines, posters or advertisements that depict women acting as photographers. By re-photographing these objects, Anne Collier makes the spectator aware of social and gender politics, as well as of the intensely produced methods involved in the making of the images. Although the women in the images are holding cameras, Collier tries to emphasize the way feminine beauty has been regarded traditionally by males. By photographing stereotypical representations of women, the artist removes the psychological power that they previously held, offering a new perspective.

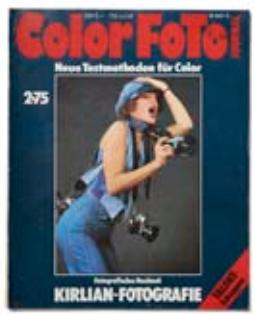
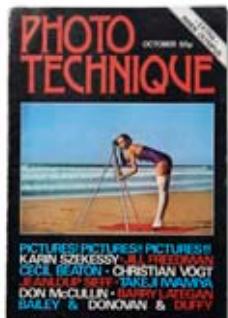
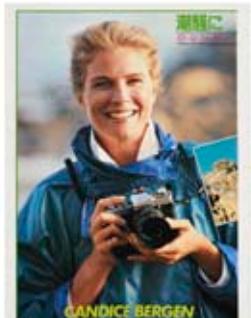
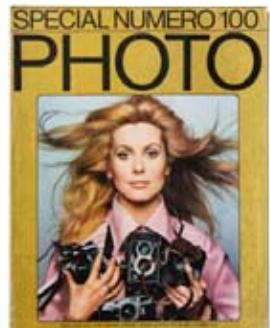
Collier allows for photographs taken by "others" to express something about her, adding an autobiographical value to her work. The artist has mentioned feeling uncomfortable with appearing in her work, which is the reason why she began using found objects. These self-help tapes, album covers or magazines resonate in some way or another with her memories. In photographing them she finds a space between the universal and the personal, something that is related to her life but that would also function without her own story.

Women with Cameras does not only touch on subjects such as identity and feminism, but also questions the very essence of photography in the contemporary world. By re-photographing common objects, Collier invites us to reflect on the multiple layers of reality and perception, on how personal or subjective meanings are implanted in the images, depriving them of their original fictional character and seductiveness, and on how these images can be reabsorbed in order to create narratives of our own. [M. G. G.]

Women with Cameras
[Mujeres con cámaras], 2014







Abraham Cruzvillegas

Nacido en 1968 en Ciudad de México (Méjico), donde vive y trabaja.

Born in 1968 in Mexico City (Mexico), where he lives and works.

El ensamblaje de obras con materiales encontrados e improvisados responde a un método de trabajo que se ha convertido en el discurso central y la metodología de la obra de Abraham Cruzvillegas. Bajo la definición de *Autoconstrucción*, los collages escultóricos del artista se presentan como estructuras en un estado de transformación constante que van surgiendo de acuerdo con la disponibilidad de los materiales y la necesidad creativa.

Basada en el contexto socioeconómico en el que creció el artista, en la zona del Ajusco de la Ciudad de México, dicha metodología de producción busca una lógica dentro del caos que puede representar la construcción de obras o edificios con técnicas improvisadas o materiales encontrados en la inmediatez y que crean una referencia directa con un método de producción tanto artística como arquitectónica que, si bien es común en América Latina, adopta variantes locales de acuerdo con un lugar específico.

En estas obras, el título se presenta como un juego de palabras referente a sucesos sociales, políticos o económicos que tuvieron lugar en el momento de creación de las piezas. Esta dinámica genera una narrativa paralela a la obra que no tiene una relación directa con esta, pero que la define en un contexto concreto. La referencia al autorretrato proviene tanto del origen familiar de Cruzvillegas como de la capacidad del espectador de poder reflejarse y proyectar su propia imagen u origen en la obra. La superposición de elementos asociados a la historia del arte moderno y contemporáneo con objetos característicos de la rutina colectiva mexicana —como la tradicional tabla de planchar en *Self-portrait Giving a Generous Tip Forgetting about the Oil Crisis* [Autorretrato dando una generosa propina sin tener en cuenta la crisis del petróleo], o las bolsas de la compra, una carretilla de reparto y una extensión hecha con un tronco de madera en *Indigent and Indigenous Self-portrait Pretending to Be Discrete at the Mall of America* [Autorretrato indigente e indígena tratando

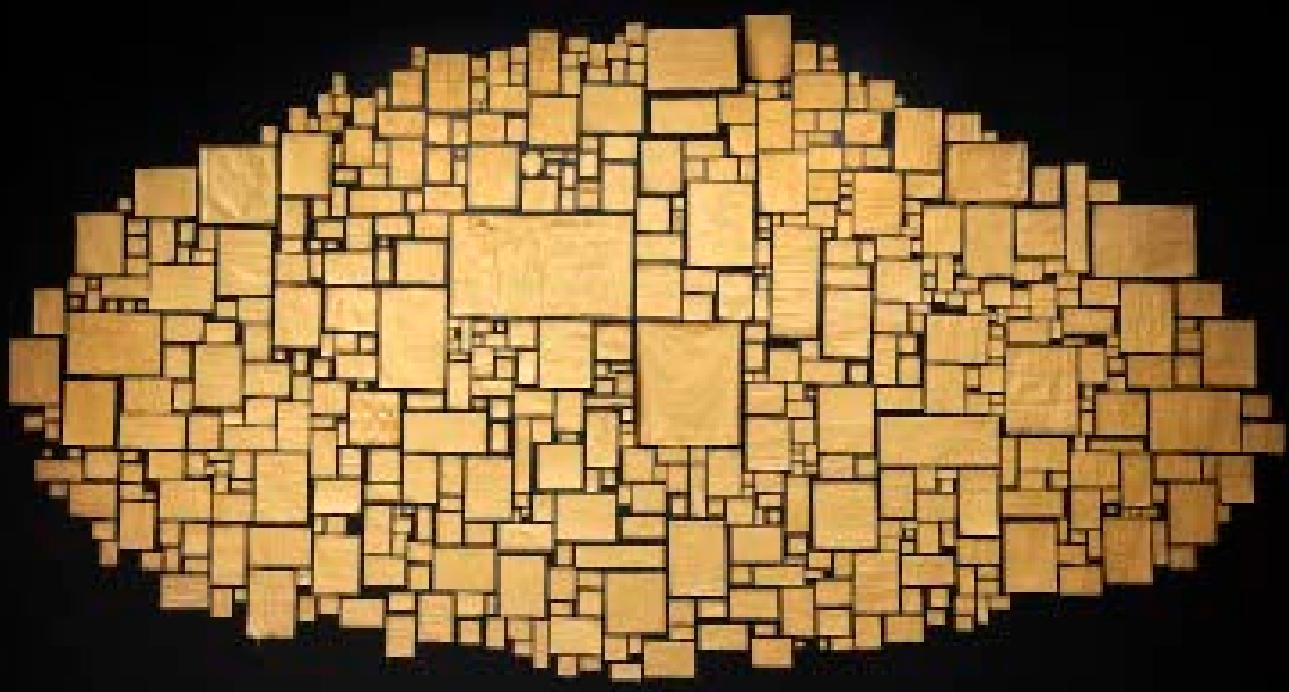
The ensemble of works made with spontaneously found materials follows a method that has become the central discourse and methodology in Abraham Cruzvillegas' work. Under the heading of *Autoconstrucción* [Self-construction], the artist's sculptural collages are structures in a state of constant transformation that arise according to the availability of materials and creative necessities.

Based on the socioeconomic context in which the artist grew up, in the Ajusco area of southern Mexico City, this methodology seeks to find logic within the chaos of the construction of structures, or houses, made using improvised techniques and materials found in the immediate vicinity. This creates a direct reference to a method of production that is both artistic and architectural and that, despite being common throughout Latin America, takes on local variants.

The titles of Cruzvillegas' works are puns that refer to the social, political or economic events that took place at the time when the pieces were being created. This dynamic generates a narrative parallel to the work that is not directly linked with it, but places it in a particular context. The reference to self-portraiture comes from Cruzvillegas' particular family background, as well as from the viewer's capacity to reflect and project his or her own image or background onto the work. The superimposition of elements associated with the history of modern and contemporary art with other objects that are characteristic of the collective Mexican routine—like the traditional iron in *Self-portrait Giving a Generous Tip Forgetting about the Oil Crisis* or the shopping bags and wheelbarrows used to carry products in markets and the extension made from a slender tree trunk in *Indigent and Indigenous Self-portrait Pretending to Be Discrete at the Mall of America*—show the complexity and multiplicity of influences that emerge from the artist's creative process: he not only deals with it in a literal way, but also presents a metaphor that articulates the identity of a social group.

Cruzvillegas' titles often have little to do with the structure of his works. Presented as complex grammatical combinations, they tend to be full of humor and sarcasm. Nevertheless, these titles evoke the different events or social conditions in which the works unfold. For example, in the case of *Indigent and Indigenous Self-portrait Pretending to Be Discrete at the*

Autorretrato ciego leyendo «El molino de Hamlet», escuchando cientos de veces «No tengo dinero», después de tostar unos kilos de semillas de cacao para hacerme unos lingotes de chocolate que tengan grabada la leyenda «The Construction of the Universe is Certainly Much Easier to Explain Than That of a Plant», deseando echarme unos volados para ver quién paga los merengues, habiendo almorzado un dorado a las brasas, con tirípitis escalados en el comal, acompañado por sus Colimitas bien muertas [Blind Self-portrait Reading "Hamlet's Mill," Listening to "No Tengo Dinero" Hundreds of Times, after Toasting a Few Kilos of Cacao Seeds in Order to Make Myself Some Chocolate Bars Engraved with the Legend "The Construction of the Universe Is Certainly Much Easier to Explain Than That of a Plant," Wanting to Play Heads-or-Tails in Order to See Who's Going To Pay for the Meringues, Having Had Grilled Dorado with Comal-Blackened Tirípitis for Lunch, Accompanied by a Few Icy Bottles of Colimitas], 2015



de ser discreto en el Mall of America]—nos muestran la complejidad y multiplicidad de influencias que surgen en el proceso creativo del artista, quien no solo lo aborda de una forma literal sino que también representa una metáfora que articula la identidad de un grupo social.

El proceso de Cruzvillegas al titular sus obras en muchas ocasiones tiene poco que ver con la estructura de estas, aunque los títulos se presentan como combinaciones gramaticales complejas y, la mayoría de las veces, están llenos de humor y sarcasmo. Sin embargo, evocan diferentes eventos o condiciones sociales en las que se desenvuelve la obra, en este caso hacia uno de los centros comerciales más grandes del mundo, el Mall of America, ubicado en Minneapolis, una ciudad con una numerosa población indigente.

Dentro del marco de producción creativa de *Autoconstrucción*, Cruzvillegas elabora un grupo de «autorretratos ciegos» formados por una serie de recortes de periódico, postales, recibos de compras, folletos, billetes de diversos viajes y otros papeles comunes que el artista va guardando de los desplazamientos o estancias que ha hecho en su vida, o de su rutina diaria. Después de haberlos pintado con varias capas del mismo color, en este caso dorado, se montan con alfileres, ocultando así el propósito y origen de cada uno.

La mezcla de la historia personal con la historia del arte es parte del constante interés del artista por apropiarse, modificar, adaptar o incluso destruir los cánones artísticos en pro de un beneficio individual. [A. R. R.]

Mall of America the piece refers to one of the biggest shopping destinations in the world: the Mall of America in Minneapolis, a city with a significantly high homeless population.

Within the creative frame of his *Autoconstrucciones*, Cruzvillegas has elaborated a group of “blind self-portraits” made up of newspaper clippings, postcards, shopping receipts, pamphlets, tickets from trips and other common paper items that he keeps from his travels or his daily routine. Cruzvillegas covers these items with several layers of the same color paint—in this case gold—and mounts them with pins, thereby obscuring their purpose and origin.

The mixture of personal and art history is part of the artist’s enduring interest in appropriating, modifying, adapting and even destroying artistic canons in favor of the individual. [A. R. R.]



*Indigent and Indigenous Self-portrait
Pretending to Be Discrete at the Mall
of America* [Autorretrato indígena e
indígena tratando de ser discreto en el
Mall of America], 2012

➤ *Self-portrait Giving a Generous Tip
Forgetting about the Oil Crisis* [Autorretrato
dando una generosa propina sin tener en
cuenta la crisis del petróleo], 2012



Santiago Cucullu

Nacido en 1969 en Buenos Aires (Argentina), vive y trabaja en Milwaukee (Wisconsin, Estados Unidos).

Born in 1969 in Buenos Aires (Argentina), he lives and works in Milwaukee (Wisconsin, United States).

Santiago Cucullu es un artista interdisciplinario que incluye en su práctica el dibujo, la pintura, el vídeo y la escultura. *Otherwise Enter* [Si no, entre] es una instalación de sitio específico realizada con cinta adhesiva que simula madera de abedul. El mural muestra la imagen promocional del filme *Los amos de la noche* (1979), del cineasta estadounidense Walter Hill. La cinta se basa en la novela del mismo nombre del escritor Sol Yurick, publicada en 1965, y cuenta la historia de los integrantes de una pandilla de Nueva York que deben regresar a casa después de haber sido acusados del asesinato de un líder de otra pandilla. Este filme fue sumamente controvertido durante su breve periodo de exhibición en salas, ya que contribuyó a diversas revueltas y manifestaciones violentas. Hoy en día es una cinta considerada de culto.

Cucullu explora en sus obras una gama extensa de referencias culturales e históricas, incluyendo figuras políticas marginadas en la historia, personajes y eventos que en algunas ocasiones retoma de la ficción y la cultura popular, viajes y recuerdos personales, así como experiencias que pertenecen al contexto inmediato del artista. El interés de Cucullu en esta pieza se centra en el potencial de la imagen como icónica, una vez que es apropiada e intervenida. Hasta qué punto la imagen y sus connotaciones —en este caso de estrato social y raza— perduran después de sufrir ciertas alteraciones en ella, así como la persistencia de esta identidad icónica y colectiva son otros puntos que cabe considerar.

El tipo de imágenes que realiza Cucullu en esta obra se encuentra en el límite entre lo abstracto y lo representativo, cuestionando el potencial de la imagen, además de recurrir a composiciones de profundo detalle que mantienen una cercanía con murales ilegales o que se pueden encontrar en algún espacio público. [Y. M.]

Santiago Cucullu is an interdisciplinary artist whose practice involves drawing, painting, film and sculpture. *Otherwise Enter* is a site-specific installation made out of adhesive tape simulating birch wood. The mural shows the promotional image from the film *The Warriors* (1979), by United States filmmaker Walter Hill. Based on the novel of the same name by the writer Sol Yurick, published in 1965, the movie tells the story of the journey home of the members of a New York gang after having been accused of murdering the leader of another gang. The film was highly controversial during its brief time showing in movie theatres, since it contributed to a number of riots and violent protests. Today it is considered a cult film.

Cucullu's work explores a broad range of cultural and historical references, including historically marginalized political figures, fictional characters, and events from popular culture, as well as those from trips and personal memories and experiences that come from the artist's immediate context. In this piece, Cucullu's focus is on the iconic potential of the image after being manipulated to adhere to the standards of adequate expression. Another aspect to consider is how far the image and its connotations—in this case of social status and race—persist after undergoing certain alterations, as well as the conservation of an iconic, collective identity.

The images that Cucullu creates in this piece are half way between the abstract and the figurative, questioning the potential of the image as well as resorting to profoundly detailed compositions that bear a certain likeness to illegal graffiti or murals found in public spaces. [Y. M.]

Otherwise Enter [Si no, entre], 2004



Angela Detanico & Rafael Lain

Angela Detanico, nacida en 1974 en Caxias do Sul (Brasil), y Rafael Lain, nacido en la misma ciudad en 1973, viven y trabajan entre São Paulo (Brasil) y París (Francia).

Angela Detanico, born in 1974 in Caxias do Sul (Brazil); and Rafael Lain, born in the same city in 1973. They both live and work between São Paulo (Brazil) and Paris (France).

El trabajo del dúo brasileño formado por Angela Detanico y Rafael Lain recodifica los símbolos y juega con las representaciones de la cultura usando diferentes sistemas de lenguaje, extrapolando códigos para crear nuevos medios de comunicación, que a su vez nos ayudan a imaginar una topología del lenguaje visual. Los artistas han colaborado como Detanico Lain desde principios de la década de 1990.

Utilizando letras, números y símbolos, crean bases de datos, comparaciones y diagramas que se materializan en formatos que van desde esculturas y obras gráficas hasta animaciones y videos. El lenguaje visual que producen es una herramienta para leer y descifrar códigos sociales, culturales y científicos. Su referencia al cosmos siempre está presente, como en la pieza *O Livro do Universo* [El libro del universo], conformada por 24 paneles con el alfabeto griego. Cada letra corresponde a una estrella y esta indica su brillo, de α (alfa, es decir, la más brillante) a ω (omega, la menos brillante).

En cada panel tenemos la sensación de alejamiento generada por el cambio de tamaño de los caracteres, que pasan de mil puntos en el primer cuadro, haciendo que todo se vea blanco luminoso, al tamaño de un punto en el último, donde las letras son tan minúsculas que se van desvaneciendo en el negro, creando la apariencia de retirarse cada vez más y ocultarse en el trasfondo del universo.

Detanico y Lain ven el acto de comunicación como algo explotable y sin fronteras, incluso el uso de tecnología en sus obras apoya el concepto de desplazamiento del sentido. Su trabajo es un proyecto hecho de cálculos e intención en una dimensión conceptual. Su obra refleja composiciones simbólicas de lenguaje que manifiestan una dimensión intelectual con simplicidad y universalidad. [F. M. T.]

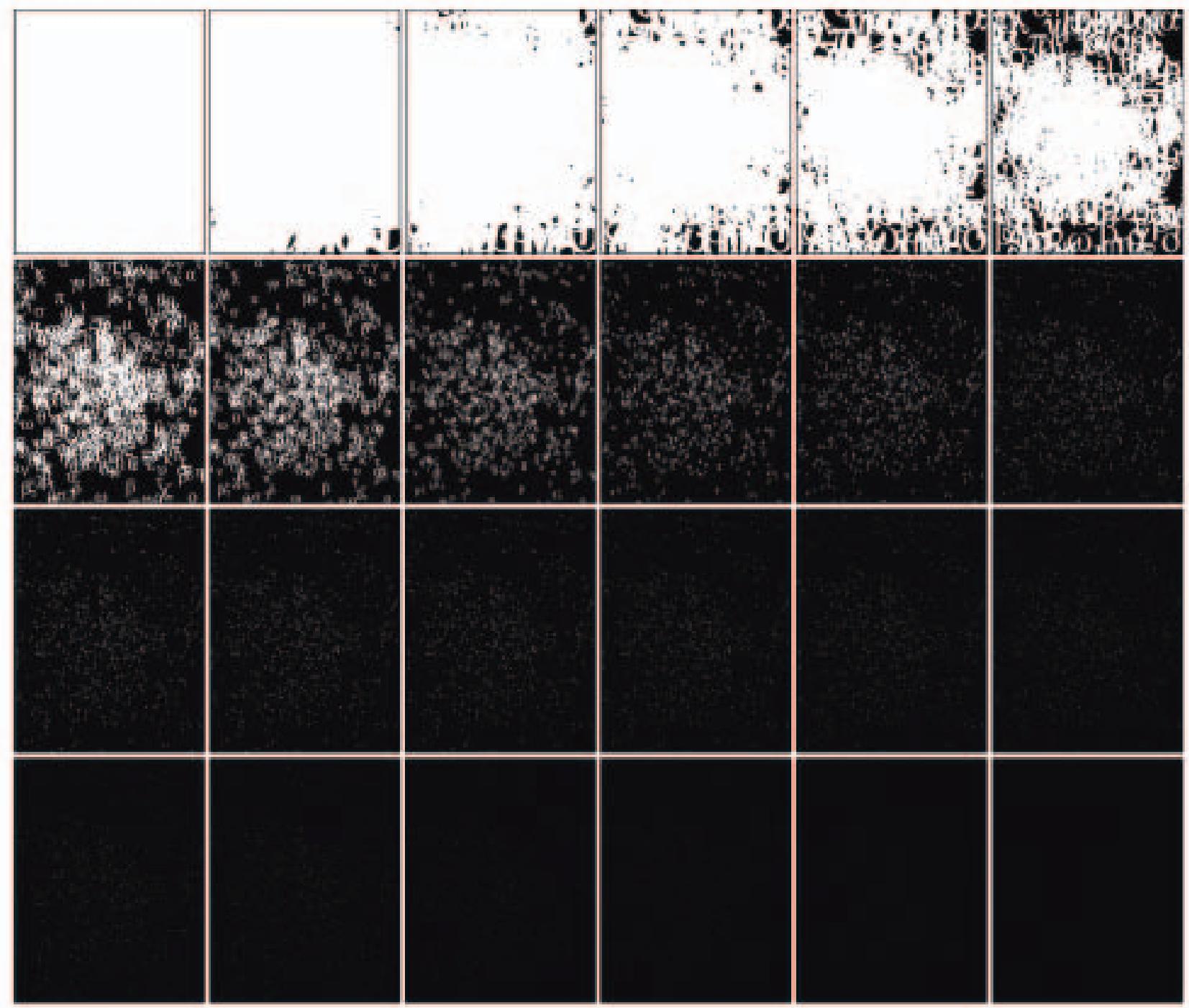
The work of Brazilian duo Angela Detanico and Rafael Lain recodifies symbols and plays with the representations of culture, using different systems of language and extrapolating codes in order to create new means of communication, which in turn help us imagine a topology of visual language. Both artists have collaborated as Detanico Lain since the early 1990s.

Using letters, numbers and symbols, they create databases, comparisons, and diagrams that are materialized in formats that range from sculpture and works of graphic art to animation and videos. The visual language they produce is a tool for reading and deciphering social, cultural, and scientific codes. References to the cosmos are often present in their work, as is the case in *O Livro do Universo* [The Book of the Universe], made up of twenty-four panels featuring the Greek alphabet. Each letter corresponds to a star and indicates its brightness, from α (alpha, that is, the brightest) to ω (omega, the least bright).

Each panel produces a sensation of increasing distance generated by the changing size of the fonts, which go from one thousand points in the first square—making everything look luminously white—to one point in the last—where the letters are so tiny that they disappear into the black background—creating the impression that they are receding further and further, until they disappear into the background conformed by the universe.

Detanico and Lain conceive the act of communication as something exploitable and borderless—in their work even the use of technology supports the concept of the displacement of meaning. This project is made up of calculations and intentions on a conceptual dimension, reflecting symbolic compositions of language that manifest an intellectual dimension in a simple and universal manner. [F. M. T.]

O Livro do Universo [El libro del universo /
The Book of the Universe], 2013



Jimmie Durham

Nacido en 1940 en Washington (Arkansas, Estados Unidos), vive y trabaja entre Roma y Nápoles (Italia) y Berlín (Alemania).

Born in 1940 in Washington (Arkansas, United States), he lives and works between Rome and Naples (Italy) and Berlin (Germany).

Las piedras, sin importar su tamaño, origen o función, son una constante en la obra de Jimmie Durham. Son un elemento esencial en su lenguaje escultórico que le permite articular una crítica a la arquitectura, así como a las nociones de monumentalidad y permanencia que asociamos con ella. En su obra *Museum of Stones* [Museo de piedras] Durham presenta una serie de piedras al estilo de un museo de historia natural, con el humor como recurso para devolver a los minerales la transitoriedad que les es inherente en su estado natural.

Organizadas en dos vitrinas, las piedras que conforman el museo en miniatura de Durham aparecen con cartelas escritas a mano en las que descripciones como «Piedras de tamaño mediano» o «Tocino petrificado» ponen al descubierto una forma estética de clasificar las piedras, liberándolas de su función como unidad básica de la arquitectura occidental. Acompañando a estas vitrinas, *Museum of Stones* incluye una serie de fotografías que muestran una enorme roca balanceándose en algunos monumentos arquitectónicos, un pedestal con una piedra que tiene la leyenda «Piedra de toque» en alemán, y la reproducción de un dibujo que Hitler hizo de un arco de triunfo que nunca construyó; todos ellos elementos que parecerían resaltar el uso y la importancia de las piedras en nuestra civilización.

Durham, sin embargo, no busca enaltecer los minerales, sino devolverles su forma escultural independiente. Tal énfasis en las piedras es importante para él, ya que considera que, como material fundacional de la arquitectura, han sido utilizadas para construir catedrales, monumentos y edificaciones que representan un desafío al tiempo al igual que el avance de los régimes europeos y de Occidente. Su intención, por lo tanto, es desmitificar esta idea y sacar a la luz el hecho de que las piedras también tienen un ciclo de vida, que son tan contingentes como el ser humano, solo que a un ritmo más lento. [A. D.]

Regardless of their size, origin or function, stones are a constant feature of Jimmie Durham's oeuvre. They are an essential element in his sculptural language, allowing him to articulate a critique of architecture and of the notions of monumentality and permanence associated with it. In his work *Museum of Stones*, Durham presents a group of stones in the style of a natural history museum, recurring to humor as a way to return to the stones the transitory quality inherent in the nature of minerals.

Arranged in two display cases, the stones that make up Durham's miniature museum appear next to handwritten labels. Descriptions like "Medium-sized stones" or "Petrified bacon" reveal an aesthetic mode of classifying the stones, liberating them from their basic function as an element of Western architecture. In addition to the display cases, *Museum of Stones* includes a series of photographs showing an enormous rock balancing on several architectural monuments; a stone on a pedestal bearing the legend "Touchstone" in German; and the reproduction of a drawing of a triumphal arch designed by Hitler that was never constructed—all of them elements that would seem to highlight the use and importance of stones in our civilization.

Nevertheless, Durham's aim is not to ennoble minerals, but rather to return their independent sculptural form to them. The emphasis on stones is important to him since, as a foundational material in architecture, they have been used to construct cathedrals, monuments, and buildings that represent a defiance of time and the advance of European and Western regimes. Durham's intention is to demystify this idea and bring to light the fact that stones have their own life cycle and are no less contingent than human beings—the only difference is that their rhythm is slower. [A. D.]

Museum of Stones [Museo de piedras], 2011/2012



Lucio Fontana

Nacido en 1899 en Rosario (Argentina),
murió en 1968 en Comabbio (Italia).

Born in 1899 in Rosario (Argentina),
he died in 1968 in Comabbio (Italy).

El retorno de Lucio Fontana a Italia desde Argentina, en 1947, marcó en su obra el comienzo de un movimiento hacia la abstracción, dando la espalda a la larga tradición pictórica basada en el ilusionismo figurativo. El artista buscaba un nuevo ímpetu para el arte basado en la transformación de la materia y la dimensión del espacio infinito, unos principios que desarrolló en su teoría del espacialismo, publicada a partir del *Manifiesto blanco* de 1946. La idea del infinito en Fontana supuso traspasar el plano bidimensional de la pintura para abolir el espacio ilusorio y sustituirlo por el espacio real. La perforación del lienzo primero, y su corte después, cristalizó esta superación de la pintura tradicional, instaurando otra dimensión estética, plástica y perceptiva. Atravesar la tela con agujeros (*buchi*) y cortes (*tagli*) representó un acto tan conciso como radical: una operación aparentemente simple puso en jaque la idea del cuadro como una superficie de representación de lo real, esa concepción de la «ventana al mundo» heredada del Renacimiento. Este acto desafía toda la historia occidental de la pintura de caballete y condujo a Fontana a la comprensión de que esta ya no era una ilusión contenida dentro de los límites de un bastidor, sino una compleja combinación de forma, color, espacio, gesto y luz. El énfasis del artista en la materialidad de la pintura lo llevó a utilizar siempre superficies monocromas para sus obras, a las que dio el título genérico de *Concetto spaziale* [Concepto espacial].

En *Concetto spaziale*, Fontana acentúa la condición matérica de lo pictórico a partir de la manipulación de la textura y el tratamiento de lo gestual. Esta tela presenta un corte desgarrado y desflecado junto a energéticas líneas que rasgan la intensidad del color rojo, resultando una superficie táctil y expresiva que combina en dosis iguales vehemencia y delicadeza, espontaneidad y control.

Concetto spaziale, attese [Concepto espacial, expectativas], un ejemplo típico de la serie *I tagli* [Los cortes], revela la exquisita combinación de elegancia y contundencia radical que caracterizó la obra plástica del autor ítalo-argentino. En esta pieza, Fontana perforó la superficie de la tela con cuatro tajos longitudinales aunque no rígidamente paralelos, que crean un ritmo pausado que tanto evoca una secuencia de tipo musical como revela los movimientos propios del artista en el momento de la ejecución de su obra. La pintura monocroma y uniforme acentúa la intensidad visual de las grietas oscuras que resultan de la incisión en el lienzo, generando un contraste entre las bandas negras y el verde vibrante de la superficie. [S. G. G.]

Lucio Fontana's return to Italy from Argentina in 1947 marked the beginning of his shift toward abstraction, as he moved away from the long-lasting pictorial tradition of figurative illusionism. The artist was in search of a new spirit for his art based on the transformation of matter and the dimension of infinite space, principles that he developed in his theory of spatialism and began publishing in his 1946 "White Manifesto." For Fontana, the idea of the infinite meant transcending the two-dimensional plane in painting in order to abolish an illusory representation of space and substitute it with a truer one. The acts of first perforating and, later, cutting the canvas marked the final stage in overcoming traditional painting and opening up a new aesthetic, plastic and perceptual dimension. Covering the canvas with holes (*buchi*) and cuts (*tagli*) represented an act as concise as it was radical—an apparently simple action challenged the idea of the picture as a representation of reality, questioning the Renaissance-inherited notion that art is "a window that looks out onto the world." This act challenged the entire history of Western easel painting and led Fontana to the realization that painting no longer had to do with an illusion bound by the limits of a stretcher, but rather with a complex combination of form, color, space, motion, and light. Fontana's emphasis on the materiality of painting led him to use exclusively monochrome surfaces for his works, which he gave the generic title of *Concetto spaziale* [Spatial Concept].

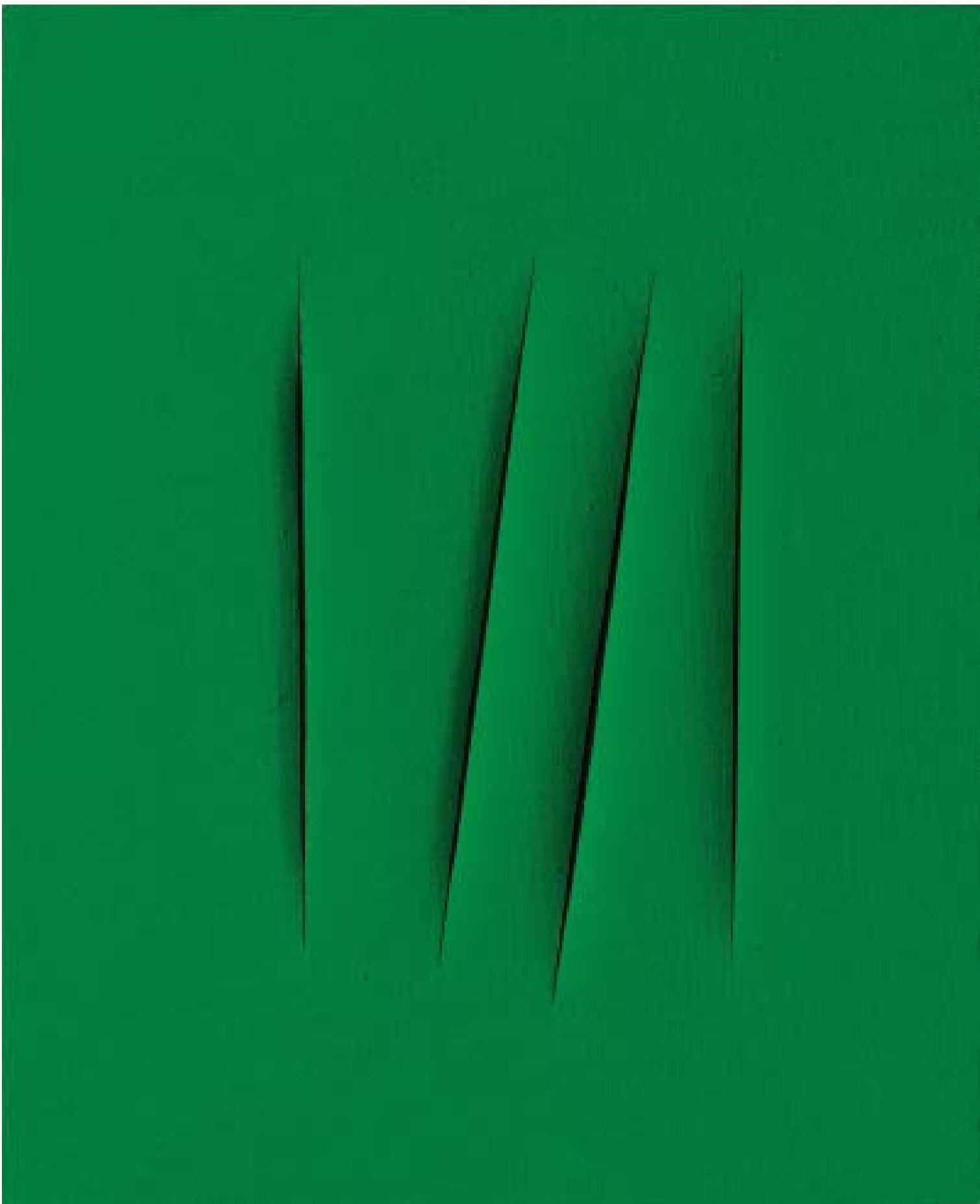
In the 1961 *Concetto spaziale* presented here Fontana accentuates the material condition of pictoriality through his manipulation of texture and his treatment of gesture. This canvas displays a torn, fraying rip and ebullient lines that tear the intensity of the color red, resulting in a tactile, expressive surface that integrates vehemence and delicacy, as well as spontaneity and control.

Concetto spaziale, attese [Spatial Concept, Expectations], a typical example from his series of *tagli*, reveals the exquisite combination of elegance and radical forcefulness that characterizes the plastic work of this Italian-Argentinian artist. In this piece, Fontana perforates the surface of the canvas with four longitudinal, yet not precisely parallel, cuts that create a slow, unhurried rhythm evoking a music-like sequence and revealing the artist's own movements during the making of the piece. The uniform, monochrome paint accentuates the visual intensity of the dark cuts, generating a contrast between the black bands and the vibrant green of the surface. [S. G. G.]

Concetto spaziale [Concepto espacial / Spatial Concept], 1961



Concetto spaziale, attese [Concepto espacial, expectativas /
Spatial Concept, Expectations], 1967



Héctor García

Nacido en 1923 en Ciudad de México (Méjico), donde murió en 2012.

Born in 1923 in Mexico City (Mexico), where he died in 2012.

La vida de la Ciudad de México y sus aconteceres no pasaron desapercebidos para Héctor García, un fotoperiodista que parecía tener el don de la ubicuidad. Desplazándose rápidamente en su vespino y cargando dos cámaras cruzadas al pecho «como cananas», García documentó lo mismo la pobreza de México o acontecimientos políticos, como la vida social de los protagonistas culturales del país, e incluso espacios icónicos como el Salón México, en donde las formas de diversión y convivencia comenzaban a transformarse.

En su fotografía *Salón México*, García eligió una toma cerrada para transmitir el ambiente de libertad e incluso erotismo que se vivía en un espacio de baile como aquel. En la época en la que proliferaban los cabarets, los salones de baile y los teatros de revista, el Salón México se consolidó como «la máxima catedral del baile en México». Desde que abrió sus puertas en 1920 fue un espacio representativo de la creciente clase media de la ciudad y fue ahí donde surgió un nuevo estilo de baile urbano y de diversión. El encuadre de la fotografía, que muestra únicamente dos pares de zapatos desgastados, indica que, para lograr sus fotografías, García era capaz literalmente de meterse debajo de las mesas. Proveniente de un barrio bajo (Candelaria de los Patos), fue un fotógrafo de la calle con el ojo y la sensibilidad para documentar una ciudad que apenas comenzaba a entenderse a sí misma.

Como fotoperiodista, García realizó importantes trabajos para el periódico *Excélsior*, aunque en ocasiones el diario no se atrevió a publicar sus reportajes gráficos, como su cobertura de los movimientos vallejista (ferrocarrileros) y estudiantil ocurridos en México en 1958 y de donde surgió *Jaque*. Esta imagen muestra a un numeroso grupo de personas subidas en el Caballito de Tolsá con el Monumento a la Revolución como fondo, ambos monumentos icónicos de la Ciudad de México.

Pese a que el *Excélsior* no se atrevió a publicar su reportaje debido a la fuerte censura que existía por parte del gobierno, el fotógrafo no desistió en su necesidad de documentar los problemas sociales de México. Junto con el periodista Horacio Quiñones creó su propia revista, *Ojo!*

The life and events that took place during his life in Mexico City did not go unnoticed by Héctor García, a photojournalist who seemed to have the gift of omnipresence. Cruising on his scooter, carrying two cameras strapped across his chest “like bandoliers,” García documented Mexico’s poverty and main political events, as well as the social lives of the country’s leading cultural figures and certain iconic spaces, like the Salón México, where the forms of social recreation and cohabitation were beginning to transform.

In his photograph *Salón México*, García opted for a close up shot that would convey the atmosphere of freedom—even eroticism—that pervaded the dance-hall. In an era characterized by the proliferation of cabarets, dancehalls and revues, the Salón México secured its place as “Mexico’s cathedral of dance.” From the moment it opened its doors in 1920, it was a space that was representative of the city’s growing middle class, and it was there that a new style of urban dance and entertainment arose. The framing of the photograph, which only shows two pairs of worn out shoes, indicates that García was capable of literally getting down on hands and knees and crawling under tables in order to take his photographs. Coming from a lower class neighborhood (Candelaria de los Patos), García was a street photographer with a vision and sensitivity that allowed him to document a city that was just beginning to understand itself.

As a photojournalist, García produced important work for the newspaper *Excélsior*, although on certain occasions the daily newspaper did not dare publish his graphic reporting, as was the case with his 1958 coverage of the Vallejista movement of railway workers and of student revolts, to which *Jaque* [Check] belongs. The image shows a large group of people on top of the Caballito de Tolsá with the Monument to the Revolution in the background, two of Mexico City’s iconic monuments.

Even though *Excélsior* did not publish his pictures on the student movement—due to the powerful censorship exercised by the government—the photographer did not back down, and persevered in his documentation of Mexico’s social problems. García and the journalist Horacio Quiñones created their

Jaque [Check], 1958



Una revista que ve, para publicar las fotografías de la «Semana Ardiente», como llamó a este periodo, entre las que se encontraba *Jaque*. El gobierno reprimió los levantamientos y una vez acalladas las voces, hizo un movimiento inesperado: otorgar a Héctor García el Premio Nacional de Fotoperiodismo por su reportaje sobre el vallejismo. En palabras del investigador John Mraz, «noticia convertida en arte, permitió al gobierno la reconstitución de su fachada de tolerancia democrática».

Las fotografías de Héctor García son un legado cultural importante para México, no solo porque lograron trascender los periódicos gracias a su enorme calidad estética, sino porque representan una parte importante de la memoria visual del México posrevolucionario. [A. D.]

own magazine, *Ojo! Una revista que ve* [Watch Out! A Magazine that Sees], in order to publish the photographs of the Semana Ardiente [Burning Week], as the student revolts came to be known, including the piece *Jaque*. Once the student uprisings were suppressed, in an utterly unexpected move, the government awarded García with the National Photojournalism Prize for his reporting on the Vallejista movement. As the researcher John Mraz puts it, “turning news into art allowed the government to reconstitute its façade of democratic tolerance.”

García’s photographs are an important cultural legacy for Mexico, not only because of their enormous aesthetic value, but because they represent an important part of the visual memory of post-revolutionary Mexico. [A. D.]





Salón México, 1953

Mario García Torres

Nacido en 1975 en Monclova (Méjico),
vive y trabaja en Ciudad de Méjico (Méjico).
Born in 1975 in Monclova (Mexico), he
lives and works in Mexico City (Mexico).

R.R. and the Expansion of the Tropics [R. R. y la expansión de los trópicos] es un escenario museográfico originalmente encargado para el Pérez Art Museum Miami. Los detalles y gestos aparentemente inconexos que constituyen la obra abarcan fotografías periodísticas, una banda sonora, videos y pronósticos meteorológicos. Todos estos elementos dispares giran alrededor de un tiempo y un lugar: Florida en el año 1979. Fue ahí y entonces cuando el *Miami Herald* encargó a Robert Rauschenberg el diseño de la portada de su revista dominical. Artista neoyorquino por excelencia, Rauschenberg en realidad residía la mayor parte del tiempo en Captiva, una isla en la costa occidental de Florida. Esta aparente paradoja y la escasa documentación existente al respecto, impulsan a García Torres en el ejercicio de dilucidar y acercarse a este episodio de la historia del arte. El contraste entre la atención dedicada a la carrera de Rauschenberg en Nueva York y la ignorancia de su vida en Captiva sugieren el abismo entre la perseverancia de las narrativas metropolitanas y la transitoriedad de las tropicales, señalada por el poscolonialismo como un síntoma historiográfico de la dominación colonial. Sin embargo, esta discusión histórica extendida por un periodo de siglos es meramente sugerida, mientras que la obra otorga primacía a la especificidad temporal y a la presentación de objetos concretos: fotografías de Captiva en 1979, un video que documenta la casa sobre el agua donde Rauschenberg se retiraba y la portada de *Tropic* diseñada por dicho artista. Todos estos elementos son desplegados por García Torres a manera de puntos en una constelación evanescente y subjetiva en la que el espectador tiene la oportunidad no solo de urdir una narrativa pretérita, sino de incorporarse a sí mismo en ella. La instalación señala la evolución política y social de Miami y de los trópicos e invita a reflexionar sobre el papel que los habitantes de estas latitudes juegan en el presente. [J.R.]

R.R. and the Expansion of the Tropics is a museographic scene initially commissioned for the Pérez Art Museum in Miami. The apparently incoherent details and gestures that make up the piece include journalistic photographs, a soundtrack, videos, and meteorological forecasts. These unrelated elements all revolve around one time and place: Florida in the year 1979. It was then and there that *The Miami Herald* commissioned Robert Rauschenberg to design the cover of its Sunday magazine. A New York artist *par excellence*, Rauschenberg actually spent most of his time on the island of Captiva, on Florida's west coast. This apparent paradox and the dearth of existing documentation propelled Mario García Torres to elucidate and narrate this episode in the history of art. The contrast between the attention dedicated to Rauschenberg's career in New York and his unmentioned life on Captiva suggests an abyss between the perseverance of the metropolitan narratives and the transience of tropical ones, which post-colonialist scholars have pointed out as a historiographical symptom of colonial domination. Nevertheless, this historical discussion, extended over a period of centuries, is merely suggested by García Torres, whose work grants primacy to temporal specificity and the presentation of concrete objects: photographs of Captiva in 1979, a video documenting the house on the water where Rauschenberg would retire, and the cover of *Tropic* designed by the artist. All these elements are displayed by García Torres as part of a subjective, evanescent constellation in which the viewer has the opportunity not only to devise a new narrative of the past, but to incorporate him or herself in it. Thus, the installation addresses the political and social evolution of Miami and the tropics, inviting us to reflect on the present roles of the inhabitants of these latitudes. [J.R.]

R.R. and the Expansion of the Tropics
[R. R. y la expansión de los trópicos], 2014



Gego

Gertrud Goldschmidt

Nacida en 1912 en Hamburgo (Alemania), murió en 1994 en Caracas (Venezuela).

Born in 1912 in Hamburg (Germany), she died in 1994 in Caracas (Venezuela).

La línea es el elemento omnipresente en la obra de Gego. Trazada sobre el papel mediante el dibujo o el grabado, o proyectada en el espacio en forma de esculturas, redes o instalaciones, es el elemento que rige todas sus investigaciones y creaciones. Su formación y experiencia como arquitecto tuvieron una gran influencia en su arte. La creación de estructuras y el manejo del espacio fueron centrales para su práctica artística, al tiempo que marcaron su enfoque innovador en el uso de la línea. Para Gego, la línea no representa una imagen, sino que es la imagen y habita su propio espacio. Entre 1957 y 1971, la artista investigó las relaciones espaciales creadas por las líneas paralelas y sus efectos de transparencia tanto en plano como en volumen. Hacia finales de 1960, realizó la serie escultórica *Líneas* —a la que pertenece el presente trabajo—, que vino a continuar su indagación sobre las paralelas de los años previos. *Líneas* es un grupo reducido de esculturas compuestas de varillas de acero inoxidable, un material flexible que la artista comenzó a utilizar hacia 1969 para la elaboración de sus obras tridimensionales, lo que abrió ilimitadas posibilidades en el desarrollo de la línea fuera del plano. En esta escultura, la acumulación y el entrecruzamiento de las líneas establecen una reorganización del espacio, una lucha continua contra el equilibrio. Aunque la estructura parece estática y marcada por la linealidad de los alambres, se percibe un movimiento en las líneas, una intención de expandirse de la base que los contiene, lo que sugiere una notable agudeza en la búsqueda de amplitud de las formas escultóricas. Esta escultura, como toda su serie, anuncia el carácter abierto, ingravido e inmaterial de las configuraciones espaciales que caracterizó la obra de madurez de Gego. [S. G. G.]

The line is a ubiquitous element in Gego's oeuvre. Traced on paper in a drawing or a print, or projected into space in a sculpture or an installation, the line is the element that rules over all of her creations and investigations. Gego's training and experience as an architect influenced her art greatly—both the creation of structures and the treatment of space were central to her artistic practice—marking her innovative focus on the use of the line. For Gego, the line did not represent an image, but rather *is* that image, inhabiting its own space. From 1957 to 1971, she investigated the spatial relations between parallel lines and their transparency effects, both on a plane and within a volume. In the late 1960s she created the sculpture series *Líneas* [Lines], to which the present work belongs, continuing her previous research in parallel lines. *Líneas* is a small group of sculptures made up of stainless steel bars, a flexible material Gego began using in her three-dimensional pieces around 1969, opening unlimited possibilities for the development of the line outside the plane. In this sculpture, the accumulation and crisscrossing of the lines reorganizes space in a continuous struggle against equilibrium. Although the sculpture appears to be static and marked by the linearity of the wires, there is a feeling of movement in the lines—an intent to expand beyond the base that supports them—which showcases Gego's notable acuity in her search for breadth in sculptural forms. This sculpture, along with the rest of the series, heralds the open, weightless and immaterial character of the spatial configurations that characterized Gego's mature oeuvre. [S. G. G.]

Seis de la serie Nueve [Six from the Series Nine], 1969



Fernanda Gomes

Nacida en 1960 en Río de Janeiro (Brasil),
donde vive y trabaja.

Born in 1960 in Rio de Janeiro (Brazil),
where she lives and works.



Fernanda Gomes resucita objetos de la vida cotidiana, muchas veces ignorados, y los reorganiza en composiciones espaciales determinadas, bajo una estética minimalista, acentuando sus atribuciones especiales que surgen de la materialidad de sus componentes. La apreciación artística fundamentada en la estética del objeto es uno de los enfoques que llevan a Gomes a mostrar las piezas en su expresión más directa y lejos de evocar su manufactura, marca, e incluso función para centrarse en su formalismo.

La abstracción máxima de la fisicidad de sus piezas logra despegarlas de sus funciones y significados dentro de un sistema donde el entendimiento de un cuerpo está predominantemente basado en la función que lleva a cabo o en aquello que representa. La materialidad de la pieza se expone como el único recurso para transmitir una idea de manera directa, optando por la transformación de lo inmaterial en algo tangible

Fernanda Gomes resuscitates often ignored objects from everyday life and reorganizes them into determined spatial compositions, adopting a minimalist aesthetic that accentuates the special attributes that emerge from the materiality of their components. Artistic appreciation founded on the aesthetics of the object is one of the foci that led Gomes to show the pieces in their most direct expression, far removed from evoking their manufacture, brand, or even their function, in order to concentrate on their formalism.

y autónomo. Una cuerda de guitarra que, en conjunto y dentro de una estructura delimitada, logra emitir notas musicales, aparentemente se torna inútil y mínima al presentarse solitaria; una mesa con ruedas partida por la mitad y empotrada en la pared que pierde su función original bajo un aura duchampiana, y una repisa de acrílico sostenida por un hilo de nylon casi invisible son tan solo tres gestos a través de los cuales la artista logra evocar la abstracción del objeto en su máxima expresión. Muchos de estos materiales son encontrados en la calle o comprados en ferreterías o carpinterías comunes. La selección y agrupación de materiales tan sencillos como palos o esferas de madera natural, pelotas de pimpón o un vaso de cristal intentan desviarnos de la tendencia a tratar los objetos y sus elementos como símbolos de algo o señales que evocan algún deseo o emoción.

El significado de las «cosas», como la artista prefiere llamar a sus obras, es una construcción social que solo puede ser definida por una estructura de relaciones semióticas entre otros objetos y sus usuarios. Estas delicadas intervenciones logran puntos de tensión que surgen de lo espontáneo y lo poético de las estructuras originales de los objetos y de la simpleza que llevan las nuevas formas de experimentar con el espacio donde se exhiben. Cada una de estas composiciones incita al espectador a un estado de concentración mental y emocional fuera de los prejuicios en torno al espacio y la forma que recibimos día a día. La artista pide que el espectador tome el tiempo de observar los objetos que en muchas ocasiones pasan desapercibidos o se ocultan detrás de una estructura mucho más compleja.

La obra de Gomes se sitúa en una herencia marcada por el constructivismo ruso, el minimalismo e incluso el arte conceptual, en el que la abstracción hacia el color, la forma y la idea son la base de un proceso creativo. Al mismo tiempo, es inevitable no pensar en el neoconcretismo brasileño, donde la reducción del color a su mínima expresión y la evocación del significado dieron lugar a nuevas reinterpretaciones de la forma de los objetos y su geometría. Incluso los procesos por los que construye cada una de sus «cosas» se convierten en comentarios autobiográficos que trazan una relación entre el material y la artista mediante la manipulación del objeto escultórico. [A. R. R.]

The maximum abstraction of the physicality of Gomes' pieces manages to detach them from their functions and meanings within a system in which the understanding of a body is predominantly based on the function that it carries out, or that it represents. The piece's materiality is exhibited as the only resource for directly transmitting an idea, opting for the transformation of the immaterial into something tangible and autonomous. A guitar string that manages to emit musical notes when it is part of a delimited structure obviously becomes useless and minimal when presented alone, a mobile table cut in half and fixed to the wall, thus losing its original function under a Duchampian aura, and an acrylic shelf suspended on an almost invisible nylon thread are just two more ways in which the artist succeeds in evoking the maximum abstraction of the object. Many of these materials are found on the street or bought at common hardware stores or lumberyards. The selection and grouping of such simple materials as sticks, spheres made of natural wood, ping pong balls, or a drinking glass attempts to divert us from the tendency to treat objects and their elements as symbols or signs that evoke desire or emotion.

“Things,” as Gomes prefers to call her works, are social constructs that can only be defined by a structure of semiotic relations between objects and their users. These delicate interactions achieve points of tension that emerge from the spontaneous and poetic aspects of the objects’ original structures and from the simplicity that comes with new ways of experimenting with the space where they are exhibited. Each of these compositions incites viewers to enter a state of mental and emotional concentration detached from the pre-conceptions of space and time that characterize daily life. Thus, the artist asks the viewers to take the time to observe objects that often go unnoticed or are hidden beneath a much more complex structure.

Gomes' work is influenced by Russian constructivism, minimalism, and even conceptual art, in which abstraction toward color, form and idea is the basis of the creative process. At the same time, when viewing her work one cannot avoid but think of Brazilian neo-concretism, in which the reduction of color to its minimum expression and the evocation of meaning gave way to new reinterpretations of the forms and geometry of objects. In Gomes' work even the processes by which she constructs each of her pieces become autobiographical commentaries that trace out a relationship between the material dimension and the artist. [A. R. R.]



Untitled [Sin título], 2014

Untitled [Sin título], 1999–2005

Untitled [Sin título], 2001–2005

› *Untitled [Sin título]*, 2014





Sigurdur Gudmundsson

Nacido en 1942 en Reikiavik (Islandia), vive y trabaja entre los Países Bajos, Islandia, Suecia y China.

Born in 1942 in Reykjavik (Iceland), he lives and works between the Netherlands, Iceland, Switzerland, and China.

Past and Future Piece (Study) [Pieza del pasado y futuro (Estudio)] y *Dialogue* [Diálogo] son obras fotográficas que corresponden al conjunto de obras de Sigurdur Gudmundsson colectivamente denominado *Situations* [Situaciones], en las que el artista se retrata realizando una acción.

En *Past and Future Piece (Study)* lo vemos en un claro, caminando de izquierda a derecha, alejándose de dos tablas de madera que forman una cruz. El artista es el protagonista de una puesta en escena que él mismo orquestó, y que a pesar de ser extremadamente racional también tiene una sensación de ingenuidad, de futilidad, casi como la de un ejercicio puramente lúdico. Si bien la composición cuidadosa de la fotografía parece congelar la imagen, también vemos a Gudmundsson colocando una pierna delante de la otra e impulsando su cuerpo hacia delante, caminando. De tal manera, la acción parece ser simultáneamente inmóvil y dinámica. Otro de los elementos que proyectan esta trama sin desenlace es el paisaje. El horizonte, el pasto y el cielo no son solo una escenografía sino colaboradores en la situación que el artista lleva a cabo.

Dialogue es una fotografía en la que el artista actúa como enlace entre dos entidades de órdenes completamente dispares. La fotografía muestra a Gudmundsson sujetando una piedra y mirando de manera fija a la cámara, aparentemente impasible ante los globos que, atados a su pelo, tiran hacia arriba. Mediante el gesto sencillo de sujetar uno y amarrar el otro a su cabello, Gudmundsson se presenta como el mediador de un diálogo entre las gravedades opuestas que confabulan en la pieza. Mientras que la piedra quiere bajar al suelo, el globo quiere ascender y esta tensión se ve resuelta y fotografiada en manos del artista. La expresión facial de Gudmundsson no revela nada, aparte de una solemnidad que contrasta con la acción más o menos absurda que está llevando a cabo.

Quizá la lección más importante que el artista tomó de su afiliación a Fluxus fue la de la necesidad de democratizar el arte. Si bien suele ser caracterizado como empático o al menos como contemporáneo del conceptualismo, no hay nada en la obra de Gudmundsson que aspire a la exaltación intelectual o al diálogo crítico-histórico del conceptualismo.

Past and Future Piece (Study) and *Dialogue* are photographic works that belong to Sigurdur Gudmundsson's set of works entitled collectively *Situations*, in which the artist portrays himself carrying out an action.

In *Past and Future Piece (Study)*, Gudmundsson is walking from the left to the right in a clearing, away from two wooden boards that have been shaped into a cross. The artist is the protagonist of a *mise-en-scène* that he himself has orchestrated and in which, despite the extreme rational character, there is a sense of ingenuity and futility, almost as if it were a purely ludic exercise. Although the extremely careful composition of the photograph seems to capture and freeze the image, we see Gudmundsson putting one leg in front of the other and propelling his body forward as he walks. Therefore the action seems to be simultaneously motionless and dynamic. Another feature that helps reinforce this development-less plot is the landscape; the horizon, the grass, and the sky are not only part of the setting but also seem to collaborate in the making of the scene.

In *Dialogue* the artist acts as the link between two entities of a completely different nature. The photograph shows Gudmundsson looking fixedly at the camera as he holds a stone, apparently unaware of the balloons that are tied to his hair, pulling it upward. Through the simple act of holding the stone and tying the balloons to his hair, Gudmundsson presents himself as the mediator of a dialogue between the opposite physical effects of two different bodies. While the stone is pulled downward, the balloons are drawn upward, and it is in the artist's hands that this tension is resolved and photographed. In contrast with the absurdity of the action that is represented, Gudmundsson's facial expression remains solemn.

Perhaps the most important lesson that Gudmundsson drew from his affiliation with Fluxus was the need to democratize art. Although he tends to be characterized as empathetic toward conceptualism, there is nothing in Gudmundsson's work that aspires toward conceptualism's intellectual exaltation

Past and Future Piece (Study)
[Pieza del pasado y futuro (Estudio)], 1976



Al contrario, esta democratización efectivamente se erige a partir de intuiciones casi pueriles del artista, con las que logra crear piezas entrañables.

Estas obras, junto con las demás que integran *Situations*, plantean una forma de integración: del paisaje con el hombre, con sus actividades y con el artista como ejecutor de acciones sencillas, casi intuitivas, con las que el espectador puede relacionarse. A través de muy pocos elementos, el trabajo construye una poética, un sistema estético que no es solo una expresión creativa aislada sino todo un sistema estético en el que se vierte la cosmovisión del artista. [J.R.]

or its critical-historical dialogue. On the contrary, this democratization arises out of the artist's almost puerile intuitions, with which he succeeds in creating moving pieces.

Together with the rest of the works that make up the *Situations* series, these pieces propose a form of integration in which landscape, human beings, their activities, and the artist perform simple, almost intuitive actions that the spectator can relate to. Thus, Gudmundsson constructs a poetics, an aesthetic system that is not just isolated creative expression but rather an entire aesthetic system into which the artist pours his worldview. [J.R.]



David Hammons

Nacido en 1943 en Springfield (Illinois, Estados Unidos), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1943 in Springfield (Illinois, United States), he lives and works in New York City (United States).

Un recorrido nocturno crea un sonido metálico que dejará su huella por diferentes partes de la ciudad: *Phat Free* es el único vídeo del artista David Hammons. Comienza con pantalla negra, dando espacio únicamente a crujidos de metal que generan rimas intermitentes al mezclarse con conversaciones y sonidos callejeros. Estos sonidos continúan en pantalla negra, hasta que se muestra al artista pateando un cubo metálico por las calles de Nueva York. Él camina sobre el pavimento, cruzando vías esporádicamente, para finalmente patear el cubo, levantarla en el aire y cogerlo con sus manos.

Hammons es un artista interesado en la fuerza que tienen las calles como espacio de producción artística. Considera que el arte creado en ellas se convierte en un objeto que está en el camino de nuestra existencia. Es aquello a través de lo que nos movemos, y no tiene ninguna posición privilegiada.

Hammons suele reflejar su identidad como afroamericano con juegos de palabras. El título de esta pieza hace referencia al término utilizado en el argot afroamericano en los años ochenta y noventa. *Pretty hot and tempting* (*p.h.a.t.*) es una manera de decir *sexy* o *cool*, pero también es utilizado para referirse a música de géneros urbanos como el rap o el hip-hop, que presentan poderosas caídas de ritmos o bajos muy graves. De alguna manera, los sonidos creados por el cubo metálico al golpear el pavimento pueden ser un intento del artista de representar estos géneros musicales. Como juego de palabras, *Phat Free* también podría interpretarse como *fat free* (libre de grasas). En este caso, el artista hace referencia directa a un término afroamericano, informando de que hay cosas con las que los blancos no pueden identificarse, ver, o entender. [M. G. G.]

A nocturnal journey creates a metallic sound that will leave its trace through different parts of the city. *Phat Free*, David Hammons' only video, begins with a black screen and the sound of creaking metal, and generates intermittent rhythms as the sound mixes with conversations and the noise of the streets. These sounds continue until we are shown the artist in the process of kicking a bucket through the streets of New York. Hammons walks across the pavement, sporadically crossing a street, until he eventually kicks the bucket in the air and catches it with his hands.

Hammons is interested in the significance of streets as a space of artistic production. He sees the art that is created in the street as an object that is on the path of our existence. The street is that through which we move and it does not have any privileged position.

Hammons' identity as an African American tends to be reflected in his play on words. The title of this piece refers to an African American slang term that was popular in the 1980s and 1990s, "pretty hot and tempting" (P.H.A.T.), a term used to describe something that is sexy or cool, but also used to refer to urban music genres that have heavy beats and very deep bass lines, like rap or hip hop. In a way, the sounds created by the bucket hitting the pavement can be regarded as a representation of these genres of music. The word play in *Phat Free* could also be interpreted as "fat free." Be that as it may, the artist makes a direct reference to an African American term, suggesting there are things that white people cannot identify with, see, or understand. [M. G. G.]

Phat Free, 1995/1999



Sharon Hayes

Nacida en 1970 en Baltimore (Maryland, Estados Unidos), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1970 in Baltimore (Maryland, United States), she lives and works in New York City (United States).

La instalación *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time for Love?* [¡Todo lo demás ha fracasado! ¿No crees que es hora de amar?] consiste en cinco carteles y cinco altavoces. Cada uno de los carteles, pintados con spray y estarcido en distintos colores, muestra la imagen de una mujer de perfil parada frente a un micrófono, el título de la obra, una fecha y una dirección en Nueva York. Los carteles y altavoces reproducen y remiten a una *performance* realizada previamente por Sharon Hayes en la esquina de la calle 51 con la avenida de las Américas, un espacio público donde narrativas personales y geopolíticas se funden y donde la guerra como abstracción se encarna y se vuelve humana. Durante la *performance*, realizada en septiembre de 2007 frente al edificio corporativo de UBS, Hayes procedía a leer una carta ante un micrófono de manera que las personas que transitaban a su alrededor pudieran escucharla. La carta iba dirigida a un amante cuya identidad no era revelada, pero que parecía haber sido alejado de la artista por la guerra de Afganistán. La carta, intensamente personal, era leída en público. Durante el transcurso de la lectura, Hayes se dirigía a las personas que caminaban a su alrededor y comparaba sus expresiones faciales o gestos corporales con las de este amante anónimo. Anécdotas relacionadas con la guerra provenientes de un soldado caído y de su madre, de George Bush y su esposa y de la misma Hayes eran recordadas en un intento de la artista por comprender las fuerzas que la separaban de su amante. A través de la inmediatez de la *performance*, Hayes creó una obra en la que un evento político y letal de magnitudes casi incomprensibles se reduce al plano de la empatía humana, del amor truncado entre dos personas. [J. R.]

The installation *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time for Love?* consists of five posters and five speakers. Each of the posters, spray painted and stenciled in different colors, shows the image of a woman in front of a microphone, the title of the piece, a date, and an address in New York City. The posters and speakers refer to and are a reproduction of a performance previously carried out by Sharon Hayes on the corner of 51st Street and Avenue of the Americas, a public space where personal and geopolitical narratives merge and where the abstract concept of war is embodied and made human. During the 2007 performance, carried out in front of the UBS corporate building, Hayes read a letter addressed to a lover whose identity was not revealed, but who seemed to have been taken away from the artist by the war in Afghanistan. This intensely personal letter was read in a public forum. Over the course of the reading, Hayes addressed the people who walked by and compared their facial expressions and bodily gestures to those of the anonymous lover. Anecdotes related to the war, involving a fallen soldier and his mother, George Bush and his wife, and Hayes herself, were all recalled in an attempt to comprehend the forces that had come to separate the artist from her lover. Through the immediacy of the performance, Hayes created a work in which a public event that was lethal, to an almost incomprehensible degree, was reduced to the plane of human empathy, of a love that was cut short. [J. R.]

Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time for Love? [¡Todo lo demás ha fracasado! ¿No crees que es hora de amar?], 2007



Gary Hill

Nacido en 1951 en Santa Mónica (California, Estados Unidos), vive y trabaja en Seattle (Washington, Estados Unidos).

Born in 1951 in Santa Monica (California, United States), he lives and works in Seattle (Washington, United States).

¿Cuánto tiempo nos lleva desarrollar una habilidad, perfeccionar un conocimiento como hablar un segundo idioma, tocar el violín, operar una maquinaria o dominar una ola surfeando?

La curva de aprendizaje es un término que hace referencia a un diagrama que refleja el aumento del conocimiento en relación con el tiempo invertido en la adquisición de una experiencia a través de la práctica o la repetición. Utilizada en distintos campos, como la psicología o la economía, la curva de aprendizaje muestra la forma en que un concepto puede ser abordado desde diversos puntos, ya sea para estudiar la manera en que la repetición puede transformar la percepción y el comportamiento o para el análisis de la eficiencia y la productividad en una empresa.

En *Learning Curve* [Curva de aprendizaje], Gary Hill hace referencia a dicho término, proponiendo una reflexión sobre el aprendizaje mismo. La imagen de una ola que rompe una y otra vez se proyecta sobre una pantalla cóncava localizada al final de un largo pupitre. El mobiliario remite a un sistema de educación establecido, mientras que el vídeo de las olas en bucle alude a la repetición o la práctica constante que permite la adquisición de una habilidad. Al sentarse en un pupitre, el espectador se sitúa dentro de una experiencia que le es familiar, evoca sus años de estudiante al mismo tiempo que, a través del eterno oleaje, observa el proceso de adquisición de un conocimiento por medio de la práctica.

Originario de Santa Mónica, California, el artista eligió rendir homenaje al surf, un deporte que, al igual que otros conocimientos y habilidades, requiere de una práctica continua si se quiere lograr dominar la ola. [M. B.]

How long does it take us to develop an ability, to perfect a skill such as speaking a second language, playing the violin, operating a machine, or riding a wave on a surfboard?

The term “learning curve” refers to a diagram that graphs the increase of knowledge in relation to the time invested in the acquisition of an experience through practice or repetition. Used in fields like psychology or economics, the learning curve shows how a concept can be approached from different angles, be it the study of the way in which repetition can transform perception and behavior, or the analysis of efficiency and productivity of a business.

In *Learning Curve*, Gary Hill references this term, advancing a reflection on the process of learning in itself. The image of a wave breaking over and over is projected onto a concave screen situated at the end of a long desk. The piece of furniture recalls an established system of education, while the loop video of the waves refers to repetition and the constant practice that enables one to acquire a skill. By sitting at the desk, the spectator is situated within a familiar experience, evoking his or her years as a student while the endless waves submerge him or her in the process of acquiring knowledge through practice.

Born and raised in Santa Monica, California, Hill chose to pay homage to surfing, a sport that, like other skills and abilities, requires continuous practice. [M. B.]

Learning Curve [Curva de aprendizaje], 1993



Thomas Hirschhorn

Nacido en 1957 en Berna (Suiza), vive y trabaja en París (Francia).
Born in 1957 in Bern (Switzerland), he lives and works in Paris (France).

Relief abstrait, no. 548 (Nietzsche) [Relieve abstracto, n.º 548 (Nietzsche)] es un *collage* construido a partir de un marco verde, aglomerado de papel aluminio, plástico y la reproducción en miniatura de páginas con el extracto de un texto de Friedrich Nietzsche. Esta obra exhibe algunas de las características más frecuentemente asociadas con Thomas Hirschhorn: la subversión de las categorías de la historia de arte, el uso de materiales cotidianos y una crítica mordaz al elitismo intelectual. La inclusión en el *collage* de un marco, pintado de un color llamativo, doblado y dañado, no es una coincidencia, sino una referencia directa a la preponderancia de la que ha gozado la pintura dentro de la historia del arte. Más aún, el marco puede leerse como una crítica a la incapacidad de la tradición pictórica de trascender el formato del rectángulo dispuesto horizontalmente. Los materiales del *collage*, plástico y papel aluminio, comparten también la intención de criticar la exaltación que ha hecho el arte de los materiales valiosos y exóticos a través de su historia. Para Hirschhorn, lo más importante de un material es que pueda generar una conexión inmediata y genuina con el espectador. El plástico y el aluminio no son elementos exclusivamente usados por artistas; al contrario, son objetos cotidianos que todos los espectadores han manipulado y usado, y con los que pueden relacionarse. El texto y la referencia a Nietzsche se incorporan a la obra de una manera igualmente pedestre, sin ambiciones intelectuales. En varias ocasiones, Hirschhorn ha declarado que estos textos son, aparte de ideas abstractas, un material con plasticidad y volumen propio. Al agregarlos no pretende entenderlos como ideas sino como componente plástico, como otra referencia física que se acumula en la obra. La obra critica el encumbramiento intelectual y material de la historia del arte y propone un arte cotidiano, mordaz y popular. [J. R.]

Relief abstrait, no. 548 (Nietzsche) [Abstract Relief, No. 548 (Nietzsche)] is a collage made out of a green frame, aluminum and plastic foil, and pages from a text by Friedrich Nietzsche reproduced in miniature. The work displays some of the characteristics most frequently associated with Thomas Hirschhorn: the subversion of the categories of art history, the use of everyday materials, and a biting critique of intellectual elitism. The collage's inclusion of a frame painted in a striking color, folded and damaged, is not an accident, but rather a direct reference to the preeminence that painting has enjoyed throughout the history of art. Furthermore, the frame can be seen as a critique of the inability of the pictorial tradition to transcend the format of the horizontally positioned rectangle. The plastic and aluminum foil also contribute toward critiquing art's exaltation of valuable and exotic materials throughout its history. For Hirschhorn, the most important thing about a material is its ability to generate an immediate, genuine connection with the viewer. Plastic and aluminum are not used exclusively by artists; on the contrary, they are everyday objects that all viewers have used, and which they can relate to. The text and reference to Nietzsche is incorporated into the work in an equally pedestrian manner, without any intellectual ambitions. On various occasions, Hirschhorn has declared that, apart from abstract ideas, these texts have a plastic value and a volume of their own. By adding them to the piece he does not presume to understand the ideas they contain but rather to incorporate them as a plastic component, as another physical reference in the work. Thus, this piece criticizes the intellectual and material concealment of the history of art and proposes an everyday, incisive, popular art. [J. R.]

Relief abstrait, no. 548 (Nietzsche)
[Relieve abstracto, n.º 548 (Nietzsche) /
Abstract Relief, No. 548 (Nietzsche)], 1999



Pierre Huyghe

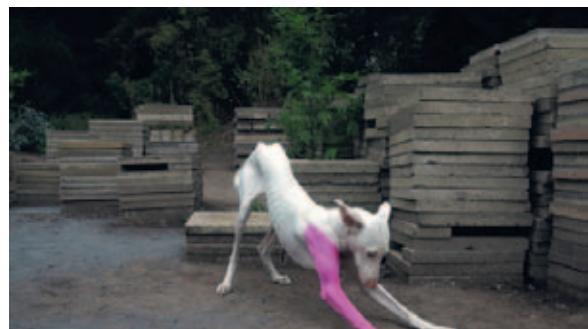
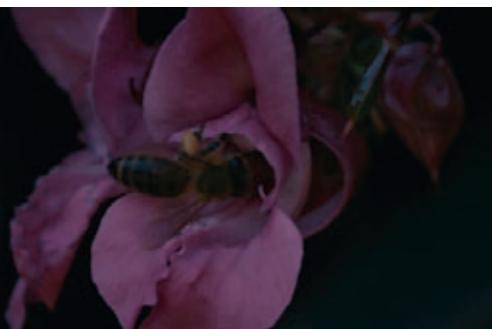
Nacido en 1962 en París (Francia), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

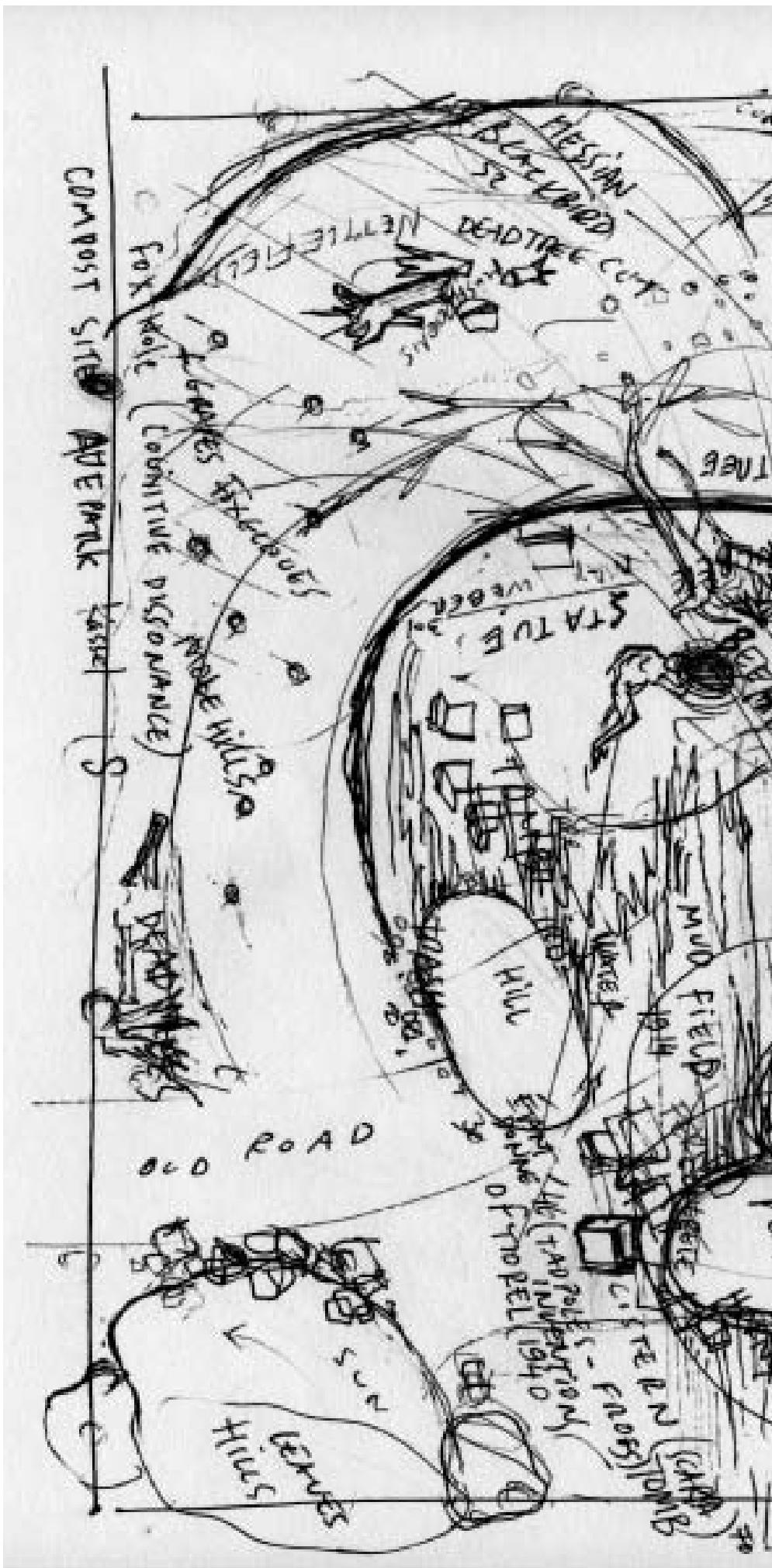
Born in 1962 in Paris (France), he lives and works in New York City (United States).

Plan for Untilled [Plano para Sin cultivar] es una alfombra que reproduce en proporciones monumentales un bosquejo de *Untilled* [Sin cultivar]. Aquella obra permitía a los espectadores observar cómo a partir de una intervención humana mínima, animales, insectos y plantas generaban todo un ecosistema capaz de sobrevivir y sustentarse a sí mismo. Esta pieza, con la que Pierre Huyghe participó en DOCUMENTA (13), reunía plantas capaces de producir estupefacientes y venenos, una escultura que servía de panal para una colonia de abejas, lozas apiladas y una perra de raza podenco color blanco con una pata pintada de rosa fosforescente. El espectador podía observar los procesos que se llevaban a cabo frente a sus ojos, pero también estaba limitado por su incapacidad para participar y comprender genuinamente la fertilización, la polinización y otros procesos microscópicos que sucedían en su presencia. La obra generaba una sensación de polaridad. Por un lado, existían la magnitud y la ambición de DOCUMENTA, con toda su carga histórica, económica y cultural; por el otro, estaban los procesos esenciales para la vida que producían las abejas y las plantas. Las actividades del hombre palidecían por su futilidad frente a las de la naturaleza. Esta misma polaridad existe en el tapiz *Plan for Untilled*, en el que un bosquejo —que bien pudo haber permanecido en un pedazo de papel— es transportado a la escala y técnica de una alfombra de grandes dimensiones. En ella es posible identificar algunos de los componentes más reconocibles de *Untilled* y también descubrir algunas de las ideas que informaron e impulsaron esta obra y que no eran perceptibles en su ejecución final. Max Weber, Joseph Beuys o los hermanos Grimm son solo algunos de los referentes que se distinguen en la obra y permiten apreciar cómo *Untilled* yace en la encrucijada entre cultura y ecología, hombre y naturaleza. [J.R.]

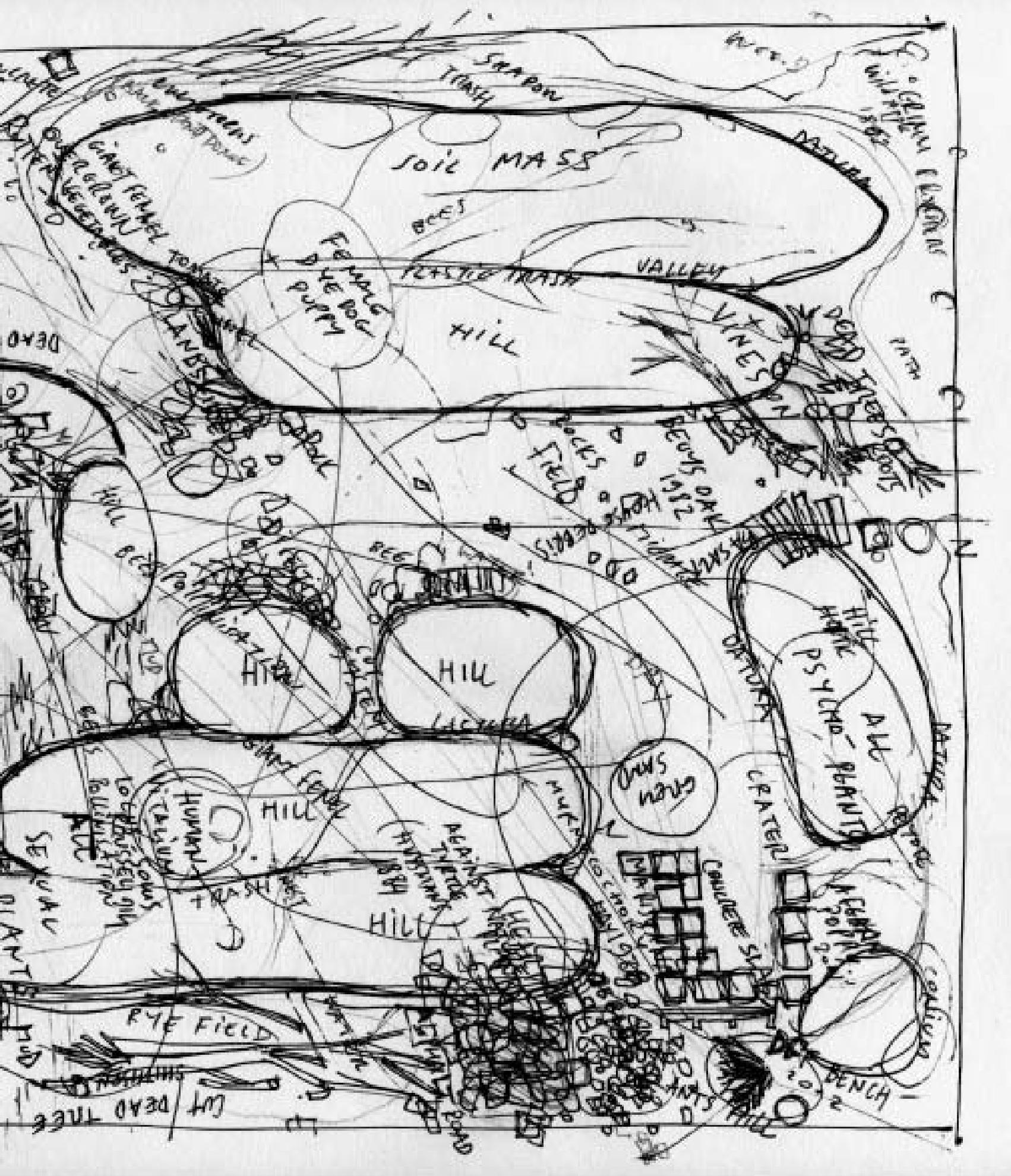
Plan for Untilled is a tapestry that reproduces a sketch of *Untilled* in monumental proportions. The latter work enabled spectators to see how animals, insects, and plants generate an entire ecosystem capable of surviving and sustaining itself with minimal human intervention. This piece, which constituted Pierre Huyghe's contribution to DOCUMENTA 13, brought together plants capable of producing toxins and psychoactive substances, a sculpture that functioned as a honeycomb, piled up ceramics, and, of course, a white dog with one paw painted phosphorescent pink. The viewer could observe the processes as they developed before his or her eyes, but was also limited by his or her inability to participate or to genuinely understand the fertilization and pollination or the other microscopic processes that were occurring in his or her presence. The work generated a sensation of polarity: on the one hand there was the magnitude and ambition of DOCUMENTA, with all of its historical, economic, and cultural baggage; on the other, these vital processes carried out by the bees and plants. Futile human activities paled in comparison to those of nature. This same polarity exists in the tapestry *Plan for Untilled*, in which a sketch—which could perfectly have remained on a piece of paper—is transferred to the scale and technique of a large-scale tapestry. In it, it is possible to identify some of the most recognizable components of *Untilled*, as well as to discover some of the ideas that informed and propelled this work but were not perceptible in its final execution. Max Weber, Joseph Beuys, and the brothers Grimm are just some of the components that stand out in *Plan for Untilled*, allowing us to appreciate how *Untilled* lies at the intersection between culture and ecology, between man and nature. [J.R.]

Untilled
[Sin cultivar],
2010–2013





Plan for Untilled [Plano para Sin cultivar], 2012



Fritzia Irízar Rojo

Nacida en 1977 en Culiacán (Méjico),
donde vive y trabaja.

Born in 1977 in Culiacán (Mexico),
where she lives and works.

La exploración sobre nociones del valor económico y la forma en que este opera en la sociedad contemporánea es la principal línea de investigación en el trabajo de Fritzia Irízar Rojo. *Sin título (Fuerza Bruta)* es un experimento que la artista realizó en 2010 durante la semana en que tuvo lugar la feria de arte contemporáneo Zona Maco en la Ciudad de México. Irízar colocó una caja de seguridad soldada a una maceta ubicada frente a una joyería en una de las avenidas principales del elegante barrio Polanco. La caja contenía en su interior 30.000 pesos en efectivo y en el exterior, en una de sus superficies, se encontraba una ecuación matemática que permitiría abrirla a quien la resolviera y obtener el dinero. La artista y su galería difundieron este experimento en la página web de la galería y por diferentes redes sociales, incluyendo las de la feria. El emplazamiento público de esta caja, que a su vez era custodiada vía internet por una cámara de seguridad, sumó al ejercicio una suerte de vigilancia hacia la sociedad y sus conductas en el espacio comunitario, realizada no solo por la artista sino por todo aquel que estuviera interesado. Sin duda, esta pieza tiene la intención de funcionar como testimonio de la conducta humana ante una situación de oportunidad, que da como opciones una intervención agresiva (como puede ser el robo o el vandalismo) o la solución de la ecuación matemática, lo que implicaba realizar un trabajo que sería recompensado.

Ambas expectativas se cumplieron: una pareja resolvió la ecuación, obtuvo el dinero y volvió a cerrar la caja. Al día siguiente, la caja fue secuestrada por un grupo de jóvenes que pidió rescate, sin saber que ya estaba vacía. [Y. M.]

Exploring notions of economic value and the way in which it operates in contemporary society is the main thrust of investigation in the work of Fritzia Irízar Rojo. *Sin título (Fuerza Bruta)* [Untitled (Brute Force)] is an experiment that the artist carried out in 2010 in Mexico City during the week of the contemporary art fair Zona Maco. Irízar Rojo placed a safe-deposit strongbox next to a planter in front of a jewelry store on one of the main streets of the posh neighborhood of Polanco. The safe held 30,000 Mexican pesos in cash and one of its surfaces bore a mathematical equation that, upon being solved, would enable someone to open the safe and take the money. The artist publicized this experiment on her gallery's website and through different social networks, including that of the art fair. The safe's location in a public space, which was in turn observed remotely via the Internet by a security camera, added a dimension of surveillance of society and its behaviors in communal space, carried out not only by the artist but also by anyone else who might be interested. To be sure, the piece was intended to function as a testimony to human behavior in the face of an opportunity, with the option of intervening aggressively (by robbing or breaking into the safe) or of solving the mathematical equation, which would imply completing a task that would be rewarded.

Both expectations were fulfilled. First a couple solved the equation, took the money, and closed the safe. The following day, the safe was taken by a group of young people who demanded a ransom for its return, unaware of the fact that it was already empty. [Y. M.]

Sin título (Fuerza Bruta)
[Untitled (Brute Force)], 2010

Toril Johannessen

Nacida en 1978 en Harstad (Noruega), vive y trabaja en Bergen (Noruega).

Born in 1978 in Harstad (Norway), she lives and works in Bergen (Norway).

In *Abstraction* and *Expansion* Toril Johannessen uses Cartesian grids as a method and a space of representation in order to portray the historical evolution of two abstract phenomena that we rarely see expressed visually: economy and the universe. *Abstraction* includes a graph of the expansion of the universe according to different, unspecified models, together with another schema that records different indexes of economic development according to the Solow-Swan model of growth, a macroeconomic model that calculates how a country's national production of goods and services grows according to a quantitative model. For its part, *Expansion* graphs the increase in the use of the terms "expansion" and "retraction" in relation to the universe and to finance in the context of specialized journals. This graph, which goes from year 0 to year 2010, demonstrates that these terms were hardly ever used prior to the nineteenth century, although the expansion of the universe became an unusually popular theme during the 1950s. Another of the revelations of this chart is that, although the universe appears to be expanding constantly, the worldwide gross domestic product has increased exponentially during the last two centuries.

Johannessen created both these works as part of an exhibition in Amsterdam where various artists were invited to develop visual representations of the "Brans Conjecture," a theory about the nature of dark matter in the cosmos. Both the exhibition and Johannessen's piece had two premises: first, that astrophysics is incomprehensible to most people; and secondly that throughout history art has made it possible to create representations and narratives for some of the most abstract and complex phenomena, making them more comprehensible and easier to grasp for a good number of people. Johannessen compared the notion of the expansion of the universe to that of economic development in order to demonstrate how two equally abstract phenomena are essential and ubiquitous in contemporary life. [J. R.]

Abstraction [Abstracción] y *Expansion* [Expansión] son dos obras a través de las cuales Toril Johannessen emplea la gráfica cartesiana como método y espacio de representación para retratar la evolución histórica de dos fenómenos abstractos que rara vez vemos plasmados visualmente: la economía y el universo. *Abstraction* muestra una gráfica que rastrea la evolución de la expansión del universo según distintos modelos sin especificar y otro esquema que registra diferentes índices de desarrollo económico, según el modelo de crecimiento de Solow-Swan, un modelo macroeconómico de crecimiento que calcula cómo crece la producción nacional de bienes y servicios de un país mediante un modelo cuantitativo. Por su parte, *Expansion* refleja el incremento en el uso de los términos *expansion* y *retraction* (retracción) en el contexto del universo y de las finanzas en revistas especializadas. Esta gráfica, que abarca desde el año 0 hasta el 2010, demuestra que estos términos apenas eran usados antes del siglo XIX. No obstante, durante la década de 1950, la expansión del universo se convirtió en un tema inusitadamente popular. Otra de las revelaciones de este cuadro es que, si bien el universo parece expandirse de manera constante, el producto interior bruto mundial se ha incrementado exponencialmente durante los últimos dos siglos.

Johannessen creó ambas obras como parte de una exposición en Ámsterdam donde varios artistas fueron invitados a desarrollar representaciones visuales de la conjetura de Brans, una teoría sobre la naturaleza de la materia oscura en el cosmos. Tanto la exposición como la pieza de Johannessen partían de dos premisas: la primera es que la astrofísica resulta incomprendible para la mayoría de la gente y la segunda, que a través de la historia el arte ha permitido crear representaciones y narraciones de algunos de los fenómenos más abstractos y complejos, de manera que se vuelven más comprensibles y entrañables para una buena parte de las personas. Johannessen comparó la noción de la expansión del universo y la del desarrollo económico para demostrar cómo dos fenómenos igualmente abstractos son esenciales y ubicuos en la vida contemporánea. [J. R.]

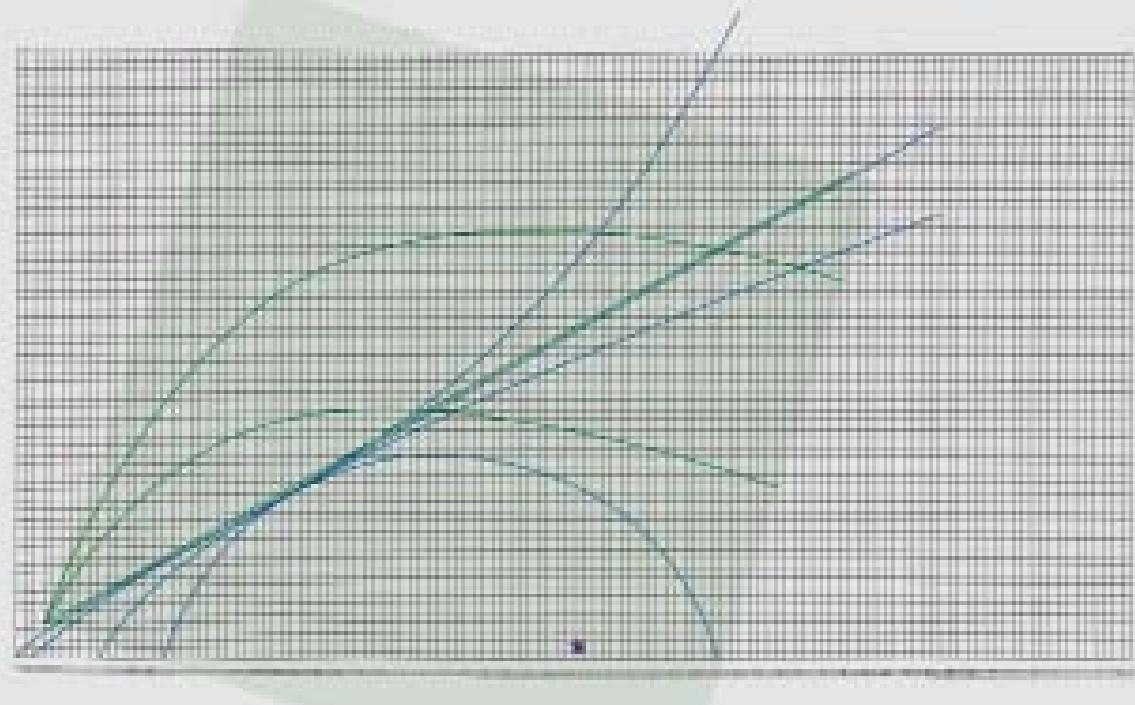
Abstraction
[Abstracción], 2010

Expansion
[Expansión], 2010

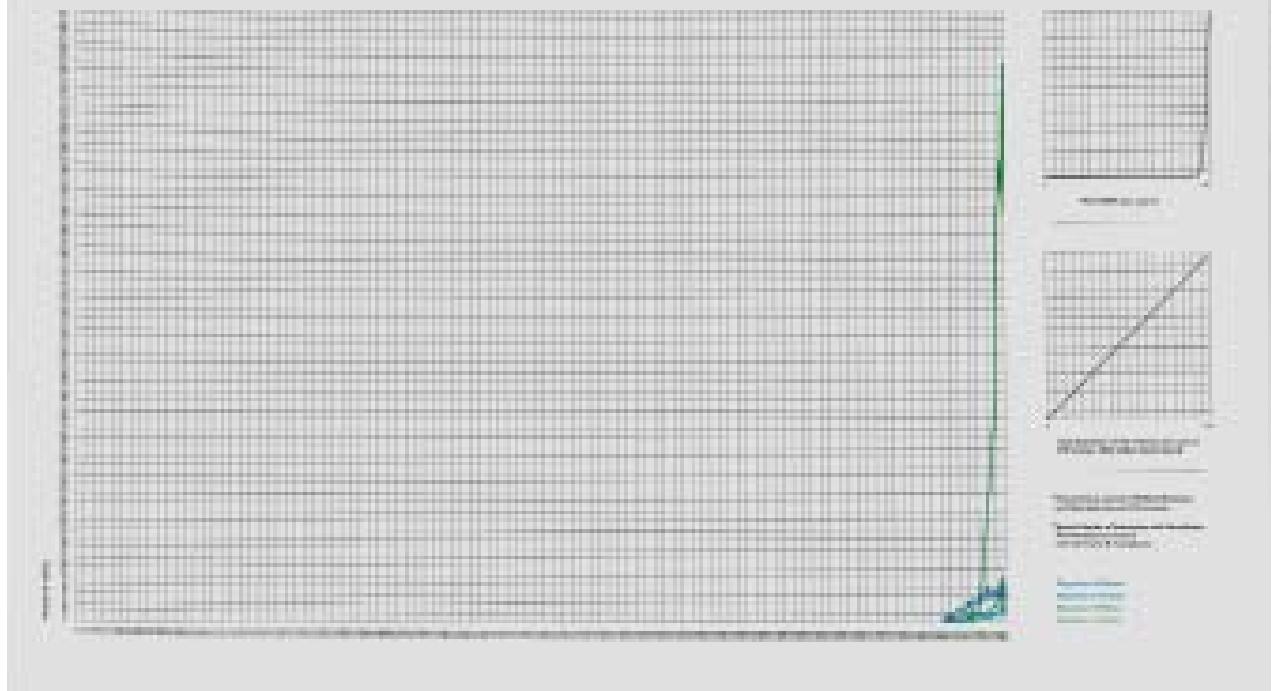
Abstraction in Finance and Physics

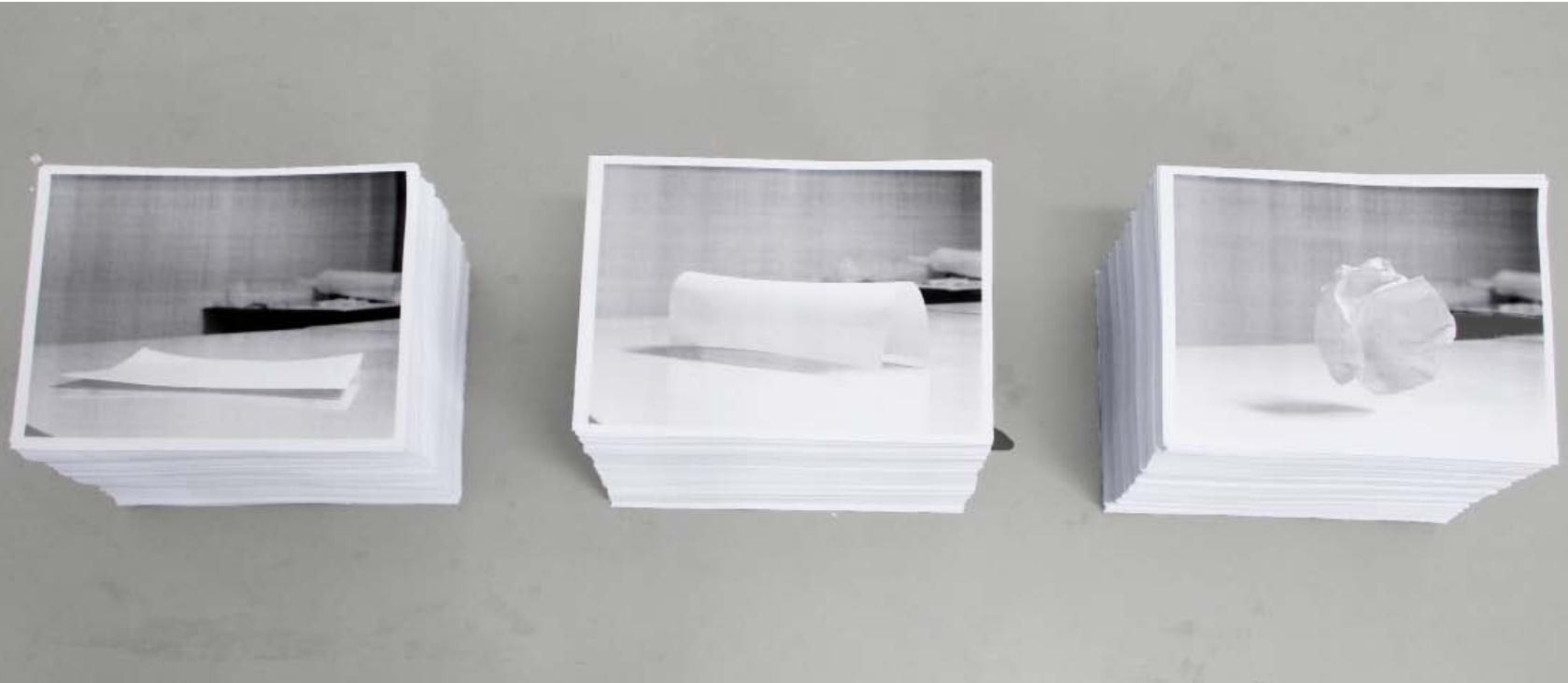
The Golden Ratio Series

≡ ≡ ≡



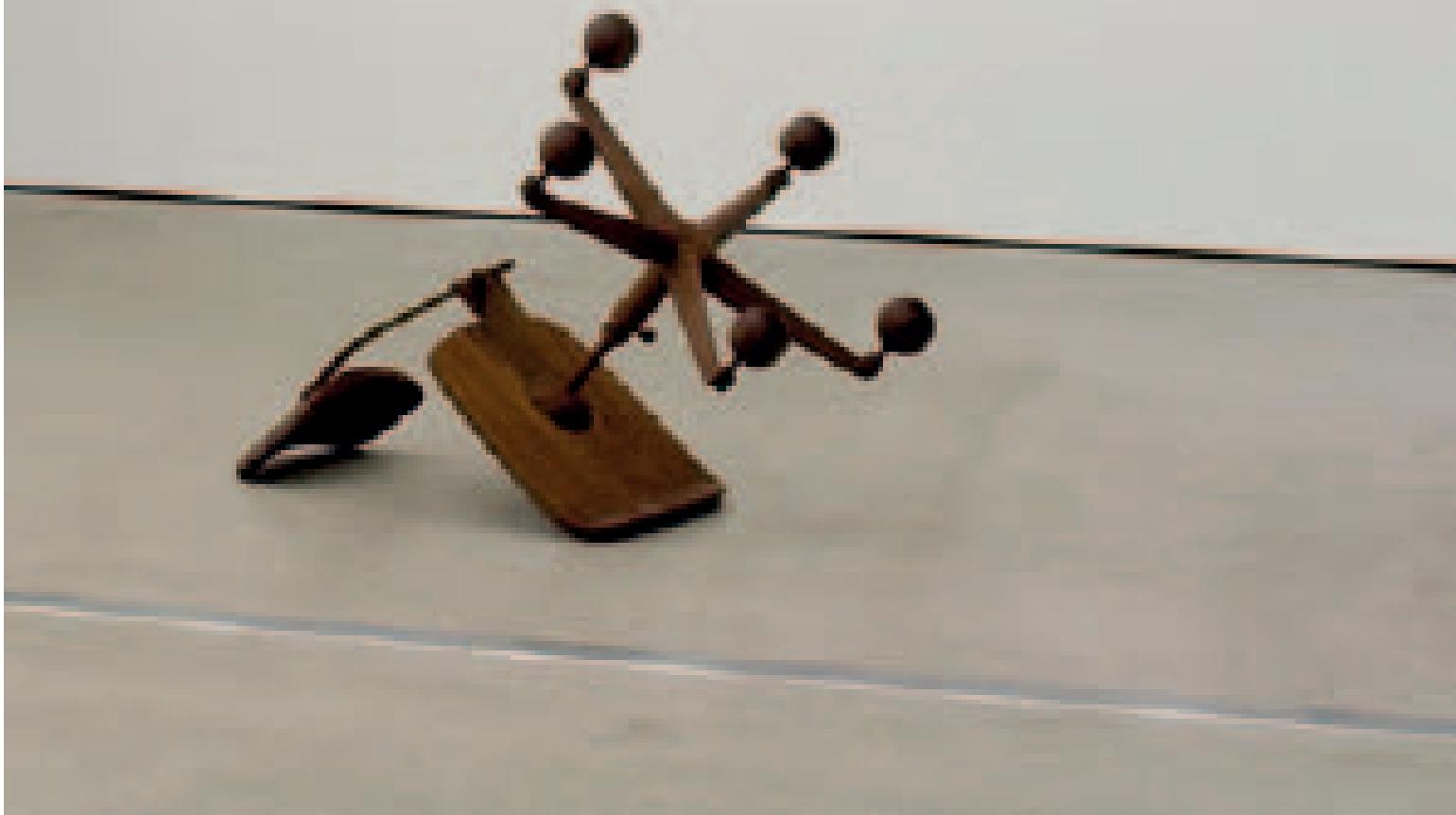
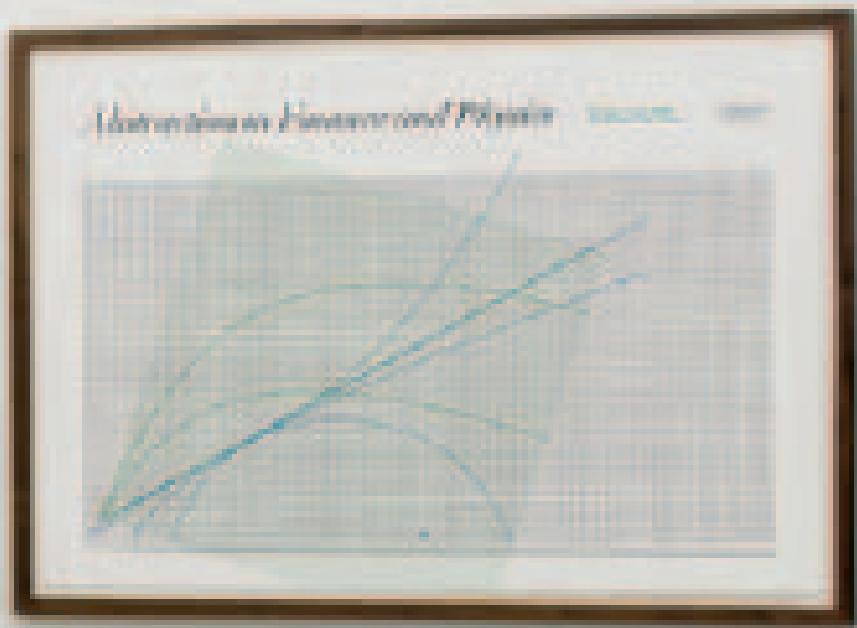
Expansion in Finance and Physics**





A4 Models: Flat, Curved, Spherical
[Modelos A4: plano, curvo, esférico], 2010

Untitled (Wooden)
[Sin título (De madera)], 2010



Runo Lagomarsino

Nacido en 1977 en Malmö (Suecia), vive y trabaja entre São Paulo (Brasil) y Malmö.
Born in 1977 in Malmö (Sweden), he lives and works between São Paulo (Brazil) and Malmö.



La obra de Runo Lagomarsino *We Didn't Cross the Border, the Border Crossed Us* [Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó] retoma un eslogan del movimiento por los derechos de los migrantes en Estados Unidos, que hace referencia al hecho de que una gran parte del territorio de este país perteneció a México.

Para esta obra, Lagomarsino reunió una serie de postales y fotografías de los años sesenta, setenta y ochenta, en las que aparecen imágenes de la frontera entre México y Estados Unidos: el río Bravo, el cañón de Santa Elena, los puentes internacionales y algunas poblaciones fronterizas. De las once imágenes, solo en una se advierten señales de las profundas diferencias sociales y económicas entre los dos países; en el resto, la frontera parece un lugar idílico.

We Didn't Cross the Border, the Border Crossed Us [Nosotros no cruzamos la frontera, la frontera nos cruzó], 2015

Runo Lagomarsino's work *We Didn't Cross the Border, the Border Crossed Us* takes up a slogan from the migrants' rights movement in the United States that refers to the fact that much of the current territory of the United States at one point belonged to Mexico.

In order to create this work, Lagomarsino collected a series of postcards and photographs from the 1960s, 1970s and 1980s, all of which feature images of the United States-Mexico border: the Río Grande, the Santa Elena Canyon, international bridges, and a few border towns. Out of a total of eleven images, only one shows signs of the profound social and economic differences between both countries; in the rest of the images the border would seem to be an idyllic place.

With the contrast between the images and the title of the piece, Lagomarsino criticizes the problematic of borders, migrants, and colonialism. At the same



Contrastando las imágenes con el título, el artista hace una crítica de la problemática de las fronteras, los migrantes y el colonialismo. Al mismo tiempo, en un gesto poético pero invisible, intenta crear una unión entre ambos países, utilizando materiales procedentes de ambos lados de la frontera para enmarcar las fotografías y postales. En una versión de la obra, el vidrio proviene de un enmarcador en México y la madera de uno en Estados Unidos, y en otra versión el procedimiento es a la inversa.

El interés del artista por tocar temas referentes a la geopolítica y el colonialismo está ligado a su propia historia: una historia que también está atravesada por las fronteras. Nacido en Suecia de padres argentinos y de abuelos italianos que huyeron de Europa después de la Primera Guerra Mundial, Lagomarsino pone en juego su propia herencia multicultural para examinar desde múltiples perspectivas aspectos de la vida contemporánea que tienen una fuerte carga histórica, tales como los problemas sociales y políticos de la migración y las fronteras. [A. D.]

time, in a poetic but invisible gesture, he attempts to create a union between the two countries by using materials from both sides of the border to frame the photographs and postcards—in one version of the piece, the glass comes from a frame shop in Mexico and the wood from one in the United States, and vice versa in another version.

Lagomarsino's interest in addressing themes having to do with geopolitics and colonialism is related to his own history, which is also crisscrossed by borders. Born in Sweden to Argentinian parents of Italian descent, whose own parents had in turn fled Europe after World War I, Lagomarsino plays with his own multicultural background in order to take multiple perspectives in examining aspects of contemporary life that have a powerful historical charge, such as the social and political problems of migration and borders. [A. D.]

David Lamelas

Nacido en 1946 en Buenos Aires (Argentina), vive y trabaja entre Los Ángeles (California, Estados Unidos), París (Francia) y Buenos Aires.

Born in 1946 in Buenos Aires (Argentina), he lives and works between Los Angeles (California, United States), Paris (France), and Buenos Aires.

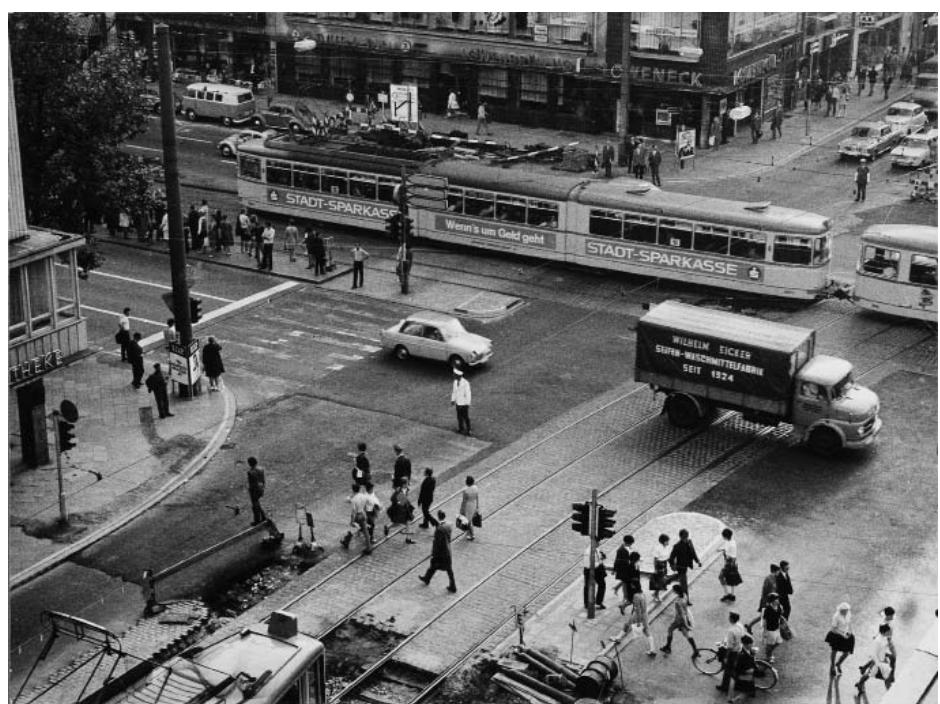
El tiempo, su naturaleza, su cuantificación y la forma en que lo experimentamos ha sido una interrogante de científicos, filósofos y artistas a través de la historia. En *Time as Activity* [Tiempo como actividad], David Lamelas revela la manera en que la misma magnitud temporal puede ser experimentada de distintas formas. El video está construido a partir de cuatro secuencias. En cada una de ellas una cámara fija retrata la ciudad de Düsseldorf desde distintas ubicaciones durante un lapso de cuatro minutos. Al principio de cada secuencia aparece un cartoncillo que indica la hora precisa en que los cuatro minutos fueron grabados. El encuadre se mantiene inmóvil y abarca un plano amplio en el que no se enfoca ningún objeto o acción. La secuencia muestra un paisaje vivo y ofrece al espectador una ventana de cuatro minutos hacia Düsseldorf. Las actividades que se desarrollan frente a la cámara y la forma en que transcurren dan cuenta de la infinitud de modos de experimentar los mismos cuatro minutos. En una de las secuencias se alcanza a distinguir un cisne nadando plácidamente en el canal del Königsallee; en otra, la cámara captura un cruce donde decenas de coches transitan apresurados. En un plano meta, la obra también permite al espectador contemplar cuatro minutos de su propio tiempo al demarcarlos como el tiempo necesario para observar esa misma magnitud temporal dentro de la obra. Lamelas realizó en Düsseldorf el primer video de *Time as Activity* en 1969 y durante el transcurso de los siguientes cuarenta años adaptó la obra para capturar las ciudades de Berlín, Los Ángeles, Varsovia y Nueva York. La obra, un ápice del conceptualismo de la década de 1960, plantea una defensa del relativismo y de la preponderancia del perspectivismo incluso ante un evento estable e incluso pedestre. [J.R.]

The nature, quantification and experience of time are questions that have occupied scientists, philosophers, and artists throughout history. In *Time as Activity*, David Lamelas reveals the way in which the same temporal magnitude can be experienced in different ways. This video is constructed out of four sequences. In each of them a motionless camera portrays the city of Düsseldorf from different locations for an interval of four minutes. The beginning of each sequence indicates the exact hour at which the four minutes were recorded. The camera remains motionless, framing a wide shot in which no single object or action takes center stage. The sequence thus shows a living landscape and offers the viewer a four-minute window to Düsseldorf, as the activities that transpire in front of the camera and the way in which they develop take stock of the infinite number of ways of experiencing the same four minutes. One of the sequences features a swan swimming peacefully on the Königsallee Canal, while in another the camera peers out over an intersection where dozens of cars move hurriedly through the streets of Düsseldorf. On a more abstract level, the piece enables the viewer to contemplate four minutes of his or her own experience by demarcating the interval as the time necessary to observe that same temporal magnitude within the work. Lamelas shot the first version of *Time as Activity* in Düsseldorf in 1969, and over the course of the next forty years he adapted the work to capture the cities of Berlin, Los Angeles, Warsaw, and New York. A high point of 1960s-era conceptualism, Lamelas' piece lays out a defense of relativism and of the superiority of perspectivism, even in regard to a stable or even pedestrian event. [J.R.]

Time as Activity – Düsseldorf
[Tiempo como actividad – Düsseldorf], 1969



DUSSELDORF BETWEEN 3pm. TO 3.4pm.



DUSSELDORF BETWEEN 5pm. TO 5.4pm.



DUSSELDORF BETWEEN 11.25am. TO 11.29am.

Cinthia Marcelle

Nacida en 1974 en Belo Horizonte (Brasil), vive y trabaja en São Paulo (Brasil).

Born in 1974 in Belo Horizonte (Brazil), she lives and works in São Paulo (Brazil).

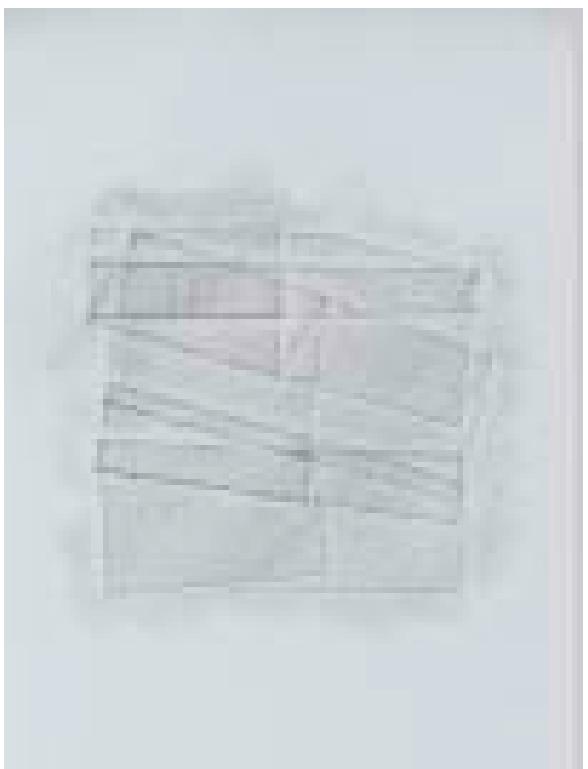
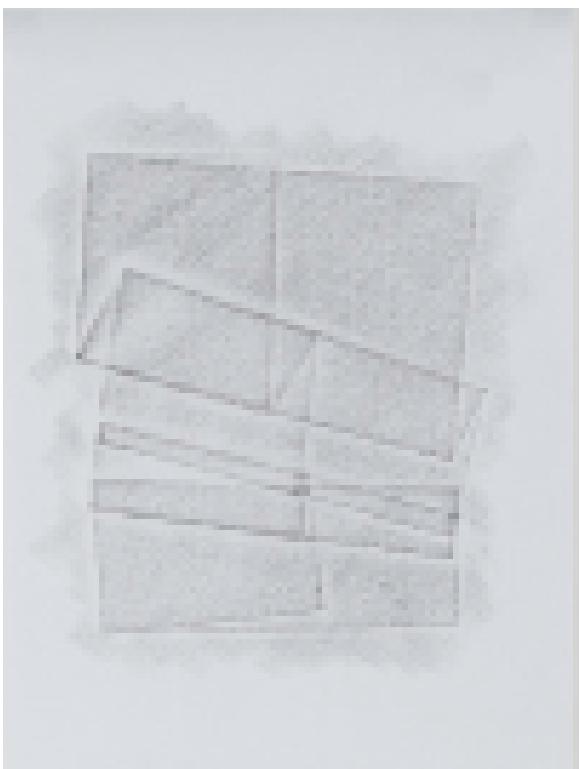
Durante el transcurso de unos pocos años, la artista Cinthia Marcelle ha logrado renombre internacional por su capacidad para crear obras de gran profundidad emotiva, social y visual a partir de una extraordinaria economía de recursos. *Capítulo 12 da serie Secession: The Tempest* [Capítulo 12 de la serie Secesión: La Tempestad] es un políptico que reúne cuatro reproducciones de un papel después de ser progresivamente doblado. La reproducción, realizada a través de la técnica manual del *frottage*, permite al espectador no solo observar el desarrollo de una acción sino también su registro material. La obra forma parte de una serie más amplia que Marcelle recopiló a manera de libro de artista, titulado *The Tempest*. Al repetir las acciones de doblar y frotar con grafito un papel contra otro, Marcelle genera una serie de imágenes que en conjunto desarrollan la poética de una metamorfosis insospechada e improbable. Al igual que en otras de sus obras, la artista genera significación a partir de la repetición de un gesto aparentemente inconsecuente.

brj – da série Da parte pelo todo [brj – de la serie La parte por el todo] forma parte de una serie más amplia en la que la artista reúne objetos usualmente destinados al trabajo de construcción o de pintura de edificios. Marcelle se remite a la estrategia de tergiversar y representar objetos cotidianos y habitualmente enmarcados en una determinada estética o actividad humana para transformarlos en objetos con una enorme carga estética. En el caso de esta obra, la artista parte de objetos manchados de pintura y sucios. Estos objetos, comúnmente marcados por el caos de la labor que realizan, son transformados en objetos pulcros y racionales casi al punto de una asepsia patológica. Ambas obras demuestran la capacidad de Marcelle para inyectar una enorme introspección artística a los gestos y objetos más mundanos. [J. R.]

Over the course of just a few years the artist Cinthia Marcelle has cultivated an international renown for her capacity to create works of great emotive, social, and visual depth using an extraordinary economy of resources. *Capítulo 12 da série Secession: The Tempest* [Chapter 12 of the Series Secession: The Tempest] is a polyptych that brings together four reproductions of a piece of paper that is progressively folded. The reproduction, obtained through the manual technique of *frottage*, enables the spectator not only to observe the development of an action but also its material documentation. This work is part of a broader series that Marcelle compiled in an artist's book entitled *The Tempest*. By repeating the actions of folding and using graphite to rub one piece of paper against another, Marcelle generates a series of images that collectively develop the poetics of an unsuspected and improbable metamorphosis. As in some of her other work, the artist thus generates meaning through the repetition of an apparently inconsequential gesture.

brj – da série Da parte pelo todo [brj – From the Series The Part for the Whole] is part of a larger series in which the artist brings together a set of objects that are usually destined for construction work or to paint building materials. Marcelle makes use of the strategy of distorting and representing everyday objects that are customarily centered within a determined aesthetic or human activity, transforming them into objects with an enormous aesthetic heft. In this piece, the artist starts off from objects that would normally be dirty, stained with paint, and marked by the chaos of the labor that they are used to perform, transforming them into tidy, rational objects, almost to the point of a pathological sterility. Both works demonstrate Marcelle's capacity to inject the most mundane gestures and objects with an enormous artistic introspection. [J. R.]

Capítulo 12 da série Secession: The Tempest
[Capítulo 12 de la serie Secesión:
La Tempestad / Chapter 12 of the Series
Secession: The Tempest], 2014



brj – da série Da parte pelo todo [brj – de la serie
La parte por el todo / brj – From the Series The
Part for the Whole], 2015



Bruce Nauman

Nacido en 1941 en Fort Wayne (Indiana, Estados Unidos), vive y trabaja en Galisteo (Nuevo México, Estados Unidos).

Born in 1941 in Fort Wayne (Indiana, United States), he lives and works in Galisteo (New Mexico, United States).

Entre los dichos populares que existen en el idioma inglés, hay uno que sirve para expresar que cierta cosa es «mejor que nada», y literalmente se traduce como «mejor que pincharse el ojo con una vara afilada». Bruce Nauman, artista estadounidense pionero de la luz y el lenguaje como materiales de creación artística, llevó esta frase al extremo en su obra *Double Poke in the Eye II* [Doble dedo en el ojo II], en la cual dos cabezas sin cuerpo, delineadas en tubos de luz neón, se meten los dedos en los ojos mutuamente. La luz intermitente, característica de los letreros de este tipo, provoca la ilusión de movimiento en las manos de los personajes que, formando un gesto de pistola, no cesan de apuntar y alcanzar los ojos del contrario.

En *Double Poke in the Eye II*, Nauman utiliza la ironía —como es característico en su obra— para aludir a aspectos de la condición humana, tales como la frustración, las conductas obsesivas, la crueldad e incluso el humor. Ante la obra, el espectador se enfrenta a un ciclo de violencia pasiva que atrae con su luminosidad y colorido, pero que inevitablemente termina por irritar los nervios (y la vista) de quien la observa demasiado tiempo, y es que provocar una experiencia estética que ponga en juego la percepción del espectador es para el artista mucho más importante que el objeto en sí mismo.

Influenciado por el conceptualismo, el minimalismo y las ideas sobre el lenguaje de Ludwig Wittgenstein, Nauman comenzó a experimentar con el neón en la década de 1960. En sus primeras obras predominan los juegos de palabras al estilo de Marcel Duchamp, mientras que en las más tardías, como *Double Poke in the Eye II*, se observa una mayor complejidad, ya que además de juegos lingüísticos, aparecen elementos figurativos.

El extenso grupo de obra en neón de Nauman se suma a la producción que ha realizado en medios tan variados como la *performance*, la escultura, la fotografía, el vídeo y los ambientes interactivos, entre otros. [A. D.]

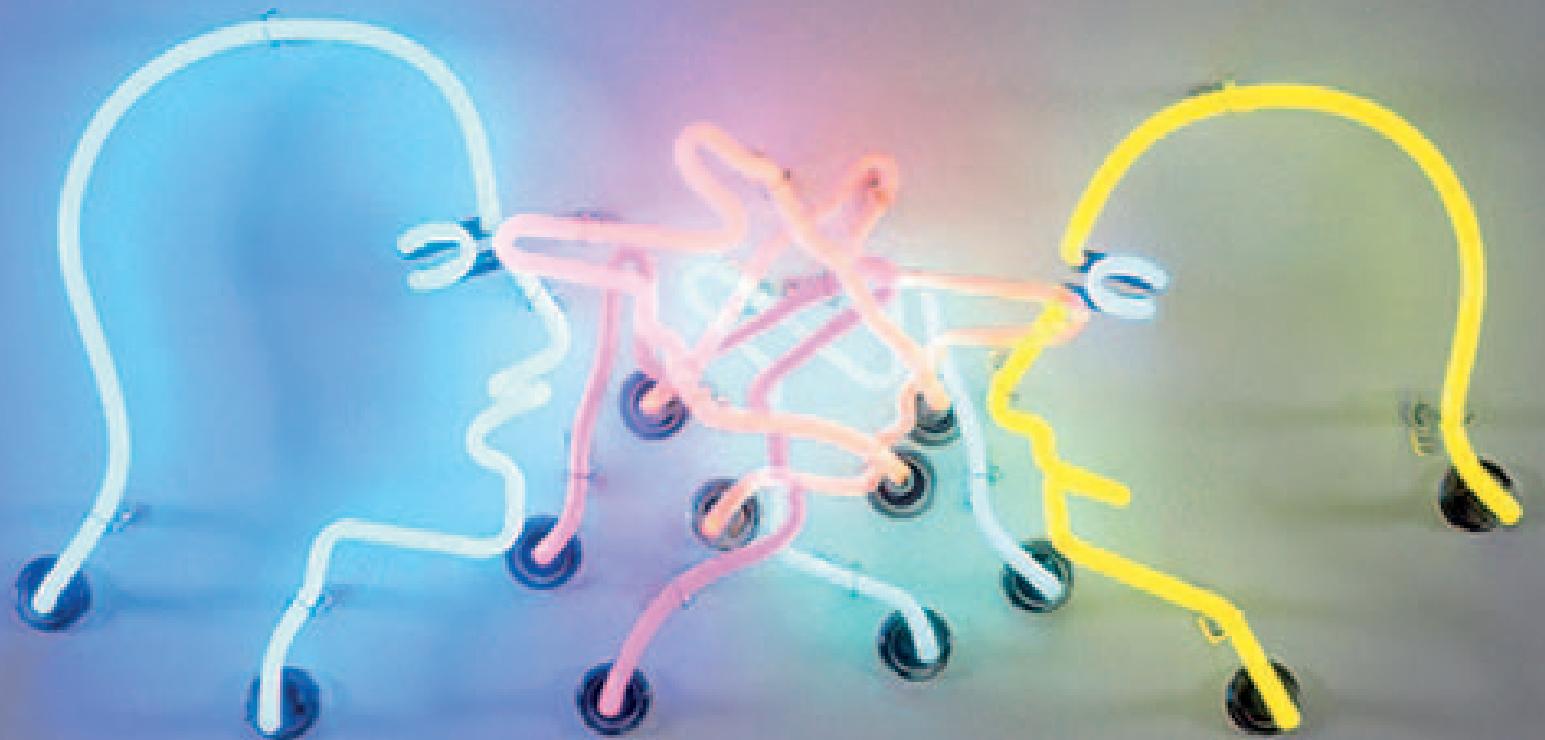
Double Poke in the Eye II
[Doble dedo en el ojo II], 1985

There is a popular saying in English that serves to express that something is better than nothing: “Better than getting poked in the eye with a sharp stick.” Bruce Nauman, an artist who pioneered the use of light and language as materials for artistic creation, took this phrase to the extreme in *Double Poke in the Eye II*, where two bodiless heads drawn in neon tubes mutually poke each other in the eye. The intermittent flickering of the light that is characteristic of neon signs prompts the illusion of movement in these figures’ hands, which, making the sign of a pistol, ceaselessly take aim at and poke their opponent’s eye.

In *Double Poke in the Eye II* Nauman resorts to irony—a characteristic feature of his work—to allude to aspects of the human condition such as frustration, obsessive behaviors, cruelty, and even humor. Standing before this piece, the spectator confronts a cycle of passive violence that grabs his or her attention with its brightness and coloring, but that inevitably ends up getting on the nerves (and irritating the eyes) of whomever observes it for too long. For the artist, provoking an aesthetic experience that plays with the spectator’s perception is much more important than the object in itself.

Influenced by conceptualism, minimalism and Ludwig Wittgenstein’s ideas about language, Nauman began to experiment with neon in the 1960s. His earliest works are characterized by word play in the style of Marcel Duchamp, while his later work, like *Double Poke in the Eye II*, takes on greater complexity, featuring figurative elements in addition to language games.

Nauman’s extensive set of neon pieces supplements the work he has done in such varied media as performance, sculpture, photography, video, and interactive environments. [A. D.]



Rivane Neuenschwander

Nacida en 1967 en Belo Horizonte (Brasil), vive y trabaja entre Londres (Reino Unido) y Belo Horizonte.

Born in 1967 in Belo Horizonte (Brazil), she lives and works between London (United Kingdom) and Belo Horizonte.

Las obras de Rivane Neuenschwander se caracterizan por su sutileza y su capacidad de revelación. Sus materiales son modestos y sin pretensiones, pero el manejo que hace de ellos —a veces sometiéndolos a fuerzas externas como la participación de la gente, o a determinados procesos naturales— dan lugar a experiencias estéticas que revelan desde lo fugaz de la vida y del deseo hasta ciertas realidades políticas y sociales de su contexto.

En *Zé Carioca* [José o Pepe Carioca], una serie en la que Neuenschwander comenzó a trabajar a inicios del 2000, la artista se apropió del cómic que protagoniza Zé Carioca, un loro que representa el estereotipo del brasileño bohemio, astuto y perezoso de Río de Janeiro, y deja al descubierto el racismo implícito y los tintes políticos de un personaje que fue creado por Walt Disney en 1941, durante un viaje a Sudamérica que formaba parte de una estrategia política para mejorar las relaciones entre Estados Unidos y América Latina.

Nestor o Destatuador (*Zé Carioca No. 13*) [Néstör, el borrador de tatuajes (José Carioca n.º 13)] muestra una edición de la historieta en la cual la artista ha eliminado el contenido a través del sencillo acto de llenar con color cada viñeta del cómic, y de borrar cualquier rastro del texto. Sin figuras y sin diálogos, los recuadros se convierten en una obra abstracta, en la que el espectador debe imaginar la historia sugerida por el título. En el caso particular de esta obra se utilizó pintura de pizarra, invitando al espectador a intervenir con tiza e imaginar y escribir su propia historia, una estrategia que genera conciencia de las narrativas impuestas y que permite a la gente escapar de ellas.

Sutiles y puntuales, las obras de Neuenschwander utilizan el azar y la participación como elementos esenciales, y se relacionan con el lenguaje y la poesía, así como con la función del arte como agente de interacción social, mediación y comunicación. [A. D.]

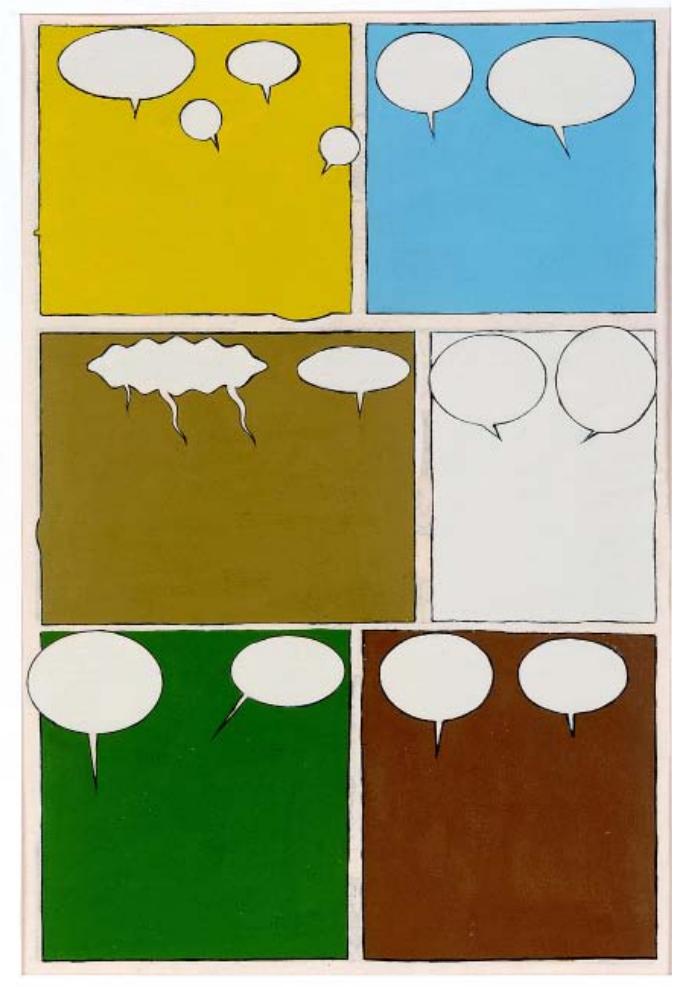
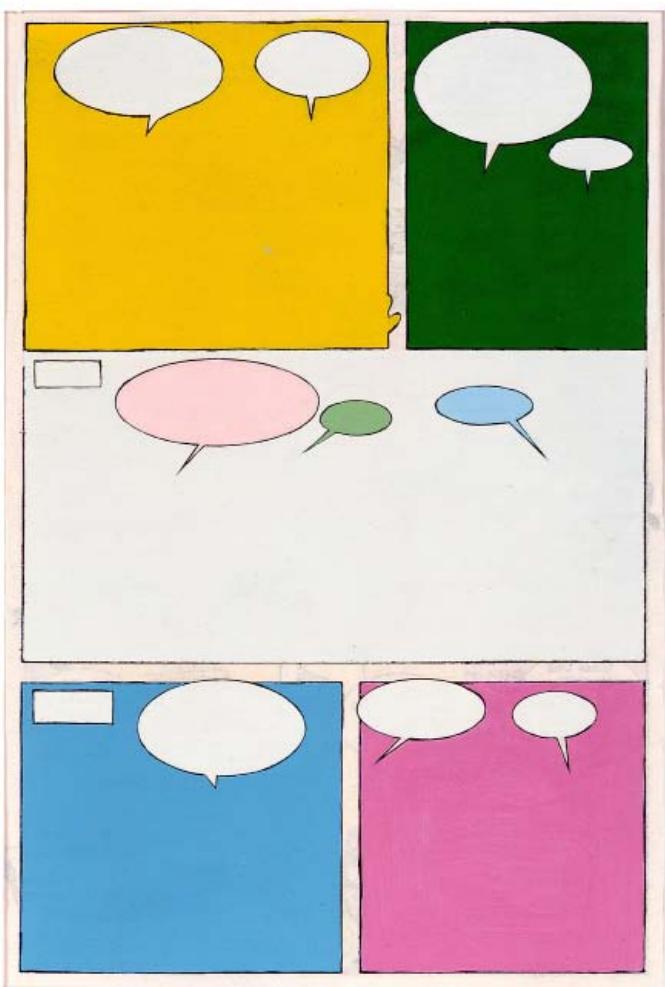
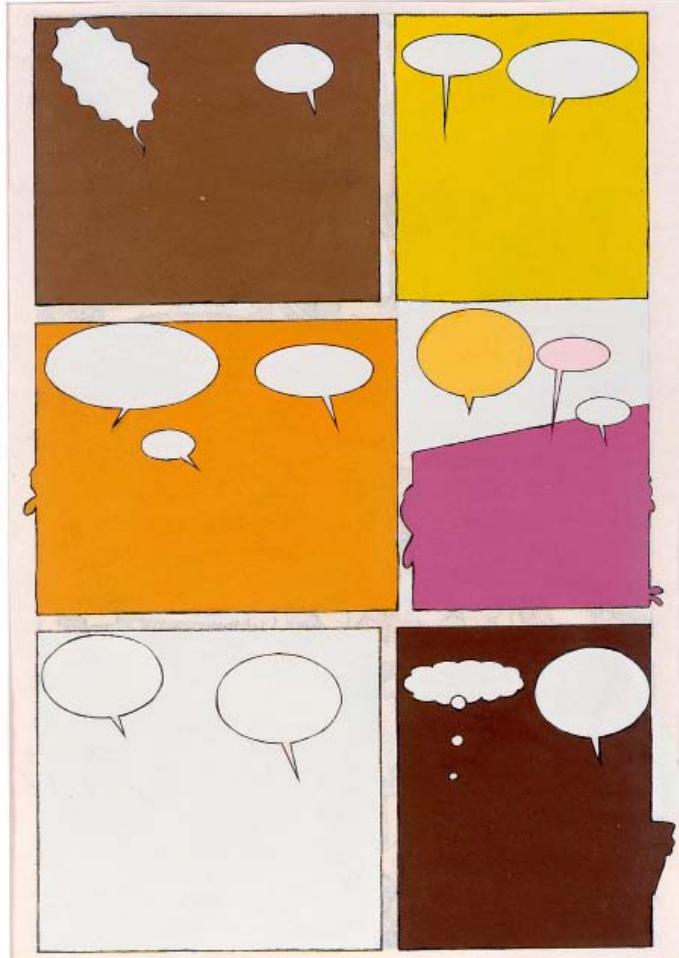
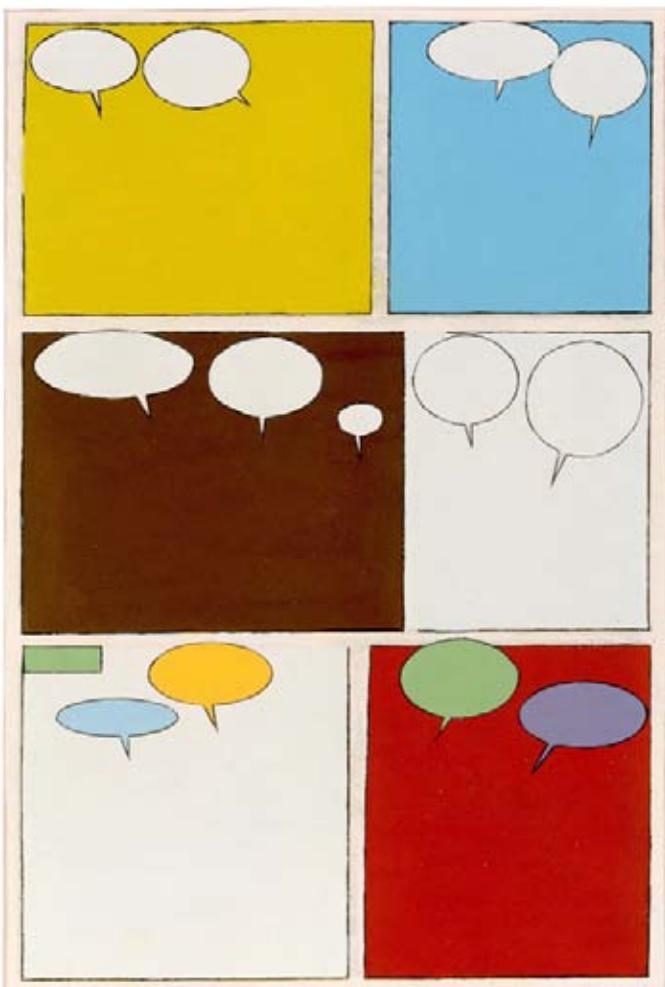
Rivane Neuenschwander's works are characterized by their subtlety and their capacity for revelation. Her materials are modest and unpretentious, but her handling of them—sometimes submitting them to outside forces, like the participation of spectators or a particular natural process—gives rise to aesthetic experiences that reveal a range of ideas, from the fleetingness of life and desire to some of the realities of her social and political context.

In *Zé Carioca* [Joe Carioca] a series on which Neuenschwander began working in the early 2000s, the artist appropriates the comic book figure Zé Carioca, a parrot who represents the stereotype of the lazy, crafty, bohemian Brazilian from Rio de Janeiro, and dismantles the implicit racism and political overtones of a character created by Walt Disney in 1941, during a visit to South America, as part of a political strategy to improve relations between the United States and Latin America.

Nestor o Destatuador (*Zé Carioca No. 13*) [Nestor, the Tattoo Remover (Joe Carioca No. 13)] shows an issue of the comic strip in which the artist has eliminated the content by the simple act of covering each of its frames with color and erasing any trace of text. Bereft of figures and dialogue, the frames of the comic strip become an abstract work in which the spectator must imagine the storyline suggested by the title. Neuenschwander has also designed a series of acrylic panels that, attached to the walls, invite the spectator to imagine and write his or her own story, a strategy that generates an awareness of imposed narratives, allowing people to escape from them.

Chance and participation are essential elements in Neuenschwander's subtle, pointed works, which relate to language and poetry as well as to art's function as an agent of social interaction, mediation, and communication. [A. D.]

Nestor o Destatuador (*Zé Carioca No. 13*)
[Néstör, el borrador de tatuajes (José Carioca n.º 13) /
Nestor, the Tattoo Remover (Joe Carioca No. 13)], 2003



Hélio Oiticica

Nacido en 1937 en Río de Janeiro (Brasil), donde murió en 1980.

Born in 1937 in Rio de Janeiro (Brazil), where he died in 1980.

Metaesquemas es una serie compuesta por más de trescientos cincuenta *gouaches* sobre papel que Hélio Oiticica realizó entre 1957 y 1958, en los que el artista muestra composiciones dispares de figuras geométricas. El modo irregular en el que están acomodadas las formas regulares genera una sensación de movimiento y ritmo, el cual se enfatiza por el uso del color.

En un intento de alejarse de los principios de representación clásicos, que para él y otros de sus colegas en Río de Janeiro confinaban la pintura al enclaustramiento en el ficticio plano pictórico, los *Metaesquemas* pueden leerse desde el creciente interés que Oiticica tenía por desestabilizar los presupuestos espaciales de la pintura concreta, influenciada por las composiciones matemáticas, las ideas de la Gestalt, la serialidad y las teorías del color del constructivismo.

Asimismo, estos trabajos de Oiticica reflejan su afinidad por los planteamientos de la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty y la relación que establece con el espectador.

En estas piezas, el interés de Oiticica está en el modo en el que las formas habitan el espacio del plano e interactúan con él. Quiere desafiar la bidimensionalidad de la pintura y, por ello, desestabiliza la serialidad de la composición: quiere incluir movimiento en el espacio pictórico. Después de los *Metaesquemas*, en 1959 Oiticica abandonó definitivamente la pintura en favor de obras que invadieran el espacio físico, siguiendo tanto las ideas de Merleau-Ponty como las del poeta Ferreira Gullar en su *Teoría del no-objeto*. [B. C. / M. G. M.]

Hélio Oiticica's series of *Metaesquemas* [Meta-schemes], consists of over 350 gouaches on paper, which the artist completed between 1957 and 1958 and which feature uneven arrangements of geometrical figures. The irregular way in which the regular forms are fitted together generates a sensation of movement and rhythm, emphasized by the use of color.

In an attempt to distance himself from the classical principles of representation, which for him and his colleagues in Rio de Janeiro confined painting to the fictitious pictorial plane, the *Metaesquemas* can be read from the standpoint of Oiticica's interest in destabilizing the spatial assumptions of concrete painting, an interest influenced by mathematical compositions, Gestalt's ideas, seriality and constructivist color theories.

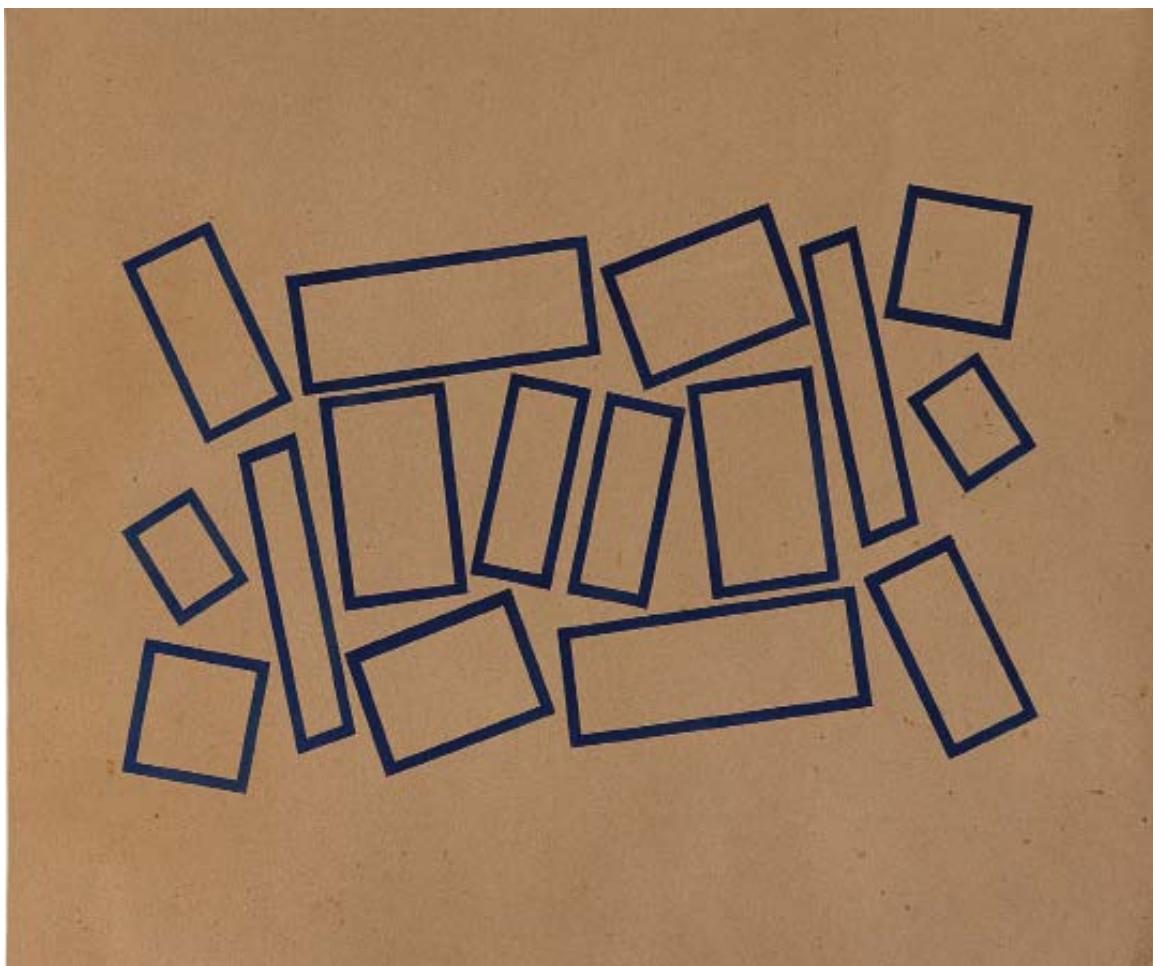
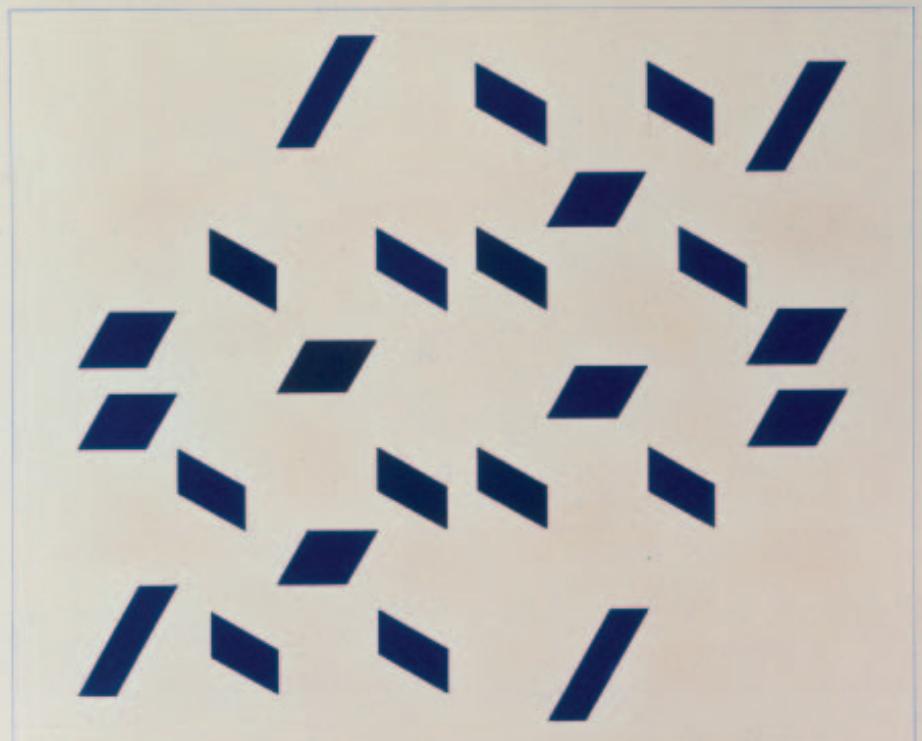
These pieces by Oiticica also reflect his affinity with Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception and the relationship established with the viewer.

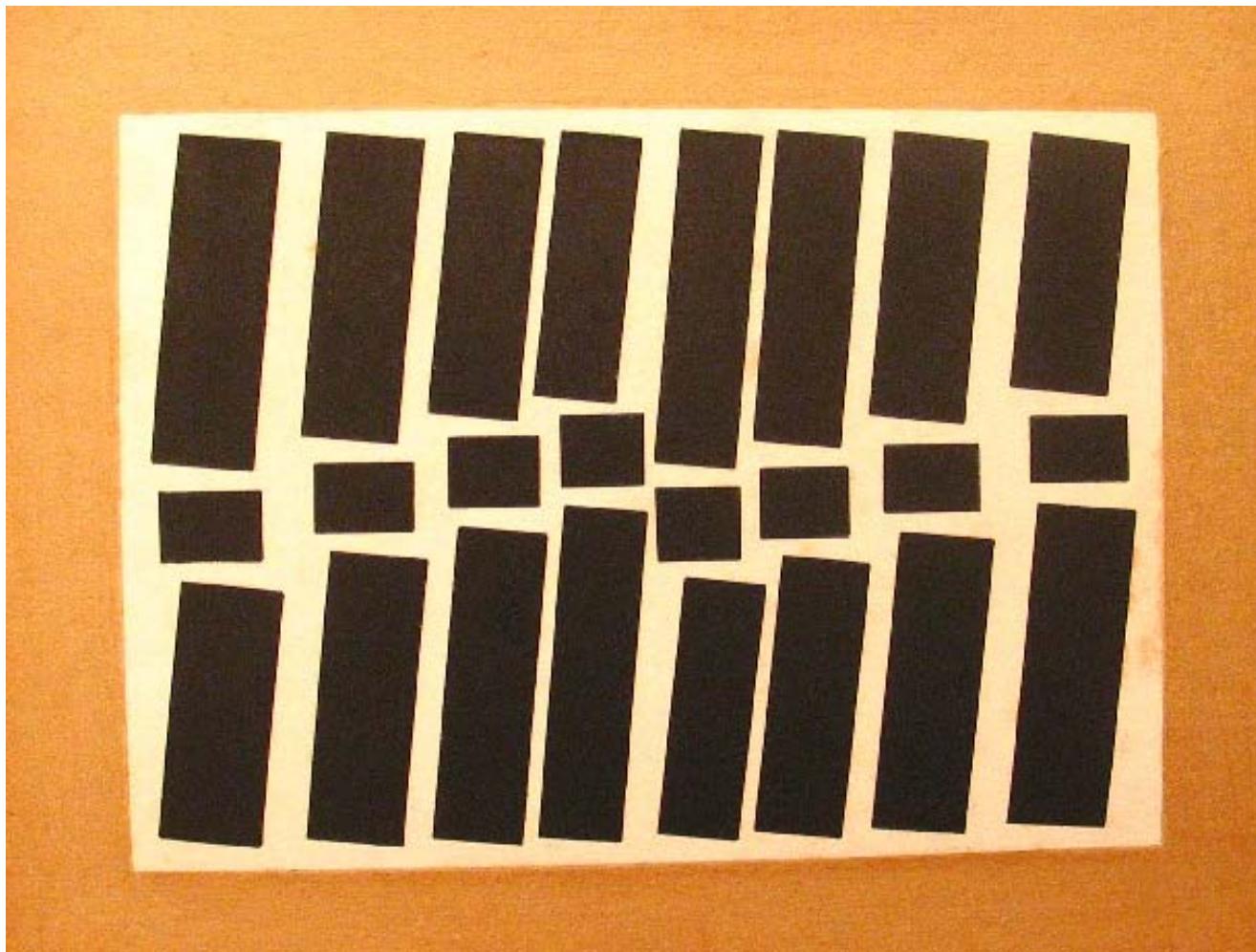
In these pieces, Oiticica's interest lies in the way forms inhabit and interact with the space of the plane. His aim is to challenge the two-dimensionality of painting and thereby destabilize the seriality of the arrangement by including movement in the pictorial space. After the *Metaesquemas*, Oiticica definitively abandoned painting in 1959 in favor of works that would invade physical space, following both the ideas of Merleau-Ponty and those expressed by the poet Ferreira Gullar in his *Theory of the Non-Object*.

[B. C. / M. G. M.]

Metaesquema 214 [Meta-scheme 214], 1957

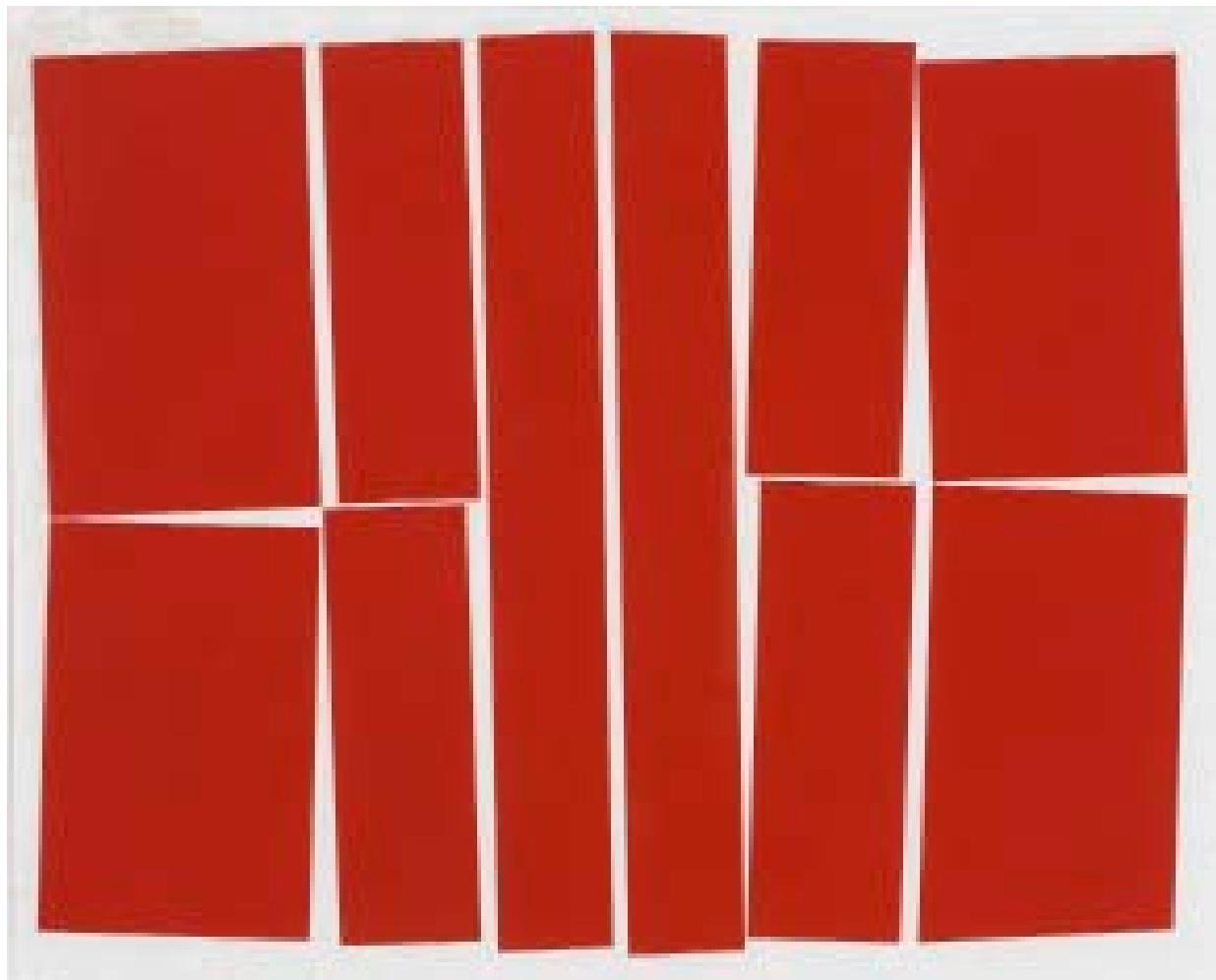
Metaesquema [Meta-scheme], 1958





Metaesquema 444 [Meta-scheme 444], 1958

› *Metaesquema 354* [Meta-scheme 354], 1958



Roman Ondák

Nacido en 1966 en Zilina (Eslovaquia),

vive y trabaja en Bratislava (Eslovaquia).

Born in 1966 in Zilina (Slovakia), he lives
and works in Bratislava (Slovakia).



A través de gestos en apariencia mundanos, el trabajo de Roman Ondák aborda temas como el contexto, la percepción, la memoria y su reconstrucción, así como la idea de futuro. La serie fotográfica *Tomorrows* [Mañanas] muestra a grupos de niños imitando las posturas y gestos que muchos adultos suelen adoptar al ser retratados en el contexto de un evento de relevancia pública y mediática. Las seis imágenes recrean sucesos mediáticos repetidos y representados hasta el punto de volverse rituales estandarizados con su propio lenguaje corporal y visual. Tal es el caso del descubrimiento de una placa conmemorativa, el corte de una cinta inaugural o el apretón de manos para cerrar un convenio, entre otros. Para el desarrollo de la serie, Ondák partió de un suceso poco conocido de la Segunda Guerra Mundial. Durante los últimos días de este conflicto, un general estadounidense y uno soviético se reunieron junto con sus ejércitos en el pequeño pueblo austriaco de Erlauf. Uno de los pocos registros que existen de dicho evento es una fotografía que muestra a ambos generales dándose un apretón de manos que simbolizaba la alianza de ambas fuerzas bélicas. En *Tomorrows*, Ondák colaboró con niños de Erlauf para recrear el saludo y la fotografía. A partir de esta primera puesta en escena, Ondák creó los demás retratos. Este juego impulsa la obra al subrayar la artificialidad de los gestos y rituales simbólicos que figuras públicas repiten frente a las cámaras de manera inconsciente y constante, y que han definido visualmente sucesos de importancia histórica.

En *A Visit to the City in 3000* [Una visita a la ciudad en el 3000] volvió a trabajar con un grupo de niños, a quienes pidió que dibujaran su ciudad en el año 3000 y que se incluyeran a sí mismos en el dibujo. Posteriormente, exhibió los dibujos en dos alambres suspendidos sobre las cabezas de los espectadores. Crear una representación de su hogar, de su familia y de sí mismos es un ejercicio que comúnmente se da a los niños y que tiene la finalidad de desarrollar su noción de pertenencia a núcleos sociales. Ondák recurre a este juego pedagógico y lo subvierte ligeramente a través de la dislocación temporal de pedir a los niños que se imaginen estos núcleos sociales en un futuro distante. Al recoger estos dibujos y presentárselos a los espectadores, estos se ven confrontados por los sueños y aspiraciones de los niños. Estos anhelos, a menudo inocentes, y la expectativa de un futuro mejor —reflejo de los deseos del mundo en el que viven— contrastan con un presente que cada día se sabe más incierto.

Memory Game [Juego de memoria] es otra pieza en la que se retoman las visiones futuristas, en este caso a partir de un juego que a pesar de su ambición de sobreponer pasado, presente y futuro no deja de ofrecer una distracción plenamente lúdica e incluso divertida. La obra consiste en una mesa cubierta con un fieltro verde, dos sillas y tarjetas de memoria, que muestran en una de sus caras dibujos de la megalópolis del futuro

Through apparently mundane gestures, the work of Roman Ondák addresses themes such as context, perception, memory, and its reconstruction, as well as the idea of the future. The photographic series *Tomorrows* shows a group of children imitating the postures and gestures that adults tend to adopt when being portrayed in the context of an event of public relevance, documented by the media. The six images recreate media events that have been repeated and represented so often that they have become standardized rituals, with their own body and visual language. Such is the case, for example, with the unveiling of a plaque, the cutting of a ribbon at an inauguration, or the handshake that closes a summit. Ondák's starting point for the development of this series was an event few people know of from World War II. During the final days of the conflict, an American and Soviet general met, along with their armies, in the small Austrian town of Erlauf. One of the few extant records of this encounter is a photograph that shows both generals shaking hands, symbolizing the alliance of the two warring forces. For *Tomorrows*, Ondák collaborated with children from Erlauf in order to recreate the handshake and the photograph. From this first *mise-en-scène*, Ondák created the rest of the portraits, underscoring the artificiality of the symbolic gestures and rituals that public figures constantly and unconsciously repeat in front of cameras, which have come to visually define events of historical importance.

In *A Visit to the City in 3000*, Ondák again worked with a group of children, whom he asked to draw their city in the year 3000 and to include themselves in the drawing. Afterward, he displayed the drawings on two wires suspended over the spectators' heads. Children are commonly given the exercise of representing their homes, their families, and themselves with the aim of developing their notion of belonging to social groups. Ondák makes use of this pedagogical game and subverts it slightly through the temporal dislocation of asking the children to imagine these social groups in a distant future. By collecting these drawings and presenting them to viewers, the latter are confronted with the children's dreams and aspirations. These often-innocent desires and the expectation of a better future—reflections of the desires of the world in which they live—contrast with a present that the viewers know to be increasingly uncertain.

Memory Game is another piece in which futuristic visions are reprised, in this case starting with a game whose ambition to superimpose the past, present, and future does not keep it from becoming a

Tomorrows [Mañanas], 2002



A Visit to the City in 3000
[Una visita a la ciudad en el 3000], 2008

realizados por amigos de Ondák. Como en cualquier juego de memoria, los jugadores disputan recordar la posición de cada imagen y de su pareja correspondiente. Pero las imágenes que intentan alojar en su memoria provienen de las visiones y anhelos de otras personas. De tal forma, en esta pieza, Ondák logra urdir una obra colaborativa en la que un grupo de personas ofrece sus proyecciones sobre un futuro incierto con el fin de que otro grupo de personas —los jugadores— las experimente como imágenes cuyas características, diferencias e idiosincrasias deben ser estudiadas y recordadas.

A través de una conjunción de acciones aparentemente banales y de una intervención mínima, *Resistance* [Resistencia] muestra cómo es posible apreciar en ciertos gestos las sutilezas aparentemente inconsecuentes que generan estructuras más amplias. Durante el transcurso de todo el vídeo la cámara se mantiene enfocada exclusivamente en los zapatos de ciertas personas, cuyos cordones están desatados, en una reunión social. Originalmente, Ondák organizó esta acción colectiva para ejecutarla durante una inauguración del Mumok en Viena en 2006. Un par de cordones desatados apenas serían perceptibles en un contexto normal, pero al ser reproducidos por un grupo de gente se convierten en un denominador común y definen a estas personas. Con un gesto subversivo en el sentido más superficial, Ondák genera una acción que, a través de la organización, se vuelve irreverente y digna de atención y que demuestra cómo al ser reproducidas por varias personas, incluso las actitudes más sútiles adquieren cierta relevancia. [J. R.]

fully playful and entertaining distraction. The work consists of two chairs and a green felt table covered with memory cards. One side of each card features a drawing of a future megalopolis drawn by Ondák's friends. As in any memory game, the players try to remember the position of each image and its corresponding match, but in this case the images that they attempt to lodge in their memory come from the visions and desires of other people. Ondák thus manages to forge a collaborative artwork in which one group of people offers its projections about an uncertain future which another group of people —the players— experiences as images whose characteristics, differences, and idiosyncrasies they have to study and remember.

Through a conjunction of apparently banal actions and a minimal intervention, *Resistance* demonstrates how it is possible to appreciate the apparently inconsequential subtleties in certain gestures that end up generating bigger structures. Over the course of the whole video, the camera remains focused exclusively on the feet of certain people at a social gathering, whose shoelaces are untied. Ondák originally organized this collective action to be carried out during an opening at Vienna's Mumok in 2006. A pair of untied shoelaces would hardly be noticed in a normal context, but upon being reproduced by a group of people it becomes a common denominator and acts to define these people. Through a subversive gesture—in the most superficial sense of the term—Ondák thus generates an action that, upon being organized, becomes irreverent and worthy of note, demonstrating how, upon being reproduced by several people, even the subtlest of attitudes acquires relevance. [J. R.]

Memory Game [Juego de memoria], 2007

Resistance [Resistencia], 2006



Gabriel Orozco

Nacido en 1962 en Jalapa (Méjico), vive y trabaja entre Nueva York (Estados Unidos) y Ciudad de México (Méjico).

Born in 1962 in Jalapa (Mexico), he lives and works between New York City (United States) and Mexico City (Mexico).



Tras su viaje a Mali en el año 2002, Gabriel Orozco desarrolló una profunda atracción por el desplazamiento del objeto cotidiano hacia el medio escultórico. Para la descripción de esta pieza es indispensable mencionar *Cazuelas (Beginnings)* [Cazuelas (Principios)]. Después de observar unas fotos que narran escenas de malienses moldeando cazuelas de cerámica, trabajadas directamente de la arena, sin necesidad de una herramienta como la rueda, el artista decide comenzar un proyecto dedicado a la configuración de un nuevo modelo de escultura a través de la alteración de objetos ordinarios desde la propia acción del cuerpo. *Cazuelas (Beginnings)* consistía en lanzar varias esferas de barro a una cazuela mientras esta iba moldeándose en un torno, de modo que las esferas se adhirieran a ella. Para *Hand Pressing on Clay Marbles Five Times* [Bolas de barro presionadas a mano cinco veces], al igual que los malienses de las fotos, no fue necesaria la presencia del torno sino que Orozco moldea el barro ejerciendo presión con sus propias manos.

Following a trip to Mali in 2002, Gabriel Orozco found himself powerfully drawn to the displacement of everyday objects into a sculptural milieu. To describe this piece, it is essential to mention his work *Cazuelas (Beginnings)* [Pots (Beginnings)]. After seeing some photos that narrated scenes of Malians molding ceramic pots worked directly from the sand, with no need for technical instruments, the artist decided to undertake a project dedicated to shaping a new model of sculpture through the alteration of ordinary objects by the body's own action. Thus, *Cazuelas (Beginnings)* consisted of throwing several balls of clay at a pot while it was being molded on a potter's wheel so that the balls would stick to it. In the case of *Hand Pressing on Clay Marbles Five Times*, Orozco molded the clay using pressure from his own hands, just like the Malians in the photos.

Hand Pressing on Clay Marbles Five Times
[Bolas de barro presionadas a mano cinco veces], 2003

NO LA HE SUSTITUIDO PORQUE NO
TIENE SOMBRA LA NUEVA!



Lo que distingue la obra de Orozco es su condición dignificante de las producciones artesanales. Considera el concepto de cazuela esencial para el arte por ser un objeto inscrito en nuestra cotidianidad desde las culturas más antiguas. *Hand Pressing on Clay Marbles Five Times* aparece como un vínculo entre la artesanía, una práctica frecuentemente rechazada por la institución, y el mundo de la hegemonía artística, mediante la cual se genera una desmitificación del fetichismo del objeto escultórico.

A causa de ello, y al igual que en el proceso artesanal, la relevancia de sus esculturas radica en la acentuación del procedimiento y del gesto; aquí, Orozco los señala a través de la presión de sus manos sobre el barro y cómo este se relaciona con su cuerpo. [V.C.]

What sets Orozco's work apart is the way it dignifies artisanal production. For Orozco, the concept of the pot is essential to art, since it has been an object inscribed in our everyday lives since ancient times. *Hand Pressing on Clay Marbles Five Times* appears as a link between craftwork—a set of practices frequently rejected by art institutions—and the world of artistic hegemony, thereby demythifying the fetishism of the sculptural object.

As a result, and just like in the artisanal process, the relevance of his sculptures is rooted in the accentuation of the procedure and the gesture. Here Orozco points at these through the pressure of his hands on the clay and how it relates to his body. [V.C.]

Damián Ortega

Nacido en 1967 en Ciudad de México (Méjico), donde vive y trabaja.

Born in 1967 in Mexico City (Mexico), where he lives and works.

La ciudad de Brasilia fue diseñada por el urbanista Lúcio Costa y el arquitecto Oscar Niemeyer, quienes erigieron imponentes edificios e inmensas explanadas conectados a través de amplias avenidas. Sin embargo, este ícono de la arquitectura moderna tiene un fallo: no contempla a los transeúntes. La capital brasileña está lejos de ser un ideal para el peatón, ya que para transitar sus grandes avenidas se requiere de un automóvil, por lo que quienes se trasladan a pie han trazado sus propios caminos sobre las zonas verdes que separan avenidas y edificios, creando una vialidad alternativa.

Las diferentes clases sociales se separaron en dos grandes ciudades: la Brasilia utópica y las favelas de la periferia. La mancha de pobreza en las afueras de la ciudad planificada está habitada por hijos y nietos de los obreros que hace cincuenta años construyeron el «milagro» de Brasil. Así como Ortega lo expresa en su libro *Do It Yourself* [Hágalo usted mismo], mientras que la favela se construía de dentro hacia afuera por los trabajadores, ellos mismos hicieron que la «ciudad oficial» tomara forma de fuera hacia adentro.

A través de piezas como *Recorridos Casa Barragán* (2002) y *100 dólares de dieta* (2000), Damián Ortega ha demostrado su interés en el recorrido como forma en la que se da el arte. Considera que las obras, más que objetos, son hechos. Las huellas de humanos invisibles que han destruido el plan original, los pasos que han dejado los habitantes de Brasilia, son la muestra del recorrido de un camino a escala humana. Los pasos que se ven en las tres fotografías que conforman *Brasilia* son el resultado de una solución por parte de los habitantes para continuar por su camino de una manera lógica. Las cicatrices en el césped son una muestra de la manera más elemental de desplazamiento, la caminata, acción prácticamente ignorada por los creadores de la ciudad. [M. G. G.]

The city of Brasilia was designed by the urban planner Lúcio Costa and the architect Oscar Niemeyer, who erected imposing buildings and immense terraces connected by broad avenues. Nevertheless, there was an oversight in this icon of modern architecture: it did not consider pedestrians. The Brazilian capital is far from being ideal for the pedestrian, since one needs an automobile to move along its great avenues. As a result, those who get around on foot have traced their own paths through the green areas that separate avenues and buildings, creating an alternative traffic pattern.

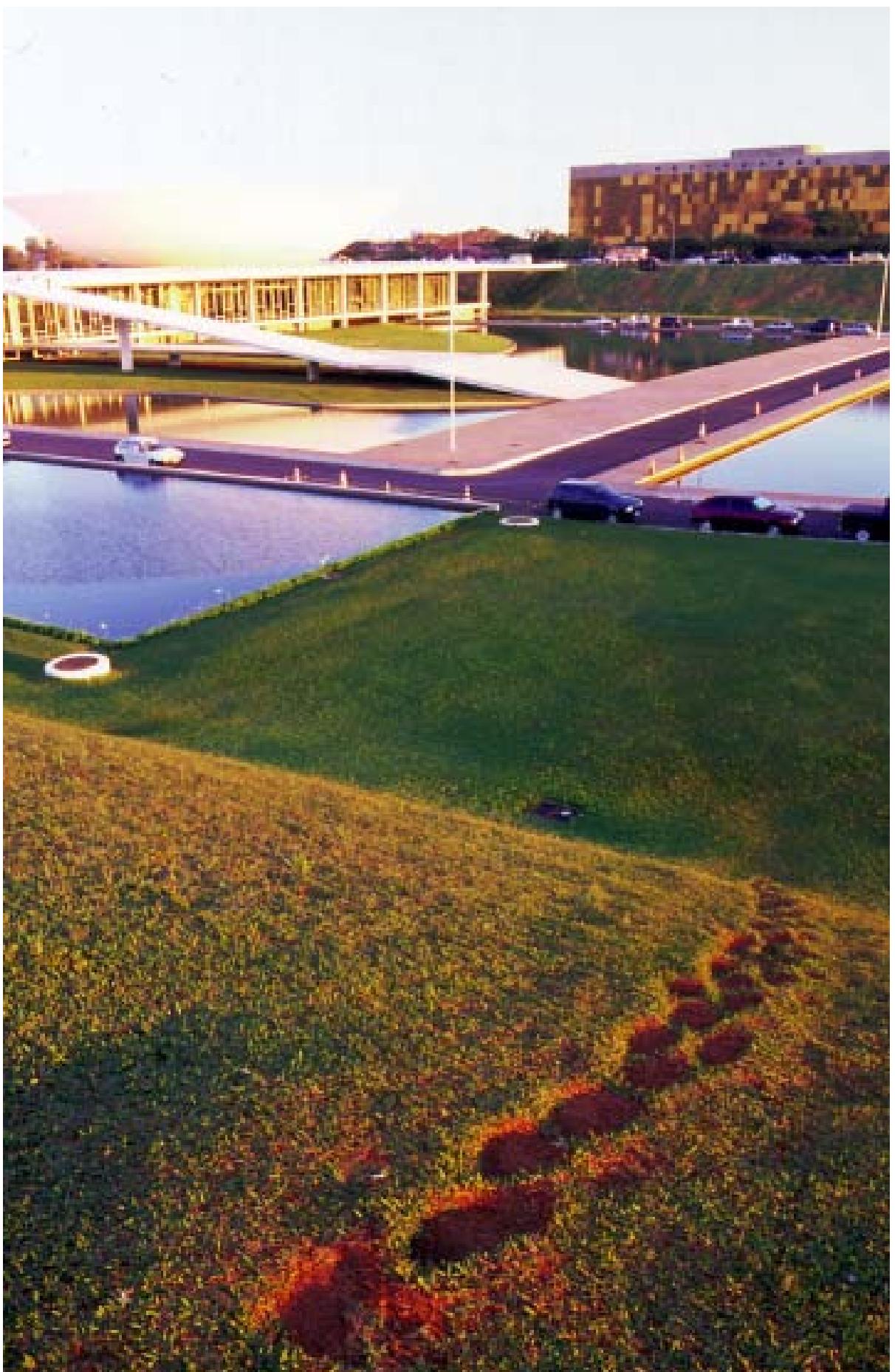
In Brasilia, different social classes are separated into two big cities: the utopian Brasilia and the favelas on the periphery. The stain of poverty on the outskirts of the planned city is inhabited by the children and grandchildren of the workers who built the Brazilian “miracle” fifty years ago. As Damian Ortega says in his book *Do It Yourself*, while the favelas were built from the inside out, the same workers made the “official city” take form from the outside in.

Ortega has shown his interest in the journey understood as a form from which art emerges in pieces such as *Recorridos Casa Barragán* [Casa Barragán Routes] (2002) or *100 dólares de dieta* [\$100 Diet] (2000). In his view, works of art are closer to acts than they are to objects. Following that logic, the footprints that can be seen in the three photographs that make up *Brasilia* are the result of a solution on the part of the inhabitants in order to continue their path in a logical way. The traces of invisible humans who have destroyed the original plan, the footprints that have been left by the inhabitants of Brasilia, are the signs of a journey along a human-scale pathway. The scars in the grass are marks of the most basic mode of movement, walking, an action that was practically ignored by the city’s creators. [M. G. G.]

Brasilia, 2003







Fernando Ortega

Nacido en 1971 en Ciudad de México (Méjico), donde vive y trabaja.

Born in 1971 in Mexico City (Mexico), where he lives and works.

Esta instalación, que consiste en una fotografía, un cristal y una tabla de madera, establece diferentes lecturas que parten de la imagen y su articulación con el objeto, activados en conjunto por el título de la obra. *New Balance* [Nuevo equilibrio] es un juego de palabras que da cuenta de lo que emerge de la tensión, además del significado de la palabra balance. En la fotografía se aprecian dos hombres cuyo peso se compensa a través de una tabla, con la finalidad de que este equilibrio permita a uno trabajar sobre un vidrio sin que se rompa. Esta fotografía está sujetada con un vidrio y este a su vez se sostiene por una tabla apoyada en la pared. Los materiales de la instalación son una repetición de la escena que muestra la fotografía. El equilibrio que permite la acción registrada en la imagen es reiterado en la instalación misma, generando un nuevo balance. Una reproducción del equilibrio como tensión que permite, en la escena, que una persona trabaje y, en la instalación, la posibilidad de apreciar lo que sucede en la fotografía.

Fernando Ortega trabaja con diferentes soportes, como fotografía, video e instalaciones, entre otros. Sus intereses parten de incidentes ordinarios, circunstancias fortuitas sin aparente importancia que, destacadas regularmente a través de la palabra, revelan momentos poéticos que dan cuenta de procesos de la vida cotidiana. Estas exploraciones invitan al espectador a reparar en situaciones a veces efímeras, con el fin de hacer notar experiencias sensibles a las que todos estamos expuestos. En ese sentido, *New Balance* es quizás una invitación al espectador a pensar que el equilibrio es también sinónimo de posibilidad. [Y. M.]

This installation, which consists of a photograph, a piece of glass, and a wooden board, offers a variety of readings, starting with the image and its articulation with the object, as activated by the title of the work. *New Balance* is a play on words that takes stock of what comes out of this tension, in addition to the meaning of the word “balance.” In the photograph we see two men whose weight balances each other on a board, allowing for one of them to work on a window without it breaking. The photograph itself is pinned behind a piece of glass, which is held up in turn by a board leaning against the wall. Thus, the materials in the installation are a repetition of the scene shown in the photograph, and the balance or equilibrium that enables the action recorded in the image is reiterated in the installation itself, generating a new balance. It is a reproduction of the equilibrium as tension that—in the scene—enables a person to work and—in the installation—offers the possibility of better appreciating what happens in the photograph.

Fernando Ortega works with different media, including, but not limited to, photography, video, and installations. His works originate in ordinary incidents and fortuitous circumstances with no apparent importance, which, regularly underscored by the words in his titles, reveal poetic moments, taking stock of the processes of everyday life. These explorations invite the viewer to take notice of situations that are sometimes ephemeral, calling attention to sensible experiences to which we are all exposed. In this sense, *New Balance* is perhaps an invitation to the viewer to recognize that equilibrium is synonymous with possibility. [Y. M.]

New Balance [Nuevo equilibrio], 2007



Irving Penn

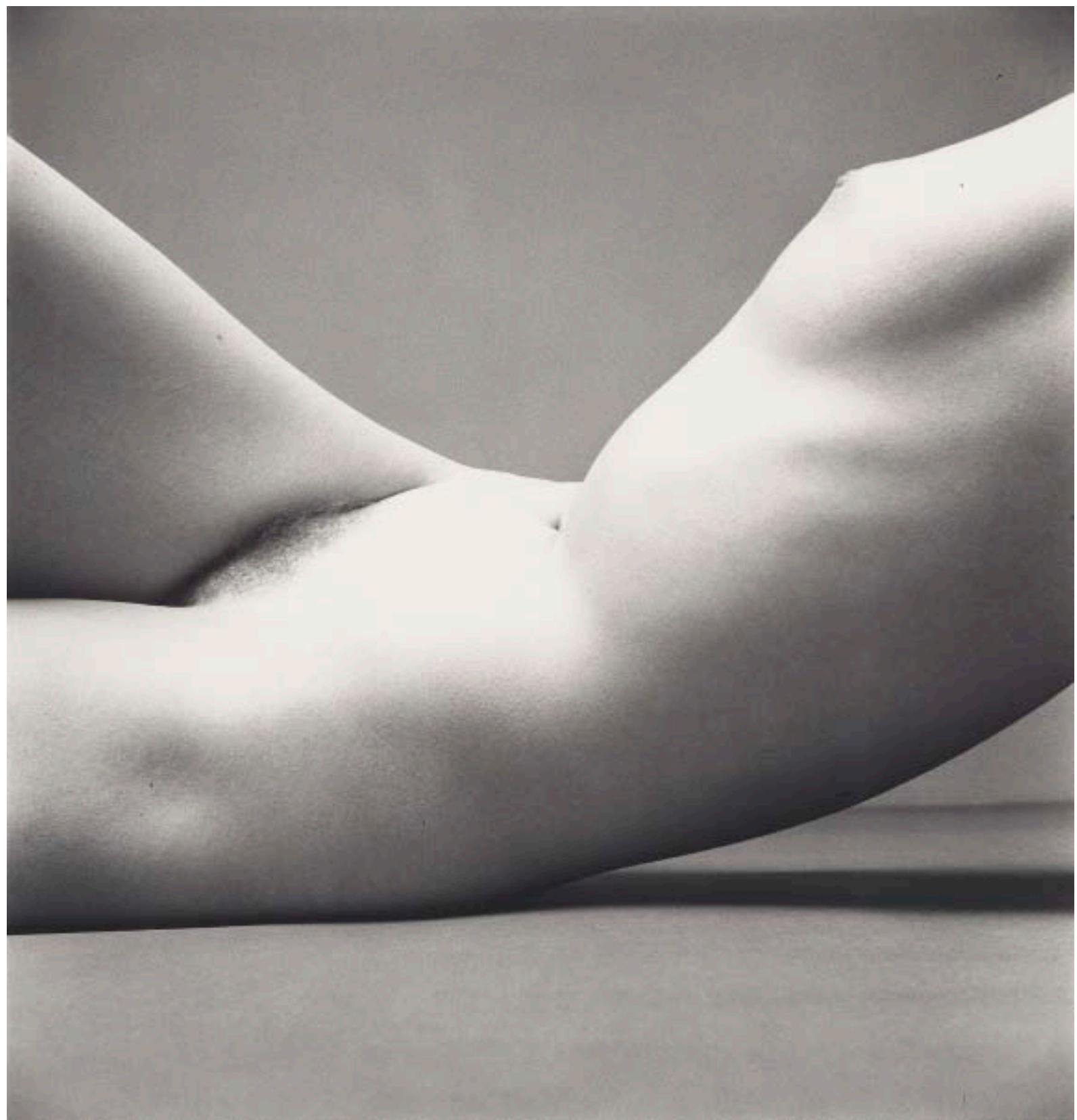
Nacido en 1917 en Plainfield (Nueva Jersey, Estados Unidos), murió en 2009 en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1917 in Plainfield (New Jersey, United States), he died in 2009 in New York City (United States).

Irving Penn es autor de una obra prolífica y versátil, que abarcó casi siete décadas con un amplio espectro de trabajos. Naturalezas muertas, desnudos, reportajes etnográficos o imágenes publicitarias integran el cuerpo de su obra, pero fueron la fotografía de moda y los retratos de celebridades, que realizó para la edición estadounidense de la revista *Vogue*, los que le dieron gran notoriedad. Cualquiera que sea el género o tema abordado, un encargo profesional o un trabajo independiente, cada fotografía de Penn destila una misma voluntad de perfección técnica y una inusual y elegante simplicidad. Sus imágenes están realizadas siempre bajo un riguroso control de luz, encuadre y composición. Penn solía componer sus fotografías en estudio, preferentemente con luz natural y ante un decorado depurado al extremo que contribuyera a realzar los sujetos, u objetos, con el mínimo de ostentación. Muchas veces sus fotografías han ido a la vanguardia de su época, siendo íconos de modernidad. Entre 1949 y 1950, capturó una serie de desnudos que van desde formas estilizadas hasta figuras más rotundas. Las fotos de cuerpos femeninos anónimos y fragmentados, de aspecto robusto, desafiaron las convenciones de belleza. Penn persiguió la calidad de la imagen como una máxima en su trabajo, lo que le llevó a recuperar la técnica de impresión del platino paladio, una de las más laboriosas del oficio fotográfico. El resultado, revolucionario, permitió aumentar la profundidad y la luminosidad en la fotografía, como puede apreciarse en el retrato dedicado al dramaturgo británico W. Somerset Maugham. El humo que ondea tenuemente de la nariz del retratado se sugiere por la sutil gradación tonal. Penn hizo posar a sus modelos anónimos con la misma compenetración y sensibilidad que dedicó a sus personajes más famosos. Obras como *Three Dahomey Girls*, *One Reclining* [Tres muchachas de Dahomey, una tumbada] integran los reportajes que el autor realizó en lugares como Nueva Guinea, Camerún o Dahomey (hoy, República de Benín), a fin de documentar los modos de vida y los adornos de pueblos tribales. Por medio de su técnica de fondo neutro y su distintiva elegancia austera, Penn fotografió a mujeres nativas en un estudio portátil, descontextualizadas de su hábitat, para concentrarse, al igual que en sus célebres fotografías de moda, en la textura y el diseño de las prendas. [S. G. G.]

Irving Penn was the author of a prolific, versatile oeuvre that spanned almost seven decades and included a broad spectrum of works. His body of work comprises still lifes, nudes, ethnographic reports, and advertising images, but it was his fashion photography and the celebrity portraits he shot for *Vogue* magazine that brought him wide renown. Whatever genre or theme he tackled, whether it be for a professional commission or an independent work, all of Penn's photographs displayed the same drive to technical perfection, as well as an unusual, elegant simplicity. His images were always shot with a rigorous control of lighting, framing, and composition. Penn tended to compose his photographs in a studio, preferably using natural light and in front of an extremely stripped down set, which allowed for his subjects, or objects, to stand out with minimal ostentation. His photographs were often at the vanguard of their era, becoming icons of modernity. From 1949 to 1950 he shot a series of nudes ranging from stylized forms to more rotund figures. The photographs of anonymous, fragmented, robust-looking female bodies challenged the contemporary conventions of beauty. Penn pursued the quality of the image as a maxim in his work, which led him to reprise the technique of platinum palladium printing, one of the most laborious in the photographic repertoire. The revolutionary result enabled him to heighten the depth and luminosity of his photographs, as can be seen in his portrait of the British playwright W. Somerset Maugham, in which the smoke curling tenuously from the sitter's nostrils is suggested by subtle tonal gradation. Penn made his anonymous models pose with the same understanding and sensitivity as more famous figures. Works like *Three Dahomey Girls*, *One Reclining* integrated the articles that the author carried out in places like Papua New Guinea, Cameroon or Dahomey (now Republic of Benin) with the aim of documenting the ways of life and the attire of tribal groups. Retaining his use of a neutral background and his distinctive, austere elegance, Penn photographed native women in a portable studio, decontextualizing them from their surroundings in order to focus, as in his celebrated fashion photographs, on the texture and design of their garments. [S. G. G.]

Nude, No. 4015.7 [Desnudo, n.º 4015.7], 1949–1950

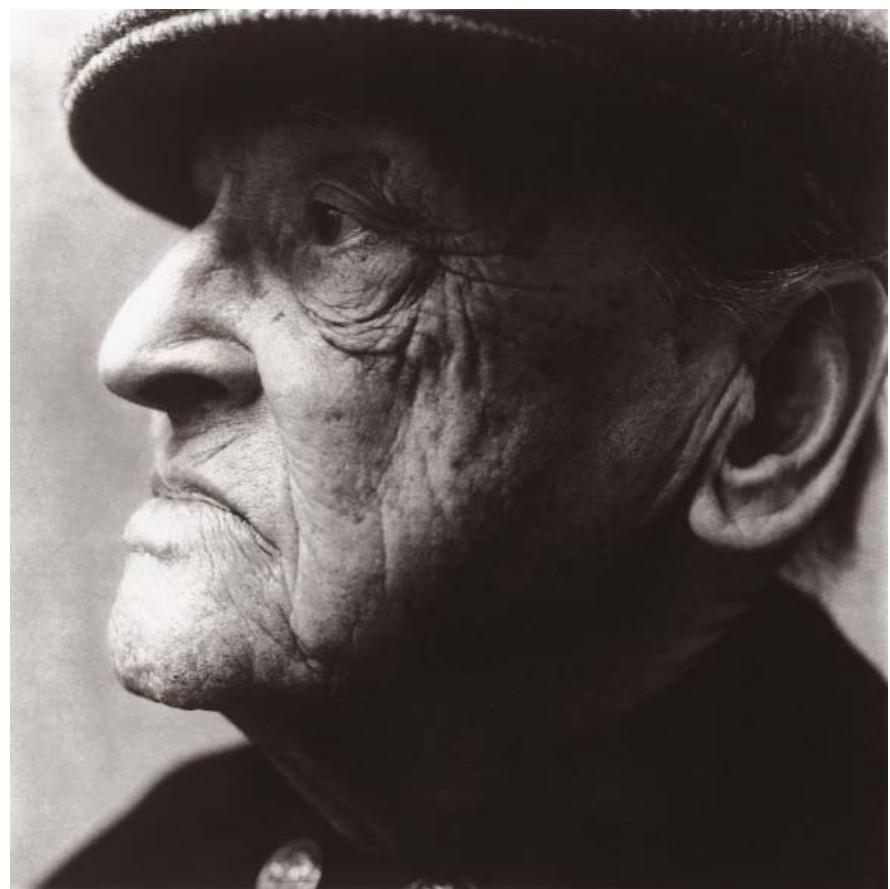




Nubile Young Beauty of Diamaré, Cameroon
[Joven belleza núbil de Diamaré, Camerún], 1969

W. Somerset Maugham, 1962

Three Dahomey Girls, One Reclining
[Tres muchachas de Dahomey,
una tumbada], 1967



Michelangelo Pistoletto

Nacido en 1933 en Biella (Italia),
donde vive y trabaja.

Born in 1933 in Biella (Italy),
where he lives and works.

Esta obra es un ejemplo típico de los célebres *quadri specchianti* o «cuadros espejantes» que Michelangelo Pistoletto comenzó a crear a inicios de 1960 y que constituyeron la base de su obra de madurez. En los cuadros-espejo el artista sustituyó el fondo de sus pinturas figurativas por láminas de acero inoxidable pulido sobre las que se superponen serigrafías de figuras y objetos, de manera que en la superficie se reflejan el espectador y el ambiente circundante. La plancha de acero actúa como un espejo que integra la realidad exterior y la propia imagen en una suerte de coexistencia, un aspecto que supuso un nuevo paso en la ruptura con la tradición del arte figurativo. Al incluir al espectador, que podía modificar la imagen de múltiples modos con sus acciones, Pistoletto introdujo la noción del tiempo en el cuadro, superando la definición de la pintura como arte espacial y estático. Las figuras se muestran generalmente de pie, de espaldas al espectador y, la mayoría de las veces, en posición inmóvil con una actitud contemplativa, como si fueran un espectador más en la sala de exposición. De formato vertical y tamaño natural, son cuadros pensados para colocarse sobre el suelo o ligeramente por encima de este, y no a la altura tradicional, como se cuelgan las pinturas en los museos. Esta condición activa la relación con el espectador a la vez que potencia las posibilidades ilusionistas. Cuando se presentan en grupo, estas piezas provocan un efecto de reflejos en cadena, posibilitando la división infinita de la imagen. Los cuadros-espejo son obras que manifiestan la creencia de Pistoletto del arte como espacio mediador del pensamiento y de la experiencia estética. En palabras del artista: «Estoy interesado en el espacio entre los objetos antes que en los propios objetos». [S. G. G.]

This piece is a typical example of the celebrated *quadri specchianti* [mirror paintings] that Michelangelo Pistoletto began making in the early 1960s and which constituted the basis of his mature work. In these mirror paintings the artist substituted the background of his figurative paintings with sheets of polished stainless steel on which he superimposed silk-screened figures and objects, in such a way that the spectator and the surrounding environment are reflected on the surface. The steel acts as a mirror, integrating the image and the reality that surrounds the work into a sort of coexistence in a move that represented a new step in the rupture with the tradition of figurative art. By including the spectator, whose actions could modify the image in many ways, Pistoletto introduced the notion of time into his paintings, overcoming the definition of painting as a spatial and static art. The figures in these works are generally standing up with their backs turned to the spectator, more often than not in a motionless posture marked by a contemplative attitude, as if they themselves were spectators in the exhibition space. Vertical in format and life-sized, Pistoletto's paintings were conceived to be leaned on the ground or hung just above it, rather than at the height of a window, as paintings are traditionally hung. This condition activates the relationship with the spectator while strengthening the painting's illusionistic possibilities. When they are presented as a group, Pistoletto's *quadri specchianti* create a chain of reflections, allowing for infinite divisions of the image. These "mirror paintings" exemplify Pistoletto's belief in art as a mediating space between thought and aesthetic experience. As the artist once said, "I'm interested in the passage between objects rather than in the objects themselves." [S. G. G.]

Senza Titolo (uomo) [Sin título (hombre)] /
Untitled (Man)], 1962–1987



Bernard Plossu

Nacido en 1945 en Da Lat (Vietnam), vive y trabaja en Marsella (Francia).

Born in 1945 in Da Lat (Vietnam), he lives and works in Marseille (France).

En Bernard Plossu, fotografía y viaje están íntimamente unidos. Desde que en 1958, a sus trece años, realizó un viaje iniciático al Sáhara con una cámara Brownie Flash, la vida en la carretera, la itinerancia y el paisaje han formado parte de su experiencia vital y de su práctica artística. Desde esa primera travesía africana, Plossu no ha dejado de viajar: de México a Tirol, de India a Marruecos, de Andalucía a las llanuras del norte de Francia. En Plossu, el oficio fotográfico se forjó «en el camino». Cuando en 1965 llegó por primera vez a México, carecía de formación en fotografía, pero traía consigo un bagaje visual formado en la *nouvelle vague* en la Cinemateca de París durante su adolescencia. Como a numerosos extranjeros antes que él, México le fascinó al instante. En el largo año en que vagó por tierras mexicanas, al más puro ritmo de la cultura *beatnik*, Plossu se descubrió como fotógrafo. Regresó tres veces más (1970, 1974 y 1981), ya consciente de ser un artista. Fruto de estos viajes son los álbumes fotográficos *Le Voyage Mexicain 1965–1966* [El viaje mexicano 1965–1966], *Retour au Mexique 1970* [Vuelta a México 1970] y *Trópico mexicano 1981*, que en su conjunto revelan la conformación de una estética fotográfica muy personal. La de Plossu es una fotografía discreta, sin estridencias, casi sin técnica. Su predilección por la lente óptica de 50 mm da cuenta de su modo de ver el mundo: una visión directa, que no deforma ni exagera la realidad; él simplemente retrata «lo que ve», como le gusta decir. Plossu inauguró la mirada contemporánea sobre México, ajena a cualquier pretensión antropológica o exotista y alejada de temáticas comunes. Su registro de paisajes, tanto naturales como humanos, más insinuados y sugeridos que literales, exhibe una libertad de tono y una visión íntima y poética que resultó novedosa en su época. A los años americanos, les siguió un largo periodo mediterráneo, que incluyó sucesivos viajes y estancias en España. En las más de cuatro décadas de vínculo con este país, Plossu no ha dejado de caminar y fotografiar el territorio español. *La Isleta del Moro, España* es un buen ejemplo de su querencia por España y, también, de la presencia del paisaje como una constante en su obra. [S. G. G.]

In Bernard Plossu's work, photography and travel are intimately united. Ever since 1958, when he first traveled to the Sahara with a Brownie Flash camera at the age of thirteen, life on the road, itinerancy and the landscape have been part of both his vital experience and his artistic practice. Since that initial African crossing, Plossu has not stopped traveling. From Mexico to Austria's Tirol, from India to Morocco, from Andalusia to the plains of northern France, Plossu's photographic vocation was forged "on the road." When he first travelled to Mexico in 1965, he had no training in photography, but he brought with him a visual baggage shaped by the *nouvelle vague* at Paris' Cinémathèque française during his adolescence. As with numerous foreigners before him, Mexico fascinated him from the outset. During the long year that he traveled through the country, in the purest rhythm of beatnik culture, Plossu discovered himself as a photographer. He would return to Mexico three more times (in 1970, 1974, and 1981), now aware of being an artist. The fruits of these trips are the photographic albums *Le voyage mexicain 1965–1966* [The Mexican Trip 1965–1966], *Retour au Mexique 1970* [Return to Mexico 1970], and *Trópico mexicano 1981* [Mexican Tropic 1981], which together reveal the make-up of a very personal photographic aesthetic. Plossu's photography is discrete, free of stridency, and apparently lacking technique. His predilection for the 50 mm lens reveals his way of understanding the world: a direct vision that neither deforms nor exaggerates reality. Because Plossu simply portrays "what he sees," as he likes to say. Thus, he inaugurated the contemporary view of Mexico, foreign to any anthropological or exoticist pretension and distanced from common themes. His record of landscapes—both natural and human—insinuated and suggested, rather than showing, and were characterized by a freedom of tone and an intimate, poetic vision that were novel at the time. Plossu's American years were followed by a long Mediterranean period that included successive trips and stays in Spain. During the four-plus decades of his connection to this country, Plossu has not stopped walking and photographing the Spanish land. *La Isleta del Moro, España* [La Isleta del Moro, Spain] is a good example of his fondness for Spain and of the presence of the landscape as a constant feature of his work. [S. G. G.]

Méxique, México [México, México / Mexico, Mexico], 1966

Basse-Californie, México
[Baja California, México /
Baja California, Mexico], 1973







Baja California, 1974

Baja California, México

[Baja California, Mexico], 1974



La Isleta del Moro, España

[La Isleta del Moro, Spain], 1989

Lola, México [Lola, Mexico], 2006

Stephen Prina

Nacido en 1954 en Galesburg (Illinois, Estados Unidos), vive y trabaja entre Los Ángeles (California, Estados Unidos) y Cambridge (Massachusetts, Estados Unidos).

Born in 1945 in Galesburg (Illinois, United States), he lives and works between Los Angeles (California, United States) and Cambridge (Massachusetts, United States).

En su serie *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet* [Cadáver exquisito: las pinturas completas de Manet], Stephen Prina toma como punto de partida el catálogo *The Complete Paintings of Manet*, publicado por Harry N. Abrams en Nueva York en 1967. A partir de la información recogida en él, realiza una serie de piezas en papel copiando el tamaño, el título, el año y la procedencia de cada una de las pinturas de Manet, pero sin reproducir sus contenidos visuales y sin utilizar su medio original. Al lado de cada una de ellas, el artista coloca una especie de índice general, donde todas las pinturas de Manet se muestran en una escala mínima, lo cual vuelve imposible distinguir su contenido.

La obra mostrada en esta exhibición partió de esa serie, pero fue creada posteriormente por el artista, mientras montaba su exposición en el Staatlichen Kunsthalle de Baden-Baden en Alemania. Debido a su tamaño, fue imposible meter en el museo algunas de las piezas de *Exquisite Corpse*. Entonces Prina buscó una solución espacial: decidió intercambiar esas obras por una instalación hecha a partir de un par de cuerdas sostenidas por tachuelas, las cuales formaban un rectángulo de las mismas dimensiones que las piezas que no cupieron en el espacio.

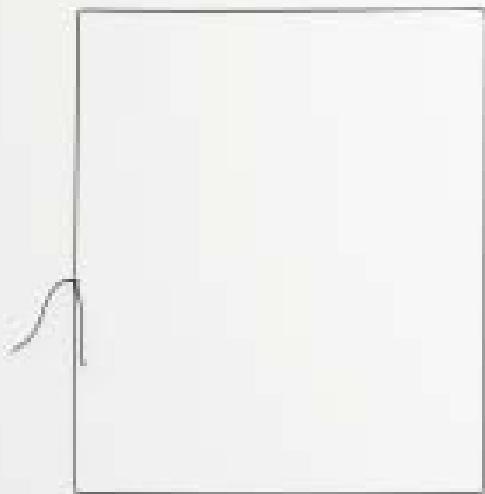
Como resultado de esa «improvisación», Prina comenzó su serie *Untitled / Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet*, donde muestra su interés por la traducción entre lenguajes y por buscar otros modos de manifestar una pintura en el espacio. [B. C.]

In his series *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet*, Stephen Prina's point of departure is the catalog *The Complete Paintings of Manet*, published by Harry N. Abrams in New York in 1967. Drawing on information from the catalog, Prina has completed a series of pieces on paper in which he copies the size, title, year, and provenance of Manet's paintings without reproducing their visual contents or using their original medium. Next to each of them, the artist places a sort of general index in which all of Manet's paintings are showed in miniature, making it impossible to discern their contents.

The piece shown in this exhibition was created by the artist while he was installing his exhibition at the Baden-Baden Staatlichen Kunsthalle, in Germany. Due to the size of the exhibition space, it was impossible to include some of the pieces from the *Exquisite Corpse* series in the show. Searching for a spatial solution, Prina decided to swap those works for an installation made using a pair of strings, held up with thumbtacks, that formed a rectangle with the same dimensions as the works that did not fit in the space.

This “improvisation” marked the beginning of Prina's series *Untitled / Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet*, in which he reveals his interest in translation across visual languages as he seeks alternative ways of showing a painting in space. [B. C.]

Untitled / Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet, 231 of 556, Jeune femme dans un jardin (Young Woman in a Garden), 1874, Private Collection, Frankfurt, 2012 [Sin título / Cadáver exquisito: la pintura completa de Manet, 231 de 556, Muchacha en un jardín, 1974, Colección particular, Fráncfort, 2012], 2012



Mimmo Rotella

Nacido en 1918 en Catanzaro (Italia), murió en 2006 en Milán (Italia).

Born in 1918 in Catanzaro (Italy), he died in 2006 in Milan (Italy).

Mimmo Rotella comenzó a desarrollar su interés en las técnicas de *collage* en 1953, cuando volvió a Roma después de vivir dos años en Estados Unidos. Los carteles rasgados que se alineaban en las paredes de la ciudad italiana inspiraron su obra a partir de ese momento, tras un periodo en el que el artista decidió abandonar la práctica de la pintura. Rotella sintió una especial fascinación por los carteles publicitarios rotos, que por las noches arrancaba de la calle y luego llevaba a su estudio, dando pie a un nuevo método creativo. Esto fue el origen del *décollage*, un término que el artista acuñó para designar la técnica de sus nuevas obras, consistente en montar sobre el lienzo los trozos de los carteles, reordenar las piezas en elaboradas composiciones y luego, a su vez, quitar capas adicionales. El *décollage* significó una revisión del *collage* convencional, de tradición cubista, pues en lugar de construir una imagen a partir de fragmentos lo hace de manera inversa, quitando trozos de una imagen ya existente. Las primeras composiciones fueron esencialmente abstractas, en ellas apenas se advierten huellas legibles (formas, letras) de los carteles originales, como se puede apreciar en *All'Auditorium* [En el Auditorio]. Del trabajo laborioso de Rotella de desgarrar la superficie resultó un rico juego de texturas y capas superpuestas, dando a sus obras una peculiar materialidad. Más tarde, atraído por la iconografía popular, Rotella empezó a incluir imágenes extraídas de carteles de estrellas del cine y artículos de electrodomésticos, por lo que sus obras se convirtieron en un comentario sobre el *boom* del consumo de la posguerra. Así, en la práctica artística de Rotella confluyeron la experimentación formal, la apropiación de imágenes y, al mismo tiempo, un cuestionamiento de la cultura moderna. [S. G. G.]

Mimmo Rotella began to develop his interest in collage techniques in 1953, when he moved back to Rome after spending two years in the United States. After a period in which Rotella decided to abandon the practice of painting, his work was inspired by the torn posters that lined the streets of the Italian city. He felt a special fascination for these torn-up advertising posters, which he would rip down and take to his studio. This practice led to a new creative method, the *décollage*, a term the artist coined to designate the technique he used in his new pieces, which consisted in reordering the posters in elaborate compositions on canvases and then, in turn, ripping off additional layers. *Décollage* represented a revision of the conventional cubist collage, since instead of constructing an image through fragments Rotella would work backwards, taking away pieces from an already existing image. The first compositions were essentially abstract works in which the legible traces (forms, letters) of the original posters were hardly noticeable, as one can appreciate in *All'Auditorium* [At the Auditorium]. Rotella's labor-intensive work of ripping up these surfaces resulted in a rich play of textures and superimposed layers, giving his work a peculiar material quality. Later, attracted by popular iconography, he began to include images extracted from posters that featured movie stars and household appliances, turning his works into commentaries on the post-war consumerist boom. Formal experimentation, the appropriation of images, and a questioning of modern culture all converged in Rotella's artistic practice. [S. G. G.]

All'Auditorium [En el Auditorio /
At the Auditorium], 1962



Michal Rovner

Nacida en 1951 en Tel Aviv (Israel), vive y trabaja entre Tel Aviv y Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1957 in Tel Aviv (Israel), she lives and works between New York City (United States) and Tel Aviv.



Data Zone, Culture Table No. 1 [Zona de datos, mesa de cultivos n.º 1] es una mesa con doce placas de Petri que, iluminadas, parecen contener cultivos, microorganismos en movimiento. La altura de la mesa, por debajo del nivel de la cintura, nos obliga a inclinarnos para poder observar que aquello que se encuentra en los recipientes no son cultivos de hongos o bacterias, sino pequeñas figuras humanas en movimiento continuo.

En su obra, Michal Rovner se ha adentrado en el concepto de individuo frente a las nociones del grupo y la masa. Más allá de interesarse por la unicidad de un ser humano, se ha enfocado en aquello que existe entre los individuos, en su conjunto. Resulta interesante el planteamiento de Sylvère Lotringer, quien propone observar la reducción de la figura como la manera de hacer visible la idea de masa o multitud; un concepto que a una escala humana no podría ser representado o, por lo menos, no como una totalidad.

Data Zone, Culture Table No. 1
[Zona de datos, mesa de cultivos n.º 1], 2003

Data Zone, Culture Table No. 1 consists of a table bearing twelve illuminated Petri dishes that apparently contain cultures of moving microorganisms. However, as the height of the table, below waist level, obliges us to bend over, we discover that the dishes do not hold fungal or bacterial cultures, but rather small human figures in continuous motion.

In *Data Zone, Culture Table No. 1*, Michal Rovner delves into the concept of the individual in relation to notions of the group and the mass. Instead of centering his interest in the uniqueness of a given human being, she focuses on that which exists between individuals, that is, on their togetherness. Of interest here is an argument advanced by Sylvère Lotringer, who proposed that we regard the reduction of the figure as a way of making visible the idea of the mass, or the multitude, a concept that cannot be represented on a human scale, at least not as a totality.



Esta reducción permite un nuevo punto de vista; al cambiar de postura nos separamos de la temporalidad de nuestro medio para ingresar en aquella en la que se encuentran los pequeños seres dentro de la placa de Petri. Una temporalidad que responde a ese espacio de prueba en donde el individuo se transforma para integrarse en un grupo, un nuevo ente que se presenta como un todo.

Colocada dentro de un medio aislado, la «colonia de humanos» remite a la noción de comunidad o sociedad, la cual puede ser equiparada a las grandes ciudades en donde el individuo es moldeado e integrado según las normas y costumbres establecidas. Su ubicación dentro de un utensilio de laboratorio no sería sino la posibilidad de recolectar, mediante la observación, datos sobre los grupos o los cultivos humanos. [M. B.]

This reduction allows for the acquisition of a new point of view. By changing our stance, we separate ourselves from the temporality of our milieu in order to enter into that of the small beings in the Petri dish, a new temporality that responds to the testing ground and where the individual is transformed in order to join a group, a new entity that presents itself as a whole.

Placed in an isolated medium, this “human colony” refers to the notion of community, or society, which can be equated with the big cities where the individual is molded and integrated into established norms and customs. The placement of a number of individuals in a piece of laboratory equipment is but the possibility of collecting, through observation, data about groups, or human cultures. [M. B.]

Thomas Ruff

Nacido en 1958 en Zell am Harmersbach (Alemania), vive y trabaja en Düsseldorf (Alemania).

Born in 1958 in Zell am Harmersbach (Germany), he lives and works in Düsseldorf (Germany).

Thomas Ruff es parte de la generación de fotógrafos que salieron de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf y que se formaron con Bernd y Hilla Becher. Junto a artistas como Andreas Gursky, Thomas Struth y Candida Höfer, se les conoce como la escuela de fotografía de Düsseldorf.

El trabajo de Ruff ha explorado la posibilidad que ofrecen distintos procedimientos de creación de imágenes, desde el estilo documental, los retratos que se usan para las identificaciones oficiales, la fotografía con cámaras de visión nocturna o las imágenes de galaxias tomadas con telescopios, hasta imágenes procedentes de los medios de comunicación y de la propia internet. Desde la década de 1990 el artista realizó una serie de trabajos en los que se manifiesta su interés por las estructuras iconográficas de las imágenes de archivo.

La serie *Zeitungsfoto* [Foto de prensa], realizada entre 1990 y 1991, retoma imágenes del proyecto *Atlas* de Gerhard Richter, en el que el pintor reunía desde la década de 1960 fotografías, dibujos y recortes de periódico que posteriormente organizaba en hojas de papel. Ruff vuelve a fotografiar algunas de las imágenes de este *Atlas* mostrando su interés por los residuos pictóricos que generan los medios impresos. Fotografiar de nuevo los recortes de prensa tiene un doble sentido: hacer perdurable la construcción original y, al mismo tiempo, reconstruir otro original. En estas imágenes Ruff «recorta» las fotografías del papa Juan Pablo II con su agresor turco Mehmet Ali Agca; a las actrices Uma Thurman y María de Medeiros, protagonistas del aclamado filme de Philip Kaufman, *Henry & June*; a Iósif Stalin bajo un retrato de Carl Marx, o la salida del primer astronauta al espacio. [B. C. / M. G. M.]

Thomas Ruff belongs to the generation of photographers who were trained by Bernd and Hilla Becher at the Düsseldorf School of Arts. Together with artists like Andreas Gursky, Thomas Struth, and Candida Höfer, he is part of the generation known as the Düsseldorf School of Photography.

Ruff has explored the possibilities offered by different procedures for creating images, ranging from documentary style photographs, portraits used for official identification cards, or photographs taken with night-vision cameras, to images of galaxies taken with telescopes or even images taken from the media or from the Internet. Starting in the 1990s, he has created a series of works that manifest his interest in the iconographic structures of archival images.

The series *Zeitungsfoto* [Newspaper Picture], completed in 1990–1991, reprises images from Gerhard Richter's *Atlas* project, in which, starting in the 1960s, the painter collected photographs, drawings, and newspaper clippings that he would later organize on pieces of paper. Ruff re-photographed some of the images of Richter's *Atlas*, revealing his interest in the pictorial residues generated by printed media. Re-photographing newspaper clippings has a double effect: it makes the original construction more durable and, at the same time, it constructs a new original piece. In the *Zeitungsfoto* images Ruff “recuts” photographs of Pope John Paul II and his Turkish aggressor Mehmet Ali Agca; of the actresses Uma Thurman and María de Medeiros, protagonists of Philip Kaufman's acclaimed film *Henry & June*; of Joseph Stalin with a portrait of Carl Marx; and of the takeoff of the first astronaut to reach outer space. [B. C. / M. G. M.]

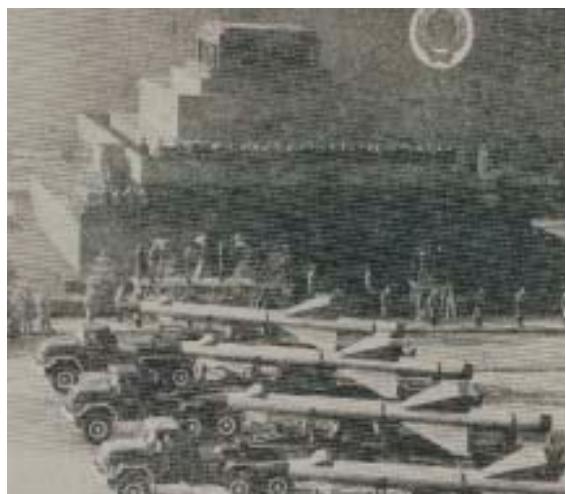
Zeitungsfoto 104 [Foto de prensa 104 / Newspaper Picture 104], 1990

Zeitungsfoto 100 [Foto de prensa 100 / Newspaper Picture 100], 1990

Zeitungsfoto 371 [Foto de prensa 371 / Newspaper Picture 371], 1991

Zeitungsfoto 112 [Foto de prensa 112 / Newspaper Picture 112], 1991

Zeitungsfoto 034 [Foto de prensa 034 / Newspaper Picture 034], 1990



Anri Sala

Nacido en 1974 en Tirana (Albania), vive y trabaja en Berlín (Alemania).

Born in 1974 in Tirana (Albania), he lives and works in Berlin (Germany).

A causa de los incidentes ocurridos en Albania durante la rebelión de 1997, gran parte del país y sobre todo de la capital, Tirana, se vieron dañadas, dejando en ruina múltiples edificios.

A través de *Dammi i colori* [Dame los colores], Anri Sala documenta el proyecto propuesto por el alcalde de Tirana, Edi Rama, cuyo fin consistía en transformar las austeras fachadas de los edificios de la ciudad mediante la aplicación de alegres colores. La intención del proyecto era regenerar el espacio con el propósito de reanudar su habitabilidad.

Antes de incursionar en la vida política, Rama tenía una carrera artística como pintor y profesor de arte, de modo que el proyecto puede leerse como una extensión de su trabajo como artista, para el cual utiliza la ciudad como un gran lienzo.

El video comienza con una secuencia de imágenes de estos grandes cubos de color tomadas desde el interior de un coche en marcha, acompañadas de la voz de Rama, quien narra su deseo de devolver vitalidad a Tirana y, en consecuencia, unificar a quienes forman parte de ella. A lo largo del video, Anri Sala recurre constantemente a la alternancia de imágenes entre la arquitectura y las personas que la habitan, estableciendo contrastes entre los vibrantes colores y sus descuidados alrededores, de modo que hace evidente la crisis que atraviesa su país natal.

La obra de Sala está constituida generalmente por objetos o situaciones a las que se otorga un nuevo significado a partir del movimiento y la alteración de este mediante el uso de la luz. En *Dammi i colori*, esta alteración se manifiesta por medio de la transitoriedad de las imágenes y el desplazamiento entre el día y la noche.

El registro de la ciudad que hace Sala desvela el carácter utópico del proyecto, en donde la modificación del paisaje urbano a través de la aplicación de color en los edificios dañados produce una esperanza regeneradora en sus habitantes. [V. C.]

As a result of the incidents that took place in Albania during the 1997 rebellion, much of the country—especially the capital, Tirana—was damaged, leaving many buildings in a state of ruin.

With *Dammi i colori* [Give Me the Colors], Anri Sala presented a record of a project proposed by the mayor of Tirana, Edi Rama, who wanted to transform the austere façades of the city's buildings by painting them in brilliant colors. The project's intention was to regenerate the urban spaces with the aim of rehabilitating Tirana.

Given that before making his way into politics, Rama was a painter and art professor, his project can be read as an extension of his work as an artist, using the city as one big canvas.

Sala's video begins with a sequence of images of these great cubes of color taken from inside a moving vehicle as Rama's voice narrates his desire to bring vitality back to Tirana and to unite all who are part of it. Throughout the video, Sala constantly alternates between images of architecture and images of the people who inhabit it, drawing contrasts between the vibrant colors of the buildings and their neglected surroundings in order to highlight the crisis that his home country was experiencing.

Sala's work is generally made up of objects or situations that are re-signified through their movement and alteration by means of light. In *Dammi i colori* this alteration is manifested by means of the transience of the images and the displacement between day and night.

Sala's record of the city reveals the utopian character of Rama's project, whereby the modification of the urban landscape through the application of color to the corroded buildings aims to produce a regenerative hope in its inhabitants. [V. C.]

Dammi i colori [Dame los colores / Give Me the Colors], 2003



Cindy Sherman

Nacida en 1954 en Glen Ridge (Nueva Jersey, Estados Unidos), vive y trabaja en Nueva York (Estados Unidos).

Born in 1954 in Glen Ridge (New Jersey, United States), she lives and works in New York City (United States).

Cindy Sherman ha jugado a disfrazarse desde muy joven, mucho antes de concebirlo como una forma de arte. De niña, solía ponerse disfraces y encarnar personajes en su habitación. Lo que empezó como un entretenimiento infantil pasaría a convertirse en el fundamento de su práctica artística. La caracterización de personalidades diferentes aparece en sus primeras series como *Murder Mystery People* [Sospechosos de asesinato] y *Bus Riders* [Pasajeros de autobús], cuyas fotografías fueron realizadas en 1976, poco después de graduarse en el Buffalo State College, aunque no se imprimieron hasta el año 2000. Estas primeras obras establecieron la mecánica de la metodología de trabajo de Sherman, consistente en investigar la construcción de género e identidad usando únicamente su propio cuerpo y un sinfín de accesorios entre pelucas, disfraces, prótesis y maquillaje, en una actuación única para el registro fotográfico. Suele trabajar sola en su estudio, asumiendo múltiples funciones como autora, directora, maquilladora, encargada del vestuario y, por supuesto, modelo. En *Murder Mystery People*, Sherman se fotografió a sí misma adoptando la identidad de diecisiete personajes, supuestos protagonistas de un crimen basados en estereotipos del cine de los años treinta, como el detective duro, el amante latino o el carníero. Esta serie es un precursor directo del trabajo que dio a conocer a la autora a finales de los setenta: la serie *Untitled Film Stills* [Fotogramas sin título] (1977–1980), que confirmó aspectos clave de su obra de madurez, como son el simulacro, la teatralidad y la autoescenificación. *Untitled Film Stills* es un conjunto de setenta fotografías en blanco y negro de la artista posando en diferentes roles femeninos estereotipados —la mujer abandonada, la chica universitaria, la prostituta, la maltratada o la joven ama de casa—, inspirados en las películas de Hollywood de las décadas de 1950 y 1960, el cine negro, el cine de serie B y filmes europeos. Son imágenes ficticias que no derivan directamente de películas, pero que utilizan técnicas cinematográficas, como la iluminación, la escenografía y el encuadre, en una cuidada puesta en escena no exenta de ironía. Por medio de una obra que combina *performance*, cine y fotografía, Sherman reflexiona sobre la construcción social de la imagen de la mujer y, a su vez, sobre la complejidad de la representación en una cultura saturada de imágenes. [S. G. G.]

Cindy Sherman used to disguise herself from the time she was a young girl, long before she conceived of that action as an art form. As a child she used to wear costumes and embody characters in her bedroom. What began as a form of childhood entertainment would eventually become the foundation of her artistic practice. Portraying different personalities is part of her earliest series, like *Murder Mystery People* and *Bus Riders*, the photographs for which were taken in 1976, shortly after she graduated from Buffalo State College, although they were not printed until the year 2000. These early works established the mechanics of Sherman's methodology, which consists in investigating the construction of gender and identity using only her body and myriad accessories, including wigs, costumes, prosthetics, and makeup, in a one-time play-act for photographic documentation. She tends to work alone in her studio, assuming multiple functions as author, director, makeup artist, costume designer and, of course, model. In *Murder Mystery People* Sherman photographed herself adopting the identity of seventeen different characters of an imaginary crime based on stereotypes from 1930s cinema, including the tough detective, the Latin lover, and the butcher. This series is a direct precursor of the one that brought the artist renown in the late 1970s: *Untitled Film Stills* (1977–1980), which confirmed key aspects of her mature work, including simulacrum, theatricality, and the staging of the self. *Untitled Film Stills* is a group of 70 black and white photographs of the artist posing in different stereotypically feminine roles—the abandoned woman, the college girl, the prostitute, the abused woman, the young housewife—inspired by Hollywood films of the 1950s and 1960s, black cinema, B movies, and European films. They are fictitious images that do not derive directly from films, but that nevertheless utilize cinematic techniques, like lighting, set design, and framing, in a careful *mise-en-scène* that is not devoid of irony. By means of a body of work that combines performance, film, and photography, Sherman reflects on the social construction of women and, in turn, on the complexity of representation in a culture saturated by images. [S. G. G.]

Untitled Film Still No. 33
[Fotograma sin título n.º 33], 1979





Untitled (The Butler)
[Sin título (El mayordomo)],
1976/2000

Untitled (The Son at the Funeral)

[Sin título (El hijo en el funeral)], 1976/2000



Stephen Shore

Nacido en 1947 en Nueva York (Estados Unidos), donde vive y trabaja.

Born in 1947 in New York City (United States), where he lives and works.

A diferencia de los fotógrafos documentales, Stephen Shore toma su tiempo para describir el mundo, y lo hace con la precisión y densidad que solo una cámara analógica de gran formato (8x10) puede ofrecerle. Con ella, el tiempo de exposición es tan largo y el movimiento tan lento que es la cámara y no el fotógrafo quien decide lo que se puede fotografiar.

Con este tipo de cámara, Shore capturó las imágenes presentes en esta exposición. Aquellas que datan de la década de 1970 son parte de la serie *Uncommon Places* [Lugares poco comunes] en la que Shore trabajó desde 1973, cuando emprendió el primero de varios viajes a través de Estados Unidos para retratar la vida diaria de las ciudades. Las obras de esta serie, además de plasmar las idiosincrasias locales, son uno de los primeros ejercicios que incluyen y experimentan con el uso del color en la fotografía artística.

Cuarenta años después, el artista Doug Aitken invitó a Shore a participar en su proyecto *Station to Station* [Estación a estación], una iniciativa de colaboración creativa que consistió en una especie de «*happening* nómada». Aitken alquiló un tren para atravesar Estados Unidos del Pacífico al Atlántico en 2013 y en el camino los participantes organizaron eventos en diferentes ciudades. Como parte del *happening* de Aitken, Shore revisitó Winslow, Arizona (en donde había realizado la serie *American Surfaces* [Superficies americanas] a inicios de 1970), fotografió la ciudad con su cámara 8x10, y posteriormente hizo una presentación de diapositivas con las fotos de principio a fin, sin editar la selección, lo cual representaba para Shore una suerte de improvisación y una novedad en su proceso creativo.

Jerusalem, Israel, January 9, 2010 [Jerusalén, Israel, 9 de enero de 2010] es parte de otro proyecto colectivo en el que participó desde 2009 titulado *This Place* [Este lugar] cuyo objetivo era realizar una especie de retrato fragmentado de Israel y Cisjordania, uno de los territorios más disputados del mundo. Para este trabajo, Shore recurrió a gran variedad de técnicas y cámaras fotográficas con el fin de lograr capturar la diversidad y complejidad de esta tierra.

El tiempo, el encuadre, el color y la composición son los puntos cardinales en la fotografía de Shore, un artista que nunca toma dos veces la misma fotografía, pero que tiene una forma particular de conectar con los objetos y sujetos que retrata. [A. D.]

*Second Street, East and South Main Street,
Kalispell, Montana, August 22, 1974* [Calle 2
Este y calle Mayor Sur, Kalispell, Montana,
22 de agosto de 1974], 1974

In contrast to documentary photographers, Stephen Shore takes his time to describe the world, and he does so with the precision and density that only a large format (8x10) analog camera can offer. With such equipment, the exposure time is so long and the movement so slow that it is the camera, rather than the photographer, who decides what can be photographed.

Shore used this kind of camera to capture the images that are part of this exhibition. The ones from the 1970s are part of the series *Uncommon Places*, which Shore began in 1973, when he undertook the first of several trips across the United States in order to portray everyday life in urban America. In addition to depicting the idiosyncrasies of the United States, the works in this series constitute one of the first exercises to include and experiment with the use of color in art photography.

Forty years later, the artist Doug Aitken invited Shore to participate in *Station to Station*, a creative collaboration that consisted of a sort of “nomadic happening.” Aitken rented a train that crossed the United States from the Pacific to the Atlantic in 2013. Along the way, participants organized events in different cities. As part of the project, Shore performed a happening that consisted in revisiting Winslow, Arizona—where he had shot the series *American Surfaces* in the early 1970s—photographing the city with his 8x10 camera, and then showing the photos from beginning to end, without editing the selection. This presented Shore with a new kind of improvisation that was a welcome addition to his creative process.

Jerusalem, Israel, January 9, 2010 is part of another collective project, entitled *This Place*, in which Shore began to participate in 2009. The intent behind the project was to carry out a sort of fragmented portrait of Israel and the West Bank, one of the most disputed territories in the world. For the project, Shore resorted to a variety of techniques and cameras in order to capture the diversity and complexity of this land.

Time, the pose, color, and composition are the cardinal points in Shore’s photography. He never takes the same photograph twice, but he has a particular way of connecting with the objects and subjects he depicts. [A. D.]



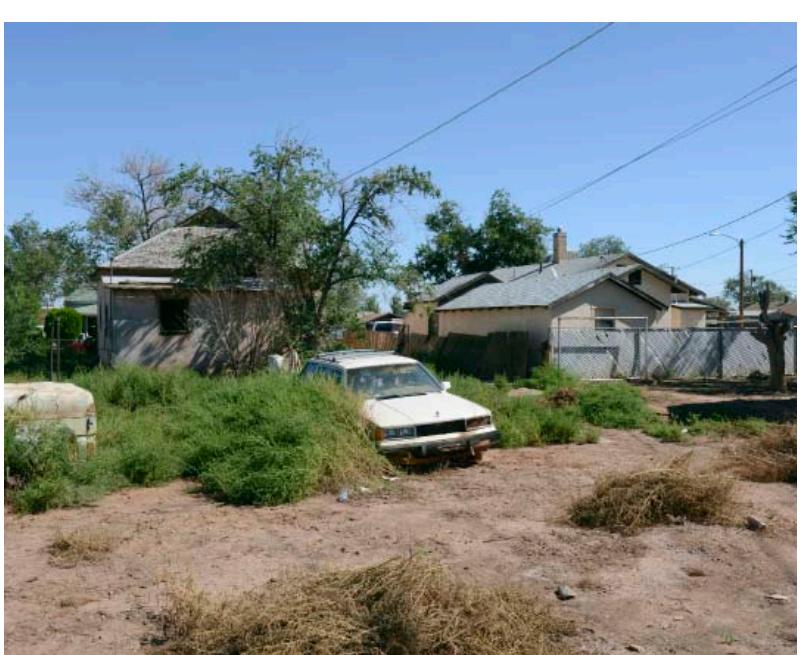


↗ Winslow, Arizona, September 19, 2013
[Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
6 impresiones cromogénicas / 6 c-prints



Miami Beach, Florida, November 13, 1977
[Miami Beach, Florida, 13 de noviembre de 1977], 1977

Jerusalem, Israel, January 9, 2010 [Jerusalén, Israel, 9 de enero de 2010], 2010



Do Ho Suh

Nacido en 1962 en Seúl (Corea), vive y trabaja entre Londres (Reino Unido), Nueva York (Estados Unidos) y Seúl.

Born in 1962 in Seoul (South Korea), he lives and works between London (United Kingdom), New York City (United States), and Seoul.



Floor Module [Módulo de suelo] es una instalación encargada a Do Ho Suh para la colección de arte contemporáneo del Indianapolis Museum of Art. La pieza original consiste en treinta y dos módulos rectangulares, que en conjunto cubren la superficie de una zona de una de las salas de exhibición. Los módulos funcionan como suelo y el público camina sobre su superficie de vidrio grueso. Bajo este soporte se encuentra una serie de figurillas de colores, que, vistas de cerca, corresponden a cientos de mujeres y hombres que sostienen el cristal con las manos levantadas. De forma sencilla y directa, se identifica que es la fuerza de la colectividad de este grupo de diminutas personas lo que da soporte al peso y tránsito de los visitantes en el espacio.

Suh es un artista que se aproxima a temas como la migración a través de esculturas que desafían las nociones convencionales de escala y emplazamiento. Uno de sus intereses principales es cómo los espectadores ocupan y habitan el espacio público. Nociones sobre el potencial social colectivo se hacen presentes por medio de intervenciones en sitios concretos, y dan cuenta de las posibilidades del espacio con manifestaciones físicas y metafóricas. Esta pieza es, sin duda, una exploración característica del artista, quien con anterioridad ya había hecho uso de figuras en miniatura contraponiéndolas como soporte a grandes estructuras. La pieza —una sutil ocupación del espacio expositivo— y el desplazamiento de escala presentan una exploración personal del espacio expositivo que es posible solo a través de una acción comunitaria.

Por otro lado, *Metal Jacket* [Chaqueta metálica] utiliza las placas de identificación que llevan los soldados para crear una chaqueta, que, por su material, se convierte en una armadura. En esta pieza, el material hace referencia tanto a cuestiones de identidad como de permanencia, ya que el metal del que están hechas no se oxida o se daña fácilmente. [Y. M.]

Floor Module is an installation commissioned to Do Ho Suh for the contemporary art collection of the Indianapolis Museum of Art. The original piece consists of thirty-two rectangular modules, which collectively create the floor surface of a specific area in one of the museum's exhibition halls. The modules function as a thick glass floor over which the public can walk. Beneath it is a set of colorful figurines: hundreds of men and women whose raised hands seem to be holding up the glass. With this simple and direct approach, Suh identifies the collective effort of the diminutive figurines as supporting the visitors' weight and movement through the space.

Suh explores themes like migration through sculptures that challenge conventional notions of scale and site-specificity. One of his main interests is how spectators occupy and inhabit public spaces. Notions about collective social potential are addressed by means of site-specific interventions that take stock of the space's possibilities in both its physical and metaphorical manifestations. This piece is characteristic of the explorations within the artist's body of work, as Suh had previously made use of miniature figures, which he counterpoises with large structures by using them as their foundation. In *Floor Module* Suh's subtle occupation of the exhibition space, together with the displacement of scale, present a personal exploration of space, which is only possible through communal action.

On the other hand *Metal Jacket* is made up of military identity tags that give shape to a jacket that, on account of the material, visually takes the shape of an armor. In this piece the chosen material refers as much to identity as to questions of permanence, since the metal from which it is made is not easily oxidized or damaged. [Y. M.]

Floor Module [Módulo de suelo] (detalle / detail), 1997–2000

Metal Jacket [Chaqueta metálica], 1992–2001



Superflex

Grupo formado en 1993 en Copenhague (Dinamarca):
Bjørnstjerne Reuter Christiansen, nacido en 1969 en Copenhague;
Jakob Fenger, nacido en 1968 en Roskilde (Dinamarca), y
Rasmus Nielsen, nacido en 1969 en Hjørring (Dinamarca).
Los tres viven y trabajan en Copenhague.

Group founded in 1993 in Copenhagen (Denmark):
Bjørnstjerne Reuter Christiansen, born in 1969 in Copenhagen;
Jakob Fenger, born in 1968 in Roskilde (Denmark);
and Rasmus Nielsen, born in 1969 in Hjørring (Denmark).
They all live and work in Copenhagen.



Desde 1993, el trabajo de Superflex ha abordado de manera crítica la globalización, el mercado y la comercialización. Sus proyectos, que describen como «herramientas», cuestionan distintos aspectos de las estructuras económicas.

The Financial Crisis [La crisis financiera], encargada para Frieze Video de 2009, ofrece al espectador la posibilidad de experimentar los estragos del colapso económico de 2008 a través de una sesión de terapia hipnótica. En el vídeo, un terapeuta simula una sesión de hipnosis en la que invita al espectador a entrar en trance e imaginarse a sí mismo en cuatro episodios relacionados con la crisis. En el primero se bosqueja la imagen de un mercado habitado por comerciantes y compradores prósperos. La benévolamente invisible mano, que el economista del siglo XVIII Adam Smith describió como el interés personal actuando en favor de la sociedad, se mueve por este mercado asegurando su bienestar. Esta fantasía de poder rápidamente se convierte en una pesadilla cuando la mano se paraliza, impotente, ante el colapso del mercado. Los siguientes dos episodios fluctúan entre dos polos. En uno la hipnosis nos induce a creernos George Soros, el gurú de los mercados financieros, y en el otro un hombre común y corriente. A través de la hipnosis el espectador puede

Since 1993 Superflex has critically tackled issues related to globalization, the market, and marketing. The projects, which its members describe as “tools,” question different aspects of economic structures.

The Financial Crisis, which was commissioned for Frieze Video in 2009, offers the spectator the possibility of experiencing the ravages of the 2008 economic collapse through a hypnotherapy session. In the video, a therapist simulates a hypnosis session in which he invites the viewer to go into trance and imagine him or herself in four episodes related to the financial crisis. The first session sketches the image of a market inhabited by merchants and prosperous buyers. A benevolent invisible hand—which the eighteenth-century economist Adam Smith would describe as personal interest acting in favor of society—moves through the market ensuring the wellbeing of the merchants, but this fantasy of power quickly turns into a nightmare when the

The Financial Crisis (Session I–IV)
[La crisis financiera (Sesión I–IV)], 2009

hand becomes paralyzed, impotent in the face of the market collapse. The next two episodes oscillate between two poles. The hypnotherapist induces us to imagine ourselves partly as George Soros—the guru of financial markets—and partly as an average person. Through hypnosis the viewer can feel both the knot in Soros' throat upon seeing his empire collapse and the stupor of the average person upon receiving a letter of dismissal that effectively ruins his or her life. Thus, Superflex offers the spectator a psychic alterity in which the global catastrophe of the 2008 financial collapse can be experienced on different levels in an almost impossibly intimate way. In spite of its somber tone, the work proposes a form of redemption when, in the last episode, the average person discovers the invisible hand and Soros conspiring in the house he or she has just lost, thus being offered a form of emancipation in the epiphany of identifying the forces of the financial market as his or her enemy.

Bankrupt Banks [Bancos en bancarrota] es una serie de diecisiete paneles rectangulares negros sobre los cuales se leen los nombres de los bancos que quebraron debido a la crisis económica de 2008, junto con la fecha en que se declararon insolventes y la institución financiera que los absorbió. La adquisición de Alliance and Leicester Mortgage por una gran institución financiera el 14 de julio de 2008 es la primera en una larga lista que incluye cientos de bancos que han desaparecido. La disposición de los paneles, así como el tono solemne con el que la obra recuenta uno a uno estos bancos, evoca la sensación de observar un monumento en memoria de las víctimas de alguna catástrofe. Esta sensación invita al espectador a considerar cómo estas reorganizaciones —aparentemente inocuas— de los mercados financieros tuvieron un impacto real y a menudo terrible en la vida de incontables personas en todo el mundo. De tal manera, *Bankrupt Banks* representa un esfuerzo para humanizar el colapso financiero de 2008.

Si bien esta iteración de la obra concluye con la bancarrota y subsiguiente adquisición del Sunrise Bank of Arizona el 23 de agosto de 2013, Superflex continúa desarrollándola, de forma que no solo exista como pieza de arte sino también como registro indeleble de los estragos de la crisis financiera. Los artistas también se proponen generar una crítica al transportar esta información desde el mundo de las finanzas al de las artes, de un mercado especulativo a otro. Con sus distintos niveles de crítica, esta obra refleja el énfasis incansable con el que Superflex cuestiona los sistemas de producción y generación de valor del capitalismo contemporáneo. [J.R.]

Although this iteration of the work concludes with the bankruptcy and subsequent acquisition of Arizona's Sunrise Bank on August 23, 2013, Superflex continues to develop it, so that it exists not only as a work of art but also as an indelible record of the ravages of the financial crisis. The artists also propose to generate a critique by transferring this information from the world of finance to that of the arts, in other words, from one speculative market to another. With its different levels of critique, this work reflects the tireless forcefulness with which Superflex questions contemporary capitalist systems of production, and value creation. [J.R.]

Bankrupt Banks, August 23
[Bancos en bancarrota, 23 de agosto], 2013

**ED BY NATIONWIDE BUILDING SOCIETY, September 8, 2008 • MERRILL LYNCH,
ed by BANK OF AMERICA, September 14, 2008 • LEHMAN BROTHERS, acquired
RCLAYS PLC, September 15, 2008 • AMERICAN INTERNATIONAL GROUP, acquired
DERAL RESERVE SYSTEM, September 16, 2008 • HBOS, acquired by Lloyds
September 18, 2008 • AMERIBANK, acquired by JPMORGAN CHASE
September 19, 2008 • WASHINGTON MUTUAL, acquired by JPMORGAN CHASE
September 19, 2008 • BHADRAK URBAN CO-OP BANK LTD, acquired by ICICI BANK
September 19, 2008 • LEHMAN BROTHERS (EUROPE), acquired by BNP PARIBAS
September 19, 2008 • BRADFORD & Bingley, acquired by SANTANDER
September 19, 2008 • BRIDGEMAN PICTURE LIBRARY, acquired by SANTANDER
September 19, 2008 • FREDERIC WISEMAN, acquired by SANTANDER**

Wolfgang Tillmans

Nacido en 1968 en Remscheid (Alemania), vive y trabaja entre Londres (Reino Unido) y Berlín (Alemania).

Born in 1968 in Remscheid (Germany), he lives and works between London (United Kingdom) and Berlin (Germany).

Wolfgang Tillmans ha trabajado varios géneros fotográficos —documental, retrato, paisaje y abstracto— para registrar el mundo afectivo o la expresividad inherente a las relaciones humanas. *Faltenwurf-(Red)* [Drapeado-(Rojo)] es parte de una serie titulada con un término alemán que denota el modo en el que se pliegan, acomodan y caen los textiles, específicamente los utilizados para hacer cortinas, es decir, el drapeado. En esa serie de imágenes documentales, cuyo ejemplo más temprano data de 1989, Tillmans retrata vestimentas o telas arrugadas que muestran el rastro dejado por quien las utilizó. A pesar de que el sujeto no aparece retratado, el objeto da cuenta del uso, de la huella dejada por quien estuvo ahí.

Faltenwurf-(Red) [Drapeado-(Rojo) / Arrangement of Folds-(Red)], 1991

Wolfgang Tillmans has worked in various genres of photography—documentary, portraiture, landscape, and abstraction—in order to record the affective world and expressivity inherent in human relations. *Faltenwurf-(Red)* [Arrangement of Folds-(Red)] is part of a series whose title is a German term that denotes the way in which textiles—specifically those used to make curtains, that is, drapery—are folded, shaped, and draped. In this series of documentary images, the earliest of which dates from 1989, Tillmans portrays wrinkled clothes or fabrics that bear the trace of the person who wore them. Thus, although the subject does not appear in the portrait, the object testifies the trace left behind by the person who was there.

For Tillmans, who was an adolescent during the 1980s, the choice of clothes or the use of costumes and makeup were a way of taking a stand for one's identity and community, the backdrop of which was the struggle for gay rights. Thus, what gets expressed with clothing and the connection that expression





Chloë, 1995



Julia, Hamburg
[Julia, Hamburgo],
1991-1993

Adam, Vest and Cat
[Adam, chaqueta y gato], 1991

Like Praying I
[Como una plegaria I], 1994

Like Praying II
[Como una plegaria II], 1994

Para Tillmans, cuya adolescencia transcurrió en los años ochenta, la elección de vestimenta o la utilización de disfraces y maquillaje constituyan posicionamientos de identidad y comunidad que tenían como fondo la lucha por los derechos de los homosexuales. Por ello, lo expresado con la ropa y la conexión que esa expresión establece entre las vidas privadas y públicas de las personas son elementos recurrentes y significativos en su obra, como queda patente en *Adam, Vest and Cat* [Adam, chaqueta y gato] o *Julia, Hamburg* [Julia, Hamburgo], esta última tomada para la revista *i-D*. Con esta fotografía, Tillmans rompe con la tradición de la fotografía de moda de utilizar escenarios exóticos o relacionados con el lujo, retratando, en lugar de modelos, a sus amigos con su propia ropa y en su entorno personal.

Tillmans considera los retratos un proceso de colaboración entre el fotógrafo y el retratado o, como él mismo llama, su cómplice. Entre sus cómplices podemos encontrar a gente del mundo de la música como Moby o Michael Stipe, o del cine como el director John Waters o la actriz Chloë Sevigny, retratada en *Chloë*.

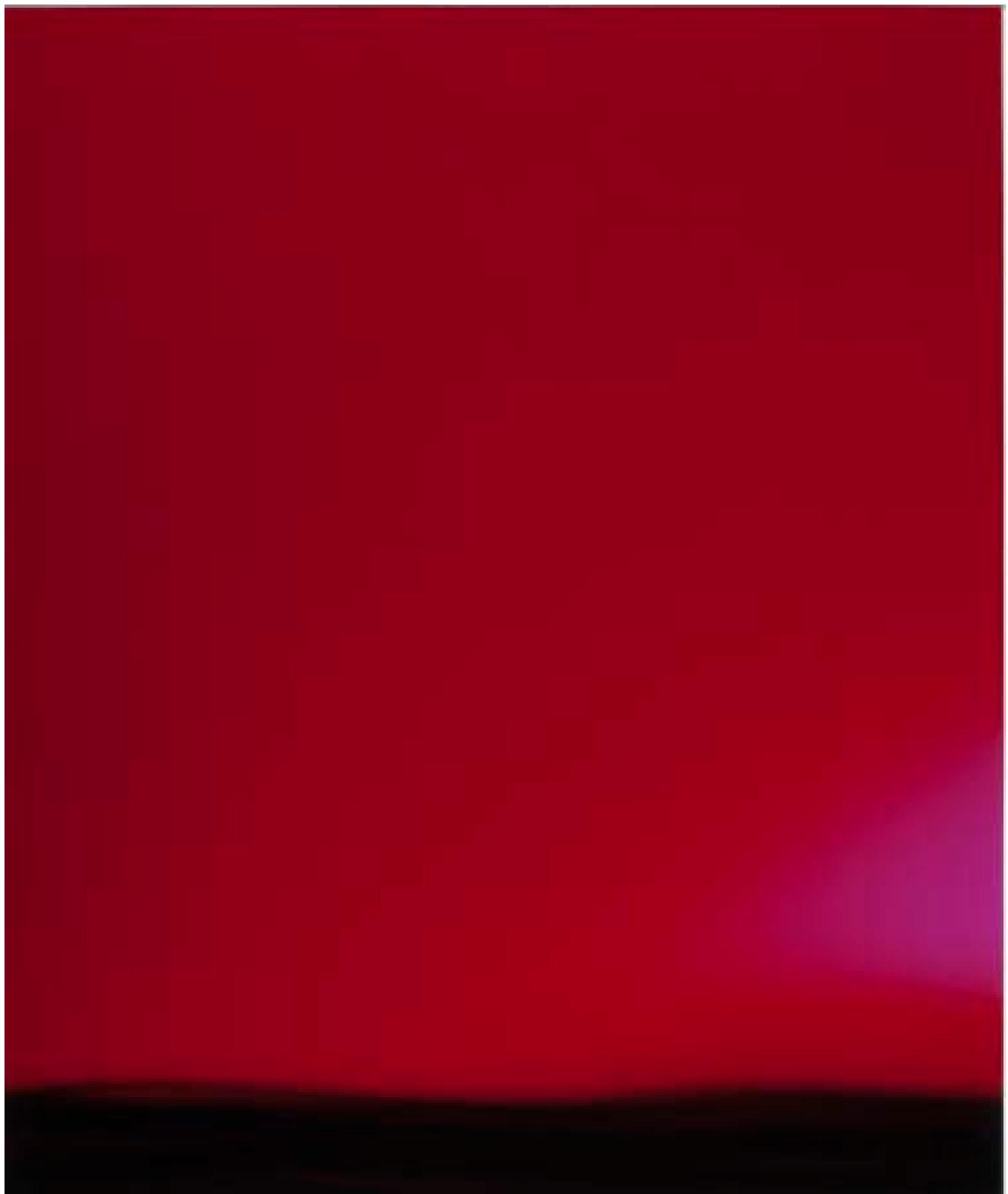
En *Stilleben Prinzessinnenstrasse* [Bodegón de Prinzessinnenstrasse], el fotógrafo realiza una naturaleza muerta a partir del paisaje que se observa desde una ventana sobre la Prinzessinnenstrasse, en el distrito de Friedrichshain-Kreuzberg, en Berlín. La imagen funciona como contrapunto temático a *Windowbox-37/36* [Jardinera-37/36], el retrato de la jardinera que Tillmans encontró en el alféizar de su ventana cuando se mudó a un apartamento en el centro de Londres. Durante tres años el artista fotografió ese jardín en miniatura, que se presenta como un pequeño mundo encapsulado. [B.C.]

establishes between people's private and public lives are significant, recurring elements in his work, as represented, for example, in *Adam, Vest and Cat* or in *Julia, Hamburg*, the latter having been made for the magazine *i-D*. With this photograph, Tillmans breaks with fashion photography's tradition of using exotic or luxurious scenes—instead of portraying models, he shoots his friends wearing their own clothes in their own personal environment.

For Tillmans, portraits are a process of collaboration between the photographer and his sitters or, as the artist himself calls them, his "accomplices." These accomplices include people from the music world, like Moby and Michael Stipe, and the film world, like the director John Waters and the actor Chloë Sevigny, portrayed in *Chloë*.

In *Stilleben Prinzessinnenstrasse* [Prinzessinnenstrasse Still Life], Tillmans creates a "still life" of the landscape seen from a window looking out on Prinzessinnenstrasse, in Berlin's Friedrichshain-Kreuzberg district. The image functions as a thematic counterpart to *Windowbox-37/36*, the portrait of a window box that Tillmans saw outside of his window when he moved to an apartment in downtown London. For three years the artist kept a photographic record of that miniature garden, which he presents as a little encapsulated world. [B.C.]



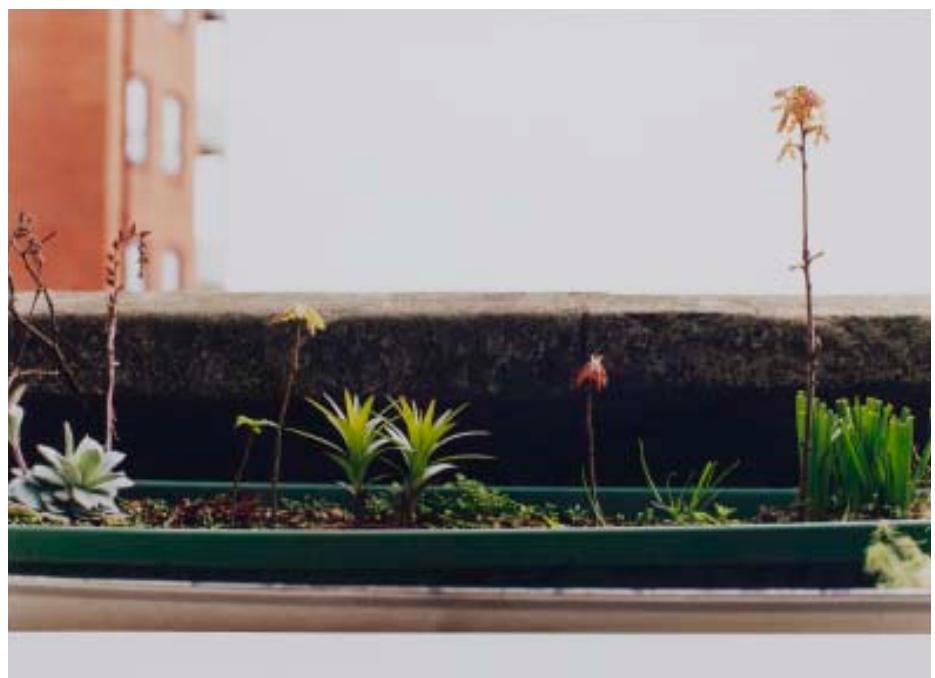


◀ Lighter 35 [Encendedor 35], 2007

Stilleben Prinzessinnenstrasse
[Bodegón de Prinzessinnenstrasse /
Prinzessinnenstrasse Still Life], 2007

Windowbox-37/36 [Jardinera-37/36], 2000

Meeting Lights [Reunión de luces], 2006



Tunga

Antonio José de Barros
Carvalho e Mello Mourão

Nacido en 1952 en Palmares (Brasil),
murió en 2016 en Río de Janeiro (Brasil).

Born in 1952 in Palmares (Brazil),
he died in 2016 in Rio de Janeiro (Brazil).

Tunga dedicó su obra a la creación de esculturas, instalaciones, videos, poesías y performances que se caracterizaron por mostrar una experimentación intensa en cada una de sus propuestas artísticas.

Inspirado por la alquimia medieval y la poesía helenística, Tunga realizó obras plásticas, performances, instalaciones y filmes, en los que la constante fue la experimentación con la materia. *La Belle et La Bête* [La bella y la bestia] se presentó por primera vez en una muestra organizada en 2002 por la galería Luhring Augustine en Nueva York, titulada *Make-Up Coincidence* [Coincidencia de maquillaje]. La exhibición consistió en una serie de performances y esculturas a gran escala, entre las que destaca esta pieza. *La Belle et La Bête* [La Bella y la Bestia] se compone de dos grandes bulbos de cobre pulido, pequeños nódulos huecos que asemejan rudimentarios órganos sexuales. Elevados varios metros sobre el suelo, cada bulbo se sitúa a los lados del centro de una cruz hecha de metal y se sostiene por diferentes elementos de cobre y bronce. El metal con el que se realizó la cruz tiene en sus extremos unos ganchos que hacen una referencia directa a algunos elementos usados por Joseph Beuys en sus performances de los años setenta. Uno de los principales intereses del artista en esta exposición fue realizar una fusión entre las nociones de lo mecánico y lo orgánico, exaltando cualidades de género y belleza en ambas. La obra funciona también como una reproducción de mecanismos de tensión que impulsan el deseo.

Holy Ghost [Espíritu Santo] pertenece a una serie de esculturas que en conjunto generan un aura ceremonial, activadas por el simbolismo de sus materiales. Formas sensuales y sinuosas, formadas a través de redes junto con superficies brillantes de metales y en algunos casos iluminación, son algunos de los elementos con los que el artista creó esta suerte de mitología. La pieza es solo una parte de toda una atmósfera que el artista concibió con la intención de invitar al espectador a un paisaje casi de ensueño compuesto por esculturas monumentales, cercanas a tótems, que a veces asemejan enormes insectos, alas hechas con redes que contienen cráneos o alambres de cobre que parecen pelo, entre otros materiales. A través del ensamblaje de estos elementos y su alta carga simbólica, Tunga realizó una exploración sobre la fantasmagoría, que se debate entre figuras de lo sublime y lo siniestro para ahondar en ideas asociadas a conceptos como transformación, metamorfosis y reencarnación. [Y. M.]

Tunga devoted his body of work to the creation of sculptures, installations, video, poetry, and performances that were characterized by an intense experimentation.

Inspired by Medieval alchemy and Hellenistic poetry, Tunga made plastic works, performances, installations, and films in which the one constant feature was experimentation with matter. *La Belle et La Bête* [Beauty and the Beast] was presented for the first time at a show organized for the Luhring Augustine gallery in New York entitled *Make-Up Coincidence* (2002). The exhibition consisted of a series of performances and large-scale sculptures, including this piece, which is made up of two large polished-copper bulbs with small, hollow nodules that resemble rudimentary sexual organs activating the surface. Raised several meters above the ground, each bulb is situated on one side of the center of a metal cross, and they are both held up by different copper and bronze legs. The top ends of the cross are curved into hooks that make direct reference to items used by Joseph Beuys in his performances of the 1970s. One of Tunga's primary interests with this exhibition was to fuse the notions of the mechanical and the organic, praising qualities of gender and beauty in both fields. The work also functioned as a reproduction of the mechanisms of tension that drive desire.

Holy Ghost belongs to a series of sculptures that, activated by the symbolism of their materials, collectively generate a ceremonial aura. Sinuous, sensual forms, generated by netting wrapped around brilliant metal surfaces and incandescent lights, are some of the components with which the artist created this sort of mythology. The piece is just one part of the atmosphere that Tunga created with the intention of inviting the viewer into an almost dream-like landscape made up of monumental sculptures, similar to totem poles, which resemble enormous insects, with wings made of nets that contain skulls and copper wires that resemble hair. By assembling these elements and their powerful symbolic baggage, Tunga carried out an exploration of the phantasmagoric, struggling between figures of the sublime and the sinister in order to delve into ideas related to concepts like transformation, metamorphosis, and reincarnation. [Y. M.]

Holy Ghost [Espíritu Santo], 2007





La Belle et La Bête [La Bella y la Bestia /
Beauty and the Beast], 2001



Umbo

Otto Umbehr

Nacido en 1902 en Düsseldorf (Alemania), murió en 1980 en Hannover (Alemania).

Born in 1902 in Düsseldorf (Germany), he died in 1980 in Hanover (Germany).

El fotógrafo y artista alemán Otto Umbehr, *Umbo*, estudió en la Bauhaus de Weimar a principios de la década de 1920, donde uno de sus profesores fue László Moholy-Nagy. En 1923, Umbo se mudó a Berlín, donde formó parte de la escena bohemia artística y literaria. Allí estableció un estudio fotográfico en 1926 y comenzó a fotografiar a otros personajes de su ámbito, creando imágenes diferentes gracias al uso de acercamientos extremos y de iluminaciones dramáticas. También fotografió la vida urbana moderna de esta ciudad, prestando particular atención a objetos y escenas callejeras, como los maniquíes que aquí se muestran, artistas de circo y otros personajes. Más tarde trabajó como fotoperiodista y fue fotógrafo de guerra para el periódico *Signal* durante la Segunda Guerra Mundial. La mayoría de los negativos de su primer periodo, cerca de cincuenta mil, fueron destruidos en un bombardeo de las Fuerzas Aliadas a Berlín en 1943.

Después de la guerra, afectado por esta y por la pérdida de la mayoría de su obra, Umbo se mudó a Hannover y documentó las ruinas de la posguerra y el regreso de los soldados para la revista *Der Spiegel*. Trabajó como profesor de fotografía hasta la década de 1970 y luego en tiendas, como cajero, y de mensajero en oficinas. Lo que se conserva de sus primeras obras documenta la vida antes de la guerra y su trabajo posterior la vida después de esta, lo que convierte su obra en un importante documento de los contrastes entre ambas épocas. [M. F.]

The German artist and photographer Otto Umbehr, aka Umbo, studied at the Bauhaus during the early 1920s, where one of his professors was László Moholy-Nagy. In 1923 he moved to Berlin, where he became part of the bohemian art and literary scene. In 1926 he set up a photo studio and began taking pictures of different members of these circles, whom he depicted in extreme close-ups with the aid of dramatic lighting schemes. But Umbo also photographed the modern urban life of Berlin, paying particular attention to objects and scenes on the streets, including mannequins and circus performers, among other figures. He also worked as a photojournalist and as a war photographer for the newspaper *Signal* during World War II. However, most of the negatives from his first period of work, amounting to nearly fifty thousand, were destroyed during the bombing of Berlin by the Allied Forces in 1943.

Affected by the war and by the loss of most of his work, after the surrender of Berlin, Umbo moved to Hanover, where he documented the ruins of the postwar period and the return of the soldiers for the magazine *Der Spiegel*. He was a professor of Photography until the 1970s, and later worked in stores, as a cashier, and as an office messenger. What remains of his early work documents life before World War II, while his later work documents life after the war. Thus, his oeuvre constitutes an important record of the contrasts between these two eras. [M. F.]

Portfolio, 1927-1930

10 impresiones sobre gelatina de plata /
10 gelatin silver prints











Ufficio

Lista de obras

List of Works

**Jennifer Allora &
Guillermo Calzadilla**

1

Intermission (Halloween Afghanistan I) [Entreacto (Halloween Afganistán I)], 2011
Grabado sobre lino
304,8 x 426,72 cm
Cortesía de los artistas y kurimanzutto, Ciudad de México
© Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla y kurimanzutto

Intermission (Halloween Afghanistan I), 2011
Woodcut print on linen
10 x 14 feet
Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City
© Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla and kurimanzutto

Francis Alÿs

2

Untitled [Sin título], 1997
Pintura de Francis Alÿs,
técnica mixta sobre madera /
Pintura de Enrique Huerta,
técnica mixta sobre metal
16,5 x 22,2 cm / 82,22 x 102,9 cm
Cortesía del artista

Untitled, 1997
Mixed media on board by Francis Alÿs, and mixed media on metal by Enrique Huerta
6,5 x 8,6 inches / 32,5 x 40,5 inches
Courtesy of the artist

Carlos Amorales

3

Notaciones para música de computadora, 05, 2015
Grafito sobre papel
170 x 128 cm
Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México
© Carlos Amorales y kurimanzutto

Notaciones para música de computadora, 05 [Notations for Computer Music, 05], 2015
Graphite on paper
66,93 x 50,39 inches
Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City
© Carlos Amorales and kurimanzutto

Leonor Antunes

4

Discrepancies with X
[Descreencias con X], 2013
Piel, cuerda de cáñamo, bambú,
hilos de lino y roble
320 x 184 x 230 cm
Cortesía de la artista y kurimanzutto, Ciudad de México
© Leonor Antunes y kurimanzutto

Discrepancies with X, 2013

Leather, hemp rope, bamboo,
linen thread, and oak
10,5 x 6 x 7,5 feet
Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City
© Leonor Antunes and kurimanzutto

5

A Secluded and Pleasant Land, in This Land I Wish to Dwell, No. 1
[Una tierra cercada y amena, en esta tierra quiero vivir, n.º 1], 2014
Madera de wengué y cuerda de algodón blanca
Dimensiones variables
Cortesía de Air de Paris, París

A Secluded and Pleasant Land, in This Land I Wish to Dwell, No. 1, 2014
Wenge wood and white cotton rope
Dimensions variable
Courtesy of Air de Paris, Paris

Diane Arbus

6

Penelope Tree in Her Living Room, NYC [Penelope Tree en su salón, N. Y. C.], 1962
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 40,6 cm
© The Estate of Diane Arbus, LLC

Penelope Tree in Her Living Room, NYC, 1962
Gelatin silver print
19,9 x 15,9 inches
© The Estate of Diane Arbus, LLC

7

A Young Waitress at a Nudist Camp, NJ [Una joven camarera en una colonia nudista, N. J.], 1963
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 40,6 cm
© The Estate of Diane Arbus, LLC

A Young Waitress at a Nudist Camp, NJ, 1963
Gelatin silver print
19,9 x 15,9 inches
© The Estate of Diane Arbus, LLC

8

A Flower Girl at a Wedding, Conn [Niña con flores en una boda, Conn] [1964], ca. 1972
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 40,6 cm
© The Estate of Diane Arbus, LLC

A Flower Girl at a Wedding, Conn [1964], ca. 1972
Gelatin silver print
19,9 x 15,9 inches
© The Estate of Diane Arbus, LLC

9

Blaze Starr in Her Living Room, Baltimore, Md [Blaze Starr en su salón, Baltimore, Md], 1964
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 40,6 cm
© The Estate of Diane Arbus, LLC

Blaze Starr in Her Living Room, Baltimore, Md, 1964
Gelatin silver print
19,9 x 15,9 inches
© The Estate of Diane Arbus, LLC

10

Girl with a Cigar in Washington Square Park, NYC [Joven con un puro en Washington Square Park, N. Y. C.], 1965
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 40,6 cm
© The Estate of Diane Arbus, LLC

Girl with a Cigar in Washington Square Park, NYC, 1965
Gelatin silver print
19,9 x 15,9 inches
© The Estate of Diane Arbus, LLC

Lothar Baumgarten

11
Moleküle [Moléculas], 1967–1968
Mapa intervenido
44,8 x 33,3 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York
© Lothar Baumgarten / Vegap, Madrid, 2017

Moleküle [Molecules], 1967–1968
Intervened map
17,62 x 13,12 inches
Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, New York
© Lothar Baumgarten / Vegap, Madrid, 2017

Joseph Beuys

12
Continuum [Continuo], 1978–1984
Tiza sobre pizarra
100 x 200 cm
© Joseph Beuys / Vegap, Madrid, 2017

Continuum, 1978–1984
Chalk on blackboard
39,3 x 78,6 inches
© Joseph Beuys / Vegap, Madrid, 2017

Alighiero Boetti

13
Tutto [Todo], 1988–1989
Bordado en tela
99,7 x 154,3 cm
Cortesía de Gladstone Gallery, Nueva York
© Alighiero E. Boetti / Vegap, Madrid, 2017

Tutto [Everything], 1988–1989
Embroidery
39.1 x 60.6 inches
Courtesy of Gladstone Gallery,
New York
© Alighiero E. Boetti /
Vegap, Madrid, 2017

The Invention of Rain, 1978/2008
Gelatin silver print
11 x 14 inches
Courtesy of Alexander Gray
Associates, New York
© 2016 Luis Camnitzer / ARS,
New York / Vegap, Madrid, 2017

Marcel Broodthaers

14

Porte Capital A [Puerta A
mayúscula], 1969
Esmalte sobre plástico
90 x 124 cm
Cortesía de The Estate of
Marcel Broodthaers
© Marcel Broodthaers, Vegap,
Madrid, 2017

Porte Capital A
[Capital A Door], 1969
Enamel on plastic
35.5 x 49 inches
Courtesy of The Estate
of Marcel Broodthaers
© Marcel Broodthaers,
Vegap, Madrid, 2017

Johanna Calle

15

Sermón, 2014
Tinta sobre papel enrollado
142 x 72,5 x 74,5 cm
Cortesía de Casas Riegner, Bogotá

Sermón [Sermon], 2014
Ink on rolled paper
55.8 x 28.4 x 29.2 inches
Courtesy of Casas Riegner, Bogotá

Luis Camnitzer

16

The Discovery of Geometry
[El descubrimiento de la geometría],
1978/2008
Impresión sobre gelatina de plata
27,9 x 35,5 cm
Cortesía de Alexander Gray
Associates, Nueva York
© 2016 Luis Camnitzer / ARS,
Nueva York / Vegap, Madrid, 2017

The Discovery of Geometry,
1978/2008
Gelatin silver print
11 x 14 inches
Courtesy of Alexander Gray
Associates, New York
© 2016 Luis Camnitzer / ARS,
Nueva York / Vegap, Madrid, 2017

17

The Invention of Rain [La invención
de la lluvia], 1978/2008
Impresión sobre gelatina de plata
27,9 x 35,5 cm
Cortesía de Alexander Gray
Associates, Nueva York
© 2016 Luis Camnitzer / ARS,
Nueva York / Vegap, Madrid, 2017

The Invention of Rain, 1978/2008
Gelatin silver print
11 x 14 inches
Courtesy of Alexander Gray
Associates, New York
© 2016 Luis Camnitzer / ARS,
New York / Vegap, Madrid, 2017

Mircea Cantor

18

Diamond Corn [Mazorca de
diamantes], 2005
3 piezas de cristal fundido
3,8 x 20,3 x 3 cm c/u
Cortesía del artista

Diamond Corn, 2005
3 cast glass pieces
1.49 x 7.92 x 1.1 inches each
Courtesy of the artist

Ulises Carrión

19

Abecedario, 1974
9 hojas mecanografiadas
28 x 21 cm c/u
Cortesía de Walden, Buenos Aires

Abecedario [Alphabet], 1974
9 typewritten sheets of paper
11 x 8.2 inches each
Courtesy of Walden, Buenos Aires

20

Print and Pen, No. 4 [Impresión
y bolígrafo, n.º 4], 1974
21 x 15 cm
Collage y tinta sobre página extraída
del libro *You Can't Be Too Careful* de
H. G. Wells
Cortesía de Walden, Buenos Aires

Print and Pen, No. 4, 1974
Collage and ink on page extracted
from H. G. Wells' novel *You Can't
Be Too Careful*
8.2 x 5.8 inches
Courtesy of Walden, Buenos Aires

21

Margin A [Margen A], 1976
Collage en hoja milimetrada
29 x 21 cm
Cortesía de Walden, Buenos Aires

Margin A, 1976
Collage on graph paper
11.3 x 8.2 inches
Courtesy of Walden, Buenos Aires

Lygia Clark

22

Arquitectura fantástica / Bicho, 1960
Escultura de aluminio (16 hojas)
Dimensiones variables
Cortesía de Asociación Cultural
The World of Lygia Clark

Arquitectura fantástica / Bicho
[Fantasy Architecture / Bug], 1960
Aluminum sculpture (16 sheets)
Dimensions variable
Courtesy of the Cultural Association
The World of Lygia Clark

Anne Collier

23

Women with Cameras [Mujeres
con cámaras], 2014
61 diapositivas de 35 mm
Dimensiones variables
Cortesía de la artista; Anton Kern
Gallery, Nueva York; Corvi-Mora,
Londres; Marc Foxx Gallery, Los
Ángeles; The Modern Institute /
Tobby Webster Ltd., Glasgow;
Galerie Neu, Berlín
© Anne Collier

Women with Cameras, 2014

61 slides (35 mm)
Dimensions variable
Courtesy of the artist; Anton Kern
Gallery, New York; Corvi-Mora,
London; Marc Foxx Gallery, Los
Angeles; The Modern Institute /
Tobby Webster Ltd., Glasgow;
and Galerie Neu, Berlin
© Anne Collier

Abraham Cruzvillegas

24

*Indigent and Indigenous Self-portrait
Pretending to Be Discrete at the Mall
of America* [Autorretrato indígena
e indígena tratando de ser discreto
en el Mall of America], 2012
Pintura acrílica sobre hierro, rama
de madera, cuero, lona impresa,
pigmento anodizado en acero
galvanizado y alquitrán
264,5 x 150 x 76 cm
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México
© Abraham Cruzvillegas
y kurimanzutto

*Indigent and Indigenous Self-portrait
Pretending to Be Discrete at the Mall
of America*, 2012
Acrylic paint on iron, wooden
branch, leather, printed canvas,
anodized pigment on galvanized
steel, and tar
8.7 x 4.9 x 2.5 feet
Courtesy of the artist and
kurimanzutto, Mexico City
© Abraham Cruzvillegas and
kurimanzutto

*Self-portrait Giving a Generous
Tip Forgetting about the Oil Crisis*
[Autorretrato dando una generosa
propina sin tener en cuenta la crisis
del petróleo], 2012
Pintura acrílica sobre tabla

de planchar, cobre, escurridor de
botellas, hilo de algodón, hierro,
bolsas de la compra y pelota de
cuero para terapia
176 x 278 x 92 cm
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México
© Abraham Cruzvillegas
y kurimanzutto

*Self-portrait Giving a Generous Tip
Forgetting about the Oil Crisis*, 2012
Acrylic paint on wooden ironing
board, copper, steel bottle rack,
cotton string, iron, shopping bags,
and leather therapy ball
5.8 x 9.1 x 3 feet
Courtesy of the artist and
kurimanzutto, Mexico City
© Abraham Cruzvillegas and
kurimanzutto

26

*Autorretrato ciego leyendo «El
molino de Hamlet», escuchando
cientos de veces «No tengo dinero»,
después de tostar unos kilos de
semillas de cacao para hacerme
unos lingotes de chocolate que
tengan grabada la leyenda «The
Construction of the Universe Is
Certainly Much Easier to Explain
Than That of a Plant», deseando
echarme unos volados para ver
quién paga los merengues, habiendo
almorzado un dorado a las brasas,
con tirípitis escaldados en el comal,
acompañado por sus Colimitas
bien muertas, 2015
Instalación de 548 papeles
encontrados y pintura acrílica
dorada
Dimensiones variables
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México
© Abraham Cruzvillegas
y kurimanzutto*

*Blind Self-portrait Reading
“Hamlet’s Mill,” Listening to
“No Tengo Dinero” Hundreds of
Times, after Toasting a Few Kilos
of Cacao Seeds in Order to Make
Myself Some Chocolate Bars
Engraved with the Legend “The
Construction of the Universe Is
Certainly Much Easier to Explain
Than That of a Plant,” Wanting to
Play Heads-or-Tails in Order
to See Who’s Going To Pay
for the Merengues, Having Had
Grilled Dorado with Comal-
Blackened Tirípitis for Lunch,
Accompanied by a Few Icy Bottles
of Colimitas, 2015
Installation with 548 paper
clippings and golden acrylic
paint*

Dimensions variable
Courtesy of the artist and
kurimanzutto, Mexico City

Santiago Cucullu**27**

Otherwise Enter [Si no, entre], 2004
 Papel contacto sobre muro
 361 x 543 cm
 Cortesía del artista

Otherwise Enter, 2004
 Contact paper on wall
 11.8 x 17.8 feet
 Courtesy of the artist

Angela Detanico & Rafael Lain**28**

O Livro do Universo [El libro del universo], 2013
 Políptico de 24 partes
 Impresión de inyección de tinta sobre papel Hahnemühle Photo Rag
 80 x 60 cm c/u
 Cortesía de Galeria Vermelho, São Paulo

O Livro do Universo [The Book of the Universe], 2013
 24 part polyptych
 Inkjet prints on Hahnemühle Photo Rag paper
 31.2 x 23.4 inches each
 Courtesy of Galeria Vermelho, São Paulo

Jimmie Durham**29**

Museum of Stones [Museo de piedras], 2011/2012
 Instalación
 Dimensiones variables
 Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México
 © Jimmie Durham y kurimanzutto

Museum of Stones, 2011/2012
 Installation
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist and kurimanzutto, Mexico City
 © Jimmie Durham and kurimanzutto

Lucio Fontana**30**

Concetto spaziale [Concepto espacial], 1961
 Óleo sobre lienzo
 81 x 64 cm
 © Lucio Fontana / SIAE, Vegap, Madrid, 2017

Concetto spaziale
 [Spatial Concept], 1961
 Oil on canvas
 31.8 x 25.1 inches
 © Lucio Fontana / SIAE, Vegap, Madrid, 2017

31

Concetto spaziale, attese
 [Concepto espacial, expectativas], 1967
 Óleo sobre lienzo
 61 x 50,5 cm
 © Lucio Fontana / SIAE, Vegap, Madrid, 2017

Concetto spaziale, attese
 [Spatial Concept, Expectations], 1967
 Oil on canvas
 23.9 x 19.6 inches
 © Lucio Fontana / SIAE, Vegap, Madrid, 2017

Héctor García**32**

Salón México, 1953
 Impresión sobre gelatina de plata
 27,9 x 35,5 cm
 Cortesía de la Fundación María y Héctor García A. C.

Salón México, 1953
 Gelatin silver print
 10.9 x 13.9 inches
 Courtesy of Fundación María y Héctor García A. C.

33

Jaque, 1958
 Impresión sobre gelatina de plata
 27,9 x 35,5 cm
 Cortesía de la Fundación María y Héctor García A. C.

Jaque [Check], 1958
 Gelatin silver print
 11 x 14.1 inches
 Courtesy of Fundación María y Héctor García A. C.

Mario García Torres**34**

R. R. and the Expansion of the Tropics [R. R. y la expansión de los trópicos], 2014
 Instalación
 Dimensiones variables
 Cortesía del artista y joségarcía, mx, Ciudad de México

R.R. and the Expansion of the Tropics, 2014
 Installation
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist and joségarcía, mx, Mexico City

Gego**35**

Seis de la serie Nueve, 1969
 Alambre de acero inoxidable y plexiglás
 42,5 x 16 x 8,5 cm
 Cortesía de Phillips
 © Fundación Gego

Seis de la serie Nueve

[Six from the Series Nine], 1969
 Plexiglas and stainless steel wire
 16.7 x 6.2 x 3.3 inches
 Courtesy of Phillips
 © Fundación Gego

Fernanda Gomes**36**

Untitled [Sin título], 1999–2005
 Cuerda de guitarra
 103 cm
 Cortesía de la artista y Galería Luisa Strina, São Paulo

Untitled, 1999–2005

Guitar string
 40.4 inches
 Courtesy of the artist and Galería Luisa Strina, São Paulo

37

Untitled [Sin título], 2001–2005
 Madera
 47,5 x 43,5 x 36,5 cm
 Cortesía de la artista y Galería Luisa Strina, São Paulo

Untitled, 2001–2005

Wood
 18.7 x 17.12 x 14.3 inches
 Courtesy of the artist and Galería Luisa Strina, São Paulo

38

Untitled [Sin título], 2013
 Madera, pelotas de pímpón y pintura
 31 x 65 x 90 cm
 Cortesía de la artista y Alison Jacques Gallery, Londres

Untitled, 2013

Wood, ping pong balls, and paint
 12.1 x 25.5 x 35.3 inches
 Courtesy of the artist and Alison Jacques Gallery, London

39

Untitled [Sin título], 2014
 Madera y pintura
 161,3 x 99 x 33 cm
 Cortesía de la artista y Alison Jacques Gallery, Londres

Untitled, 2014

Wood and paint
 63.5 x 39 x 13 inches
 Courtesy of the artist and Alison Jacques Gallery, London

40

Untitled [Sin título], 2014
 Madera, pintura, vidrio y agua
 47 x 5 x 5 cm
 Cortesía de la artista y Alison Jacques Gallery, Londres

Untitled, 2014

Wood, paint, glass, and water
 18.5 x 2 x 2 inches
 Courtesy of the artist and Alison Jacques Gallery, London

Sigurdur Gudmundsson**41**

Past and Future Piece (Study) [Pieza del pasado y futuro (Estudio)], 1976
 Impresión de plata sobre papel de fibra y texto
 73 x 101 cm
 Cortesía del artista e i8 Gallery, Reikiavik

Past and Future Piece (Study), 1976

Silver print on fiber based paper and text
 26.7 x 33 inches
 Courtesy of the artist and i8 Gallery, Reykjavik

42

Dialogue [Diálogo], 1979
 Impresión de plata sobre papel de fibra y texto
 84 x 68 cm
 Cortesía del artista e i8 Gallery, Reikiavik

Dialogue, 1979

Silver print on fiber based paper and text
 39.6 x 28.6 inches
 Courtesy of the artist and i8 Gallery, Reykjavik

David Hammons**43**

Phat Free, 1995/1999
 Vídeo
 5 min 20 s
 Cortesía de Dominique Levy, Nueva York

Phat Free, 1995/1999

Video
 5' 20"
 Courtesy of Dominique Levy, New York

Sharon Hayes**44**

Everything Else Has Failed!
Don't You Think It's Time for Love?
 [¡Todo lo demás ha fracasado!
 ¿No crees que es hora de amar?], 2007
 Audioinstalación
 Dimensiones variables
 Cortesía de la artista y Tanya Leighton, Berlín

Everything Else Has Failed!

Don't You Think It's Time for Love?, 2007
 Audio installation
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin

- Gary Hill**
- 45**
Learning Curve
 [Curva de aprendizaje], 1993
 Videoinstalación
 89 x 533 x 325 cm
 Cortesía del artista
 © Gary Hill (1993) /
 Vegap, Madrid, 2017
- Learning Curve*, 1993
 Video installation
 2.9 x 10.7 x 17.5 feet
 Courtesy of the artist
 © Gary Hill (1993) /
 Vegap, Madrid, 2017
- Thomas Hirschhorn**
- 46**
Relief abstrait, no. 548 (Nietzsche)
 [Relieve abstracto n.º 548
 (Nietzsche)], 1999
 Papel de aluminio, plástico y papel
 en marco de madera
 226,1 x 172,7 x 12,7 cm
 Cortesía del artista
 © Thomas Hirschhorn /
 Vegap, Madrid, 2017
- Relief abstrait, no. 548 (Nietzsche)*
 [Abstract Relief No. 548
 (Nietzsche)], 1999
 Aluminum foil, plastic, and paper
 with wooden frame
 88.8 x 67.8 x 4.9 inches
 Courtesy of the artist
 © Thomas Hirschhorn /
 Vegap, Madrid, 2017
- Pierre Huyghe**
- 47**
A Way in Untilled [Un camino
 en Sin cultivar], 2010–2013
 Vídeo
 14 min
 Cortesía del artista; Marian
 Goodman Gallery, Nueva York;
 Esther Schipper, Berlín
- A Way in Untilled*, 2010–2013
 Video
 14'
 Courtesy of the artist; Marian
 Goodman Gallery, New York;
 and Esther Schipper, Berlin
- 48**
Plan for Untilled [Plano para
 Sin cultivar], 2012
 Alfombra de pura
 lana hecha a mano
 602 x 800 cm
 Cortesía del artista; Marian
 Goodman Gallery, Nueva York;
 Esther Schipper, Berlín
- Plan for Untilled*, 2012
 Hand made pure wool rug
 19.6 x 26.2 feet
 Courtesy of the artist; Marian
 Goodman Gallery, New York;
 and Esther Schipper, Berlin
- Fritzia Irízar Rojo**
- 49**
Sin título (Fuerza Bruta), 2010
 Videoinstalación, caja de seguridad
 Dimensiones variables
 Cortesía de la artista
- Sin título (Fuerza Bruta)*
 [Untitled (Brute Force)], 2010
 Video installation and
 safe-deposit strongbox
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist
- Toril Johannessen**
- 50**
*A4 Models: Flat, Curved,
 Spherical* [Modelos A4: plano,
 curvo, esférico], 2010
 3 juegos de 2.000 impresiones láser
 Dimensiones variables
 © Toril Johannessen
- A4 Models: Flat, Curved, Spherical*,
 2010
 3 sets of 2,000 laser prints
 Dimensions variable
 © Toril Johannessen
- 51**
Abstraction [Abstracción], 2010
 Impresión digital
 93 x 134 cm
 © Toril Johannessen
- Abstraction*, 2010
 Digital print
 36.5 x 52.6 inches
 © Toril Johannessen
- 52**
Expansion [Expansión], 2010
 Impresión digital
 93 x 134 cm
 © Toril Johannessen
- Expansion*, 2010
 Digital print
 36.5 x 52.6 inches
 © Toril Johannessen
- 53**
Untitled (Wooden) [Sin título
 (De madera)], 2010
 Silla de madera
 50 x 80 x 100 cm
 © Toril Johannessen
- Untitled (Wooden)*, 2010
 Wood chair
 19.6 x 31.4 x 39.3 inches
 © Toril Johannessen
- Runo Lagomarsino**
- 54**
*We Didn't Cross the Border, the
 Border Crossed Us* [Nosotros
 no cruzamos la frontera, la frontera
 nos cruzó], 2015
 11 postales enmarcadas
 36 x 48 cm c/u
 Cortesía del artista
- We Didn't Cross the Border,
 the Border Crossed Us*, 2015
 11 framed postcards
 14 x 18.7 inches each
 Courtesy of the artist
- David Lamelas**
- 55**
Time as Activity – Düsseldorf
 [Tiempo como actividad –
 Düsseldorf], 1969
 Vídeo de 16 mm transferido
 a digital
 13 min
 Cortesía del artista y Jan Mot,
 Bruselas / Ciudad de México
- Time as Activity – Düsseldorf*, 1969
 16 mm film transfer to video
 13'
 Courtesy of the artist and Jan Mot,
 Brussels / Mexico City
- Cinthia Marcelle**
- 56**
*Capítulo 12 da série Secession:
 The Tempest* [Capítulo 12 de la serie
 Secesión: La Tempestad], 2014
 Políptico de 4 partes, lápiz
 sobre papel
 33 x 27 cm c/u
 Cortesía de Galería Vermelho,
 São Paulo
- Capítulo 12 da série Secession:
 The Tempest* [Chapter 12 of the
 Series Secession: The Tempest],
 2014
 4 part polyptych
 Pencil on paper
 12.9 x 10.6 inches each
 Courtesy of Galería Vermelho,
 São Paulo
- 57**
brj – da série Da parte pelo todo
 [brj – de la serie La parte por el
 todo], 2015
 Pintura de látex, rodillo y periódico
 Dimensiones variables
 Cortesía de Galería Vermelho,
 São Paulo
- brj – da série Da parte pelo todo*
 [brj – From the Series The Part
 for the Whole], 2015
- Bruce Nauman**
- 58**
Double Poke in the Eye II
 [Doble dedo en el ojo II], 1985
 Neón
 61 x 91,4 x 23,5 cm
 Cortesía de Sperone Westwater,
 Nueva York
 © Bruce Nauman /
 Vegap, Madrid, 2017
- Double Poke in the Eye II*, 1985
 Neon
 23.9 x 35.9 x 9.2 inches
 Courtesy of Sperone Westwater,
 New York
 © Bruce Nauman /
 Vegap, Madrid, 2017
- Rivane Neuenschwander**
- 59**
Nestor o Destatuador
 (Zé Carioca No. 13) [Néstor,
 el borrador de tatuajes (José
 Carioca n.º 13)], 2003
 Pintura acrílica sobre muro
 Dimensiones variables
 Cortesía de la artista; Stephen
 Friedman, Londres y Tanya
 Bonakdar Gallery, Nueva York
- Nestor o Destatuador*
 (Zé Carioca No. 13) [Nestor,
 the Tattoo Remover (Joe
 Carioca No. 13)], 2003
 Acrylic paint on wall
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist; Stephen
 Friedman, London; and Tanya
 Bonakdar Gallery, New York
- Hélio Oiticica**
- 60**
Metaesquema 214, 1957
 Gouache sobre papel
 42,5 x 49,5 cm
 Cortesía de Projeto Hélio Oiticica
 © César and Claudio Oiticica
- Metaesquema 214*
 [Meta-scheme 214], 1957
 Gouache on paper
 16.7 x 19.4 inches
 Courtesy of Projeto Hélio Oiticica
 © César and Claudio Oiticica

61

Metaesquema, 1958
Gouache sobre cartón
50 x 60 cm
Cortesía de Projeto Hélio Oiticica
© César y Claudio Oiticica

Metaesquema [Meta-scheme],
1958
Gouache on cardboard
19.6 x 23.5 inches
Courtesy of Projeto Hélio Oiticica
© César and Claudio Oiticica

62

Metaesquema 354, 1958
Gouache sobre papel
51,8 x 46,3 cm
Cortesía de Projeto Hélio Oiticica
© César and Claudio Oiticica

Metaesquema 354
[Meta-scheme 354], 1958
Gouache on paper
20.3 x 18.1 inches
Courtesy of Projeto Hélio Oiticica
© César and Claudio Oiticica

63

Metaesquema 444, 1958
Gouache sobre cartón
29,9 x 39 cm
Cortesía de Projeto Hélio Oiticica
© César and Claudio Oiticica

Metaesquema 444
[Meta-scheme 444], 1958
Gouache on cardboard
11.7 x 15.3 inches
Courtesy of Projeto Hélio Oiticica
© César and Claudio Oiticica

Roman Ondák

64
Tomorrows [Mañanas], 2002
6 fotografías
34,6 x 46 cm c/u
Cortesía de Galerie Martin
Janda, Viena

Tomorrows, 2002
6 photographs
11.8 x 16.4 inches each
Courtesy of Galerie Martin
Janda, Vienna

65
Resistance [Resistencia], 2006
Vídeo
8 min, 20 s
Cortesía de Galerie Martin
Janda, Viena

Resistance, 2006
Video
8' 20"
Courtesy of Galerie Martin
Janda, Vienna

66

Memory Game
[Juego de memoria], 2007
Tarjetas de memoria, mesa
de juego, dos sillas
Dimensiones variables
Cortesía de Galerie Martin
Janda, Viena

Memory Game, 2007
Memory cards, gaming table,
and two chairs
Dimensions variable
Courtesy of Galerie Martin
Janda, Vienna

67

A Visit to the City in 3000
[Una visita a la ciudad en el 3000],
2008
Instalación con 32 dibujos a lápiz
sobre papel y cuerda de acero
Dimensiones variables
Cortesía de Galerie Martin
Janda, Viena

A Visit to the City in 3000, 2008
Installation with 32 pencil on
paper drawings and steel string
Dimensions variable
Courtesy of Galerie Martin
Janda, Vienna

Gabriel Orozco

68
Hand Pressing on Clay Marbles
Five Times [Bolas de barro
presionadas a mano cinco veces],
2003
Terracota y madera
5,8 x 100,3 x 20,3 cm
Cortesía del artista y Marian
Goodman Gallery, Nueva York

Hand Pressing on Clay Marbles
Five Times, 2003
Terracotta and wood
2.2 x 39.5 x 7.9 inches
Courtesy of the artist and Marian
Goodman Gallery, New York

Damián Ortega

69
Brasilia, 2003
3 impresiones digitales
50,8 x 61 cm c/u
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México
© Damián Ortega y kurimanzutto

Brasilia, 2003
3 digital prints
19.9 x 23.9 inches each
Courtesy of the artist and
kurimanzutto, Mexico City
© Damián Ortega and
kurimanzutto

Fernando Ortega

70
New Balance [Nuevo
equilibrio], 2007
Tabla de madera, vidrio
e impresión cromogénica
347 x 30 x 4 cm
Cortesía del artista y kurimanzutto,
Ciudad de México
© Fernando Ortega y kurimanzutto

New Balance, 2007
Wooden board, glass, and c-print
136.3 x 11.7 x 1.5 inches
Courtesy of the artist and
kurimanzutto, Mexico City
© Fernando Ortega and
kurimanzutto

Irving Penn

71
Nude, No. 4015.7 [Desnudo,
n.º 4015.7], 1949–1950
Impresión sobre gelatina de plata
50,8 x 39,9 cm
© The Irving Penn Foundation

Nude, No. 4015.7, 1949–1950
Gelatin silver print
19.9 x 15.6 inches
© The Irving Penn Foundation

72
W. Somerset Maugham, 1962
Impresión platino-paladio
59,1 x 57,2 cm
© The Irving Penn Foundation

W. Somerset Maugham, 1962
Platinum palladium print
23.2 x 22.4 inches
© The Irving Penn Foundation

73
*Three Dahomey Girls, One
Reclining* [Tres muchachas
de Dahomey,
una tumbada], 1967
Impresión platino-paladio
49,5 x 49,5 cm
© The Irving Penn Foundation

Three Dahomey Girls,
One Reclining, 1967
Platinum palladium print
19.4 x 19.4 inches
© The Irving Penn Foundation

74
Nubile Young Beauty of Diamaré,
Cameroon [Joven belleza núbil
de Diamaré, Camerún], 1969
Platinotipia
48,8 x 49,1 cm
© The Irving Penn Foundation

*Nubile Young Beauty
of Diamaré, Cameroon*, 1969
Platinum print
19.1 x 19.2 inches
© The Irving Penn Foundation

Michelangelo Pistoletto

75
Senza titolo (uomo) [Sin título
(hombre)], 1962–1987
Serigrafía sobre acero inoxidable
225 x 103 cm
Cortesía de Lia Rumma
Gallery, Milán

Senza titolo (uomo)
[Untitled (Man)], 1962–1987
Silkscreen on stainless steel
88.4 x 40.4 inches
Courtesy of Lia Rumma
Gallery, Milan

Bernard Plossu

76
Méxique, México, 1966
Impresión sobre gelatina de plata
24 x 30 cm
Cortesía del artista
© Bernard Plossu

Méxique, Mexico
[Mexico, Mexico], 1966
Gelatin silver print
9.4 x 11.7 inches
Courtesy of the artist
© Bernard Plossu

77
Basse-Californie, México
[Baja California, México], 1973
Impresión sobre gelatina de plata
24 x 30 cm
Cortesía del artista
© Bernard Plossu

Basse-Californie, México
[Baja California, Mexico], 1973
Gelatin silver print
9.4 x 11.7 inches
Courtesy of the artist
© Bernard Plossu

78
Baja California, 1974
Impresión sobre gelatina de plata
24 x 30 cm
Cortesía del artista
© Bernard Plossu

Baja California, 1974
Gelatin silver print
9.4 x 11.7 inches
Courtesy of the artist
© Bernard Plossu

79
Baja California, México, 1974
Impresión sobre gelatina de plata
24 x 30 cm
Cortesía del artista
© Bernard Plossu

Baja California, Mexico, 1974
Gelatin silver print
9.4 x 11.7 inches
Courtesy of the artist
© Bernard Plossu

- 80**
La Isleta del Moro, España, 1989
 Impresión sobre gelatina de plata
 30 x 24 cm
 Cortesía del artista
 © Bernard Plossu
- La Isleta del Moro, España*
 [La Isleta del Moro, Spain], 1989
 Gelatin silver print
 11.7 x 9.4 inches
 Courtesy of the artist
 © Bernard Plossu
- 81**
Lola, México, 2006
 Impresión sobre gelatina de plata
 30 x 24 cm
 Cortesía del artista
 © Bernard Plossu
- Lola, Mexico*, 2006
 Gelatin silver print
 11.7 x 9.4 inches
 Courtesy of the artist
 © Bernard Plossu
- Stephen Prina**
- 82**
Untitled / Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet, 231 of 556, Jeune femme dans un jardin (Young Woman in a Garden), 1874, Private Collection, Frankfurt, 2012 [Sin título / cadáver exquisito: la pintura completa de Manet, 231 de 556, Muchacha en un jardín, 1874, Colección particular, Fráncfort, 2012], 2012
 Instalación
 Panel izquierdo: 50,4 x 42,4 cm; panel derecho: 75,5 x 92,5 cm
 © Stephen Prina
- Untitled / Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet, 231 of 556, Jeune femme dans un jardin (Young Woman in a Garden), 1874, Private Collection, Frankfurt, 2012*, 2012
 Installation
 Left panel: 19.8 x 16.7 inches; right panel: 29.7 x 36.4 inches
 © Stephen Prina
- Mimmo Rotella**
- 83**
All'Auditorium
 [En el Auditorio], 1962
 Décollage sobre lienzo
 61 x 97,8 cm
 © Mimmo Rotella /
 Vegap, Madrid, 2017
- All'Auditorium*
 [At the Auditorium], 1962
 Décollage on canvas
 23.9 x 38.4 inches
 © Mimmo Rotella /
 Vegap, Madrid, 2017
- Michal Rovner**
- 84**
Data Zone, Culture Table No. 1
 [Zona de datos, mesa de cultivos n.º 1], 2003
 Instalación
 84 x 301 x 80 cm
 Cortesía de PACE Gallery, Nueva York
 © Michal Rovner /
 Vegap, Madrid, 2017
- Data Zone, Culture Table No. 1*, 2003
 Installation
 2.7 x 9.9 x 2.6 feet
 Courtesy of PACE Gallery, New York
 © Michal Rovner / Vegap, Madrid, 2017
- Thomas Ruff**
- 85**
Zeitungsfoto 034
 [Foto de prensa 034], 1990
 Impresión cromogénica
 26,8 x 27,6 cm
 Cortesía de Galerie Nelson Freeman, París
 © Thomas Ruff /
 Vegap, Madrid, 2017
- Zeitungsfoto 034*
 [Newspaper Picture 034], 1990
 C-print
 10.5 x 10.8 inches
 Courtesy of Galerie Nelson Freeman, Paris
 © Thomas Ruff /
 Vegap, Madrid, 2017
- 86**
Zeitungsfoto 100
 [Foto de prensa 100], 1990
 Impresión cromogénica
 43,5 x 27,9 cm
 Cortesía de Galerie Nelson Freeman, París
 © Thomas Ruff /
 Vegap, Madrid, 2017
- Zeitungsfoto 100*
 [Newspaper Picture 100], 1990
 C-print
 17 x 10.9 inches
 Courtesy of Galerie Nelson Freeman, Paris
 © Thomas Ruff /
 Vegap, Madrid, 2017
- Anri Sala**
- 87**
Zeitungsfoto 104
 [Foto de prensa 104], 1990
 Impresión cromogénica
 24,7 x 28 cm
 Cortesía de Galerie Nelson Freeman, París
 © Thomas Ruff /
 Vegap, Madrid, 2017
- Zeitungsfoto 104*
 [Newspaper Picture 104], 1990
 C-print
 15' 24" s
 Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México
 © Anri Sala / Vegap, Madrid, 2017
- Cindy Sherman**
- 91**
Untitled (The Butler) [Sin título (El mayordomo)], 1976/2000
 Impresión sobre gelatina de plata
 25,4 x 20,32 cm
 Cortesía de la artista y Metro Pictures, Nueva York
- Untitled (The Butler)*, 1976/2000
 Gelatin silver print
 10 x 8 inches
 Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York
- 92**
Untitled (The Son at the Funeral)
 [Sin título (El hijo en el funeral)], 1976/2000
 Impresión sobre gelatina de plata
 25,4 x 20,32 cm
 Cortesía de la artista y Metro Pictures, Nueva York
- Untitled (The Son at the Funeral)*, 1976/2000
 Gelatin silver print
 10 x 8 inches
 Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York
- 93**
Untitled Film Still No. 33
 [Fotograma sin título n.º 33], 1979
 Impresión sobre gelatina de plata
 20,32 x 25,4 cm
 Cortesía de la artista y Metro Pictures, Nueva York
- Untitled Film Still No. 33*, 1979
 Gelatin silver print
 8 x 10 inches
 Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York
- Stephen Shore**
- 94**
Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974 [Calle 2 Este y Calle Mayor Sur, Kalispell, Montana, 22 de agosto de 1974], 1974
 Impresión cromogénica
 39,5 x 43 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Second Street, East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974*, 1974
 C-print
 15.5 x 16.8 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 95**
El Paso Street, El Paso, Texas, May 7, 1975 [Calle El Paso, El Paso, Texas, 7 de mayo de 1975], 1975
 Impresión cromogénica
 35,5 x 43,1 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- El Paso Street, El Paso, Texas, May 7, 1975*, 1975
 C-print
 14 x 17 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore

- 96**
Miami Beach, Florida, November 13, 1977 [Miami Beach, Florida, 13 de noviembre de 1977], 1977
 Impresión cromogénica
 27,9 x 35,6 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Miami Beach, Florida, November 13, 1977, 1977*
 C-print
 10,9 x 13,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 97**
Jerusalem, Israel, January 9, 2010 [Jerusalén, Israel, 9 de enero de 2010], 2010
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Jerusalem, Israel, January 9, 2010, 2010*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 98**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013*
 2013, 2013
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 99**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013, 2013*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 100**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013, 2013*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 101**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013, 2013*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 102**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013, 2013*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 103**
Winslow, Arizona, September 19, 2013 [Winslow, Arizona, 19 de septiembre de 2013], 2013
 Impresión cromogénica
 50,8 x 61 cm
 Cortesía de 303 Gallery, Nueva York
 © Stephen Shore
- Winslow, Arizona, September 19, 2013, 2013*
 C-print
 19,9 x 23,9 inches
 Courtesy of 303 Gallery, New York
 © Stephen Shore
- 104**
Metal Jacket [Chaqueta metálica], 1992–2001
 Chaqueta militar de Estados Unidos cubierta por 3.000 placas de identidad
 152,4 x 120 x 38,1 cm
 Cortesía del artista y Lehmann Maupin Gallery, Nueva York
 © Do Ho Suh
- Metal Jacket, 1992–2001*
 3.000 dog tags on U.S. military jacket fabric liner
 60 x 50 x 15 inches
 Courtesy of the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York
 © Do Ho Suh
- 105**
Floor Module [Módulo de suelo], 1997–2000
 4 placas de vidrio con figuras de PVC
 100 x 100 x 8 cm c/u
 Cortesía del artista y Lehmann Maupin Gallery, Nueva York
 © Do Ho Suh
- Floor Module, 1997–2000*
 4 glass plates and PVC figures
 39,4 x 39,4 x 3,1 inches each
 Courtesy of the artist and Lehmann Maupin Gallery, New York
 © Do Ho Suh
- Superflex**
- 106**
The Financial Crisis (Session I–IV) [La crisis financiera (Sesión I–IV)], 2009
 Vídeo
 15 min
 Cortesía de los artistas
 © Superflex / Rasmus Rasmus / Vegap, Madrid, 2017
- The Financial Crisis (Session I–IV), 2009*
 Video
 15'
 Courtesy of the artists
 © Superflex / Rasmus Rasmus / Vegap, Madrid, 2017
- 107**
Bankrupt Banks, August 23 [Bancos en bancarrota, 23 de agosto], 2013
 17 paneles de MDF con letras de vinilo
 200 x 120 x 9,9 cm c/u
 Cortesía de los artistas
 © Superflex / Rasmus Rasmus / Vegap, Madrid, 2017
- Bankrupt Banks, August 23, 2013*
 17 MDF panels with vinyl letters
 78 x 46,8 x 3,9 inches each
 Courtesy of the artists
 © Superflex / Rasmus Rasmus / Vegap, Madrid, 2017
- Wolfgang Tillmans**
- 108**
Adam, Vest and Cat [Adam, chaqueta y gato], 1991
 Impresión cromogénica
 60,9 x 50,8 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Adam, Vest and Cat, 1991*
 C-print
 23,9 x 19,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlín
- 109**
Faltenwurf (Red) [Drapeado-(Rojo)], 1991
 Impresión cromogénica
 30,4 x 40,6 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Faltenwurf (Red) [Arrangement of Folds-(Red)], 1991*
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlín
- 110**
Julia, Hamburg [Julia, Hamburgo], 1991–1993
 Impresión por acoplamiento de tintes
 60,9 x 50,8 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Julia, Hamburg, 1991–1993*
 Color coupler print
 23,9 x 19,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlín
- 111**
Like Praying I [Como una plegaria I], 1994
 Impresión cromogénica
 30,48 x 40,64 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Like Praying I, 1994*
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlín
- 112**
Like Praying II [Como una plegaria II], 1994
 Impresión cromogénica
 50,8 x 60,9 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Like Praying II, 1994*
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlín

- 113**
Chloë, 1995
 Impresión cromogénica
 60,9 x 50,8 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Chloë*, 1995
 C-print
 23,9 x 19,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlin
- 114**
Windowbox-37/36 [Jardinera-37/36], 2000
 Impresión cromogénica
 30,4 x 40,6 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Windowbox-37/36*, 2000
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlin
- 115**
Meeting Lights [Reunión de luces], 2006
 Impresión cromogénica
 30,4 x 40,6 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Meeting Lights*, 2006
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlin
- 116**
Lighter 35 [Encendedor 35], 2007
 Impresión cromogénica
 60,9 x 50,8 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín
- Lighter 35*, 2007
 C-print
 23,9 x 19,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlin
- 117**
Stilleben Prinzessinnenstrasse [Bodegón de Prinzessinnenstrasse], 2007
 Impresión cromogénica
 50,8 x 60,9 cm
 Cortesía de David Zwirner, Nueva York; Maureen Paley, Londres; Galerie Buchholz, Berlín

Stilleben Prinzessinnenstrasse
 [Prinzessinnenstrasse Still Life],
 2007
 C-print
 11,9 x 15,9 inches
 Courtesy of David Zwirner, New York; Maureen Paley, London; and Galerie Buchholz, Berlin

Tunga

- 118**
La Belle et La Bête [La Bella y la Bestia], 2001
 Bronce, hierro, bronce chapado en cobre y esferas de cobre sobre taburetes con bastones
 254 x 238,76 x 193,04 cm
 Cortesía del artista y Luhring Augustine, Nueva York
 © Tunga

La Belle et La Bête [Beauty and the Beast], 2001
 Bronze, iron, copper plated bronze, and copper spheres on stools with canes
 8,3 x 7,8 x 6,3 feet
 Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York
 © Tunga

- 119**
Holy Ghost [Espíritu santo], 2007
 Latón, aluminio fundido, alambres de hierro trenzados cubiertos con nylon, resina epoxi y lienzo de hierro galvanizado con zinc
 358 x 251,5 x 279,5 cm
 Cortesía del artista y Luhring Augustine, Nueva York
 © Tunga

Holy Ghost, 2007
 Brass, cast aluminum, braided iron wires covered with nylon, epoxy resin, and iron canvas galvanized with zinc
 11,7 x 8,2 x 9,2 feet
 Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York
 © Tunga

Umbo

- 120**
Portfolio, 1927–1930
 10 impresiones sobre gelatina de plata
 Dimensiones variables
 © Umbo: Phyllis Umbehr / Galerie Kicken Berlin / Vegap, Madrid, 2017

Portfolio, 1927–1930
 10 gelatin silver prints
 Dimensions variable
 © Umbo: Phyllis Umbehr / Galerie Kicken Berlin / Vegap, Madrid, 2017

Presidente / Chairman

Antonio Escámez Torres

Patronos / Trustees

S.A.R. Princesa Irene de Grecia
 Antonio Basagoiti García-Tuñón
 Ignacio Benjumea Cabeza de Vaca
 Juan Manuel Cendoya Méndez de Vigo
 Rodrigo Echenique Gordillo
 Víctor García de la Concha
 Alfonso Martínez de Irujo
 y Fitz-James Stuart, duque de Híjar
 Jaime Pérez Renovales
 Rafael Puyol Antolín
 Juan Velarde Fuertes

Secretario / Secretary
 Antonio de Hoyos González

Director Gerente / Managing Director
 Borja Baselga Canthal*Presidente / President*

Agustín Coppel Luken

Directora / Director

Mireya Escalante

Subdirectora / Deputy Director

Magnolia de la Garza

*Logística y Producción /**Logistics and Production*

Ana Belén Lezana

*Archivo fotográfico y proyecto**Jardín Botánico Culiacán /**Photo Archive and Culiacán**Botanical Garden Project*

Martha Burgoa

*Asistentes de investigación /**Research Assistants*

Andrea Herrera

Marisol Noble

Mercedes Gómez

*Asistente de dirección /**Director's Assistant*

Pariz Jannel

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

A todos los artistas y sus estudios /
To all the artists and studios: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Francis Alÿs, Carlos Amorales, Leonor Antunes, Lothar Baumgarten, Johanna Calle, Luis Camnitzer, Mircea Cantor, Anne Collier, Abraham Cruzvillegas, Santiago Cucullu, Jimmie Durham, Fernanda Gomes, Mario García Torres, Sigurdur Guðmundsson, David Hammons, Sharon Hayes, Gary Hill, Thomas Hirschhorn, Pierre Huyghe, Fritzia Irízar Rojo, Toril Johannessen, Runo Lagomarsino, Angela Detanico & Rafael Lain, David Lamelas, Cinthia Marcelle, Rivane Neuenschwander, Bruce Nauman, Roman Ondák, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Fernando Ortega, Michelangelo Pistoletto, Bernard Plossu, Stephen Prina, Michal Rovner, Thomas Ruff, Anri Sala, Do Ho Su, Cindy Sherman, Stephen Shore, Superflex y / and Wolfgang Tillmans.

A las fundaciones / *To the Foundations*

Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”, Irving Penn Foundation (en especial a / specially to Matthew Krejcarek), Fundación

María y Héctor García, Fundación GEGO, Eva Beuys, Fondazione Lucio Fontana, Projeto Hélio Oiticica (en especial a / specially to Ariane Figueiredo), The Estate of Diane Arbus (en especial a / specially to John Pelosi por su ayuda en la tramitación de los permisos de reproducción de Diane Arbus / for his help processing the reproduction rights for Diane Arbus' works).

A las galerías / *To the following galleries:*
 303 Gallery, Air de Paris, Alexander Gray Associates LLC, Alison Jacques Gallery, Andrea Rosen Gallery, Arredondo \ Arozarena, Casas Riegner, Christie's, Dominique Lévy, Donald Young Gallery, Edwyn Houk Gallery, Galerie Nelson, Galerie Thomas, Galleria dello Scudo, Gladstone Gallery, i8 Gallery, Jan Mot Galerie, Kicken Berlin, Kravets Wehby Gallery, Kurimanzutto, Lautom Contemporary, Lehman Maupin Gallery, Gallery Lelong, Luhring Augustine Gallery, Galleria Lia Rumma, Galería Luisa Strina, Marian Goodman Gallery, Galerie Martin Janda, Maureen Paley, Metro Pictures, Galeria Nara Roesler, Nils Staerk, OMR, Pace/

Mac Gill Gallery, Galería Patricia Conde, Phillips (en especial a / specially to Carolina Scarborough), Robert Miller Gallery, Sperone Westwater Gallery, Stephen Friedman Gallery, Tanya Leighton, The Modern Institute, Timothy Taylor, Galería Vernmelho, VNH Gallery y / and Walden Gallery.

Así como a las personas que nos apoyaron en distintos momentos del proyecto / *As well as to all those who have supported us in different moments of the project:* Pedro Bastos, Silvestre Borgatello, Jennifer Cohen, Alfonso Cornejo Castillo, Ticiiana Correa, Françoise de Saint Phalle, Adriana Domínguez, Michael Eby, Wendell Eckholm, Jacob Fishman, Christopher Fraga, Sol García, Dustin Gilmore, David Goerk, Arturo R. Jiménez, Donald Johnson-Montenegro, Llamas Ami, Ana Belén Lezana, Rosario López Merás, Fernanda Martínez de Alva, Pablo Mason, Isabela Mora, Óscar Manuel Padilla, Armando Palacios, Carlota Pérez-Jofre, Arely Ramírez, Olivier Renaud Clément, Pedro Ruiz, Teresa Sáenz-Díez Rojas, Emilio Steinberger, Erika Sobhani, Brayan Suarez Yssasi y / and Miriam Villaseñor.

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Organizada por / Organized by
Fundación Banco Santander
Colección Isabel y Agustín Coppel

Comisarios / Curators
Patrick Charpenel
Magnolia de la Garza

Coordinación / Coordination
María Beguiristain

Ayudante de coordinación /
Coordination Assistant
Estrella Palacios

Asistente de comisariado /
Curatorial Assistant
Mercedes Gómez

Logística y producción /
Logistics and Production
Ana Belén Lezana

Montaje / Installation
Arteria Logística del Arte, S.L.

Restauración / Restoration
Marta Guibert

Transporte / Transport
SIT Transportes Internacionales

Registro / Registry
Ana Belén Lezana

Seguros / Insurance
Axa Art, Versicherung AG
Es Arte Deleitosa, S.L.

Audioguía / Audio Guide
Textos / Texts
Adriana Domínguez

Locución / Locution
Marisol Ortiz

Producción / Production
Rodrigo Martínez del Campo

Con la colaboración de /
In Conjunction with
Banco Santander, División de Recursos Humanos, Organización y Costes.
Dirección de Inmuebles y Gestión de Espacios y Patrimonio Artístico del Grupo

Comunicación / Press
Francisco Javier Expósito
Paloma Delibes

Educación y Talento Joven /
Education and Young Talent
Susana Gómez San Segundo
Álvaro Ganado

Visitas didácticas / Workshops
Beatriz López Moreno
Pedagogías Invisibles

Secretaría / Secretary
María Eugenia Bolaños García

Responsable de Control de Gestión /
Responsible for Management Control
Luis Miguel Pulido

CATÁLOGO / CATALOG

Coordinación / Coordination
Blanca Gómez Mosquete
TF Editores

Producción editorial / Production
TF Editores

Diseño gráfico / Graphic Design
tipos móviles

Fichas / Entries
Martha Burgoa [M. B.]
Verana Codina [V. C.]
Bárbara Cuadriello [B. C.]
Adriana Domínguez [A. D.]
Michele Fiedler [M. F.]
Sol García Galland [S. G. G.]
Magnolia de la Garza [M. G. M.]
Mercedes Gómez [M. G. G.]
Fernanda Martínez de Alva [F. M. A.]
Yamelí Mera [Y. M.]
Alberto Ríos de la Rosa [A. R. R.]
Javier Rivero [J. R.]

Edición y corrección de textos en español /
Spanish Copy Editing
Blanca Gómez Mosquete
Chusa Hernández (TF Editores)
Arely Ramírez Moyao

Edición y corrección de textos en inglés /
English Copy Editing
Exilio Gráfico

Traducción / Translation
Christopher Fraga

Preimpresión / Prepress
TF Artes Gráficas

Impresión / Printing
TF Artes Gráficas

Encuadernación / Binding
Ramos

Cubierta / Cover
Hélio Oiticica, *Metaesquema 214*
[Meta-scheme 214], 1957 (detalle / detail)

pp. 2–3
Luis Camnitzer, *The Discovery of Geometry*
[El descubrimiento de la geometría],
1978/2008 (detalle / detail)

pp. 6–7
Mimmo Rotella, *All'Auditorium*
[En el Auditorio / At the Auditorium], 1962
(detalle / detail)

p. 10
Tunga, *Holy Ghost* [Espíritu Santo], 2007
(detalle / detail)

p. 11
Umbo, *Portfolio*, 1927–1930 (detalle / detail)

pp. 14–15
Abraham Cruzvillegas, *Self-portrait Giving a Generous Tip Forgetting about the Oil Crisis*
[Autorretrato dando una generosa propina sin tener en cuenta la crisis del petróleo], 2012

pp. 24–25
Alighiero Boetti, *Tutto* [Todo / Everything],
1988–1989 (detalle / detail)

pp. 38–38
Wolfgang Tillmans, *Stilleben*
Prinzessinnenstrasse [Bodegón
de Prinzessinnenstrasse /
Prinzessinnenstrasse Still Life], 2007
(detalle / detail)

COPYRIGHTS

© de la edición / of the edition:
Fundación Banco Santander, Madrid
TF Editores, Madrid
© de los textos / of the texts:
sus autores / their authors
© de las imágenes / of the images:
véase Lista de obras /
See List of Works, pp. 206–213
Fotografías / Photographs
Alfonso Cornejo • Andreas Zimmermann • César González •
Edouard Fraipont • Enrique Macías • John Berens • Marc
Domage • Michał Brzeziński • Pablo Mason • Superflex
Queremos agradecer a todos cuantos tuvieron la amabilidad
de darnos autorización para reproducir material en
este catálogo. Tuvimos el cuidado de intentar obtener el
copyright de todas las imágenes que aparecen en el libro.
Los editores se disculpán por cualquier error u omisión
involuntaria. / We would like to thank all those who kindly
gave us their permission to reproduce material in this catalog.
Every effort has been made to obtain copyright permission
for the images in this book. The publishers apologize for any
inadvertent mistakes or omissions.

ISBN
978-84-16950-43-0 (Fundación Banco Santander)
978-84-15931-31-7 (TF Editores)
Depósito legal
M-43683-2016

