

Madeline Jiménez Santil	Mauro Giaconi
Yeni Mao	Ana Gallardo
Ana Segovia	Berenice Olmedo
Manuela García	Chantal Peñalosa Fong
ektor garcia	Rodrigo Hernández
Erick Meyenberg	Fabiola Menchelli
Andrew Roberts	Jerónimo Rüedi
Artemio	Héctor Zamora
Naomi Rincón Gallardo	Karla Kaplun
Marilá Dardot	Vica Pacheco
Iñaki Bonillas	Tania Candiani
Ariel Guzik	Laureana Toledo
Tania Pérez Córdova	Fritzia Irizar
Stéphanie Janaina	Diego Pérez
Débora Delmar	Tomás Díaz Cedeño
Pia Camil	Taller30

De *Facing*
frente *what*
a *is*
lo *hidden*
que
se
oculta

Índice

Nota introductoria	6	7	<i>Introductory note</i>
Vistas	8	9	<i>Views</i>
Textos	268	269	<i>Texts</i>
Un gesto es un gesto es un gesto es un gesto	270	276	<i>A Gesture Is a Gesture Is a Gesture Is a Gesture</i>
Algunos puntos sin sus ies. Lxs ies lxs pueden poner lxs lectorxs	282	292	<i>A Few Points, Or, Dots Without I's: Readers Can Add the I'd</i>
Palabras en lugar de obras	302	306	<i>Words Instead of Works</i>
Semblanzas	310	310	<i>Bios</i>

Index

Nota introductoria

Imagina un lugar generoso en donde tomes prestada una herramienta. Un altar encendido, con flores amarillas, rodeado de frases de protesta y olor a café. Una brújula señalando las coordenadas 18.7357°N, 70.1627°E. Un tatuaje de acero. Un cuarto de máquinas de yeso. Un taller de pintura similar al set de una película de vaqueros. Un viaje del cual no encuentres rastro. Unos ojos para mirar ideas. Un estante con obras de Magdalena Abakanowicz, novelas de Patrick Modiano y poemas de Susan Howe. Un racimo de flores de metal. Una libreta con combinaciones infinitas de colores. Un bosque detrás de una puerta de cemento. Un espacio en donde suena música de Alva Noto, Ryuichi Sakamoto o Stephan Mathieu. Otro en el que puedas distinguir el miedo del terror. Unas unidades multiplicarse en serie. Una colección de unicornios, peluches y cajas de cereal. Un espíritu barroco que cree en la plegaria. Un clóset con animales fantásticos en el interior. Unas manos de barro que van de flor en flor, polinizando. Una frase que no se la lleva el viento. Un ático con abundantes telares y textos. Un encuentro en la buhardilla del detective. Un acervo punk. Una planta que canta. Un mensaje encriptado en la concha de un molusco. Una bodega que acopia la nada entre vidrios. Una casa de piedra hecha para abejas. Una mujer que baila con su fantasía en el cruce peatonal. Una estructura salvaje y frágil. Un recorrido por un espacio vacío mientras conversas sobre el castillo blanco, inflable y gigante que no está ahí. Una decisión tomada siempre en colectivo. Una cabaña de madera en llamas.

Este compendio es una pesquisa de treinta y dos artistas a quienes visité en sus estudios en la Ciudad de México, Oaxaca, Mérida, el Estado de México y Guanajuato de julio de 2022 a marzo de 2024. Hacía tiempo que seguía con interés su trabajo, en ocasiones a través de museos, exhibiciones y catálogos; en otras de manera personal y directa. Atisbo una bifurcación entre mirar una obra exhibida y otra en proceso. La idea de estar entre bastidores con ellos, dialogando en torno a sus procesos creativos y prácticas cotidianas, coincide con mi deseo de ampliar la búsqueda de lo artístico por un camino alterno al espacio expositivo. En este sentido, el estudio de artista, más que ser una zona claramente definida, puede ser una proyección de su pensamiento. La intención de estas páginas es observar el incesante desplazamiento del espacio físico al imaginario, intrínseco a la práctica artística e imposible de cercar.

Regina De Con Cossío
México, 2024

Introductory note

Imagine a generous space where you can borrow a tool. A candlelit altar with yellow flowers, surrounded by protest slogans and the scent of coffee. A compass pointing to the coordinates 18.7357°N, 70.1627°W. A steel tattoo. A room full of plaster machines. A painting studio that resembles a cowboy movie set. A journey that leaves no trace. Some eyes to spot ideas. A bookshelf with works by Magdalena Abakanowicz, novels by Patrick Modiano, and poems by Susan Howe. A bouquet of metal flowers. A sketchbook with endless combinations of colors. A forest behind a concrete door. A space where the music of Alva Noto, Ryuichi Sakamoto, or Stephan Mathieu reverberates. Another space where you can make the distinction between fear and terror. Some units multiplying themselves serially. A collection of unicorns, stuffed animals, and cereal boxes. A baroque spirit that believes in prayer. A closet with fantastic creatures inside. Clay hands that move from one flower to another, pollinating. A phrase that outlasts the wind. An attic with an abundance of looms and texts. A meeting in a detective's loft. A punk archive. A singing plant. A message encrypted in a mollusk shell. A storeroom that stockpiles nothingness behind glass. A stone house built for bees. A woman dancing with her fantasy in a crosswalk. A wild and fragile structure. A walk through an empty space while talking about a giant white inflatable castle that's not there. A decision always made collectively. A wood cabin in flames.

This compilation is an inquiry into the work of thirty-two artists that I visited in their studios in Mexico City, Oaxaca, Mérida, the State of Mexico, and Guanajuato between July 2022 and March 2024. I have been following their work with interest for some time, whether via museums, exhibitions and catalogs, or in a more personal and direct manner. I observe a split between looking at their exhibited work and work that's still in progress. The idea of going behind the scenes with them, discussing their creative process and daily practices together, coincides with my desire to broaden the investigation of art through an alternative path to the exhibition space. In this sense, the artist's studio may be, rather than a clearly demarcated zone, a projection of the artist's thinking. Thus, the pages of this volume seek to observe the unceasing movement between physical space and imaginary space, a phenomenon that is intrinsic to artistic practice and impossible to circumscribe.

Regina De Con Cossío
Mexico, 2024

Vistas

Vistas

Views



14 — 21
Mauro Giaconi



38 — 45
Yeni Mao



22 — 29
Madeline Jiménez Santil



46 — 53
Berenice Olmedo



30 — 37
Ana Gallardo



54 — 61
Ana Segovia



62 — 67
Chantal Peñalosa Fong



68 — 75
Manuela García



92 — 99
Fabiola Menchelli



116 — 123
Andrew Roberts



76 — 83
Rodrigo Hernández



100 — 107
Erick Meyenberg



124 — 131
Héctor Zamora



84 — 91
ektor garcia



108 — 115
Jerónimo Rüedi



132 — 139
Artemio



140 — 147
Karla Kaplun



148 — 155
Naomi Rincón Gallardo



156 — 163
Vica Pacheco



164 — 171
Marilá Dardot



172 — 179
Tania Candiani



180 — 187
Iñaki Bonillas



188 — 195
Laureana Toledo



196 — 203
Ariel Guzik



204 — 211
Fritzia Irizar



212 — 219
Tania Pérez Córdova



220 — 227
Diego Pérez



228 — 235
Stéphanie Janaina



236 — 243
Tomás Díaz Cedeño



244 — 251
Débora Delmar



252 — 259
Taller3o



260 — 267
Pia Camil

Mauro
Giacconi



MAURO GIACONI

(Buenos Aires, Argentina, 1977)

Me defino y pienso como artista desde el dibujo, que organiza toda la práctica, y desde donde parto hacia otros intereses. El dibujo determina en cierto momento la necesidad de texturas o estrategias, y eso se extiende al resto de los trabajos y disciplinas; en ese sentido analizo el intersticio entre intereses en tensión en donde se entremezclan elementos de la historia, de la construcción y de la propia existencia.

Decido no tener una investigación estricta o una metodología definida, el rigor en mi trabajo va por otro lado: me gusta permanecer atento al contexto esperando ese momento en que un material pueda manifestarse; lo tomo y lo relaciono con lo que estoy leyendo en el momento o con algún tema que me interese abordar. Si todo esto es compatible, entonces potencializo ese encuentro y entrelazo esas relaciones hasta que parezca que nunca estuvieron separadas.

Me interesan mucho las estrategias creativas que utilizan la confusión y la manipulación de la percepción como un sistema para transformar la realidad y la mirada del entorno y desde ahí proponer nuevos escenarios. Los materiales que utilizo están relacionados de una forma especial con la economía, ya sean de descarte, residuos, residuos de la historia —enciclopedias, panfletos—, que se ven transformados desde su materialidad en apariencia y significado. Me interesa pensar la práctica artística como ofrenda: como si yo fuera el anfitrión de una cena, en donde la intervención del otro completa la imagen. Quizá por eso mi estudio es también un espacio de encuentro para la comunidad artística: Obrera Centro, y un lugar para compartir herramientas: la Herrateca. Estos espacios los pienso como lugares educativos y de aprendizaje. Creo que el arte trabaja en múltiples niveles; no creo que deba tener un papel específico, que sería limitante. Lo mejor que puede hacer el arte es tener la libertad suficiente para ser y hacer lo que necesite en cada una de sus etapas.







Martin Cordiano durante su estancia en La Herrateca, desarrollando su obra para la exhibición *Estadios, Estancias, Estaciones*, en conjunto con Lizzi Sánchez, curada por Lassla Esquivel en Arroniz en julio del 2022.

Martin Cordiano during his stay at La Herrateca, developing the work for his exhibit *Estadios, Estancias, Estaciones*, (Stages, Stays, Seasons), jointly with Lizzi Sánchez, curated by Lassla Esquivel at Arroniz in July 2022.



I think and define myself as an artist from the perspective of drawing, which structures my whole practice and is the point of departure from which I develop other interests. Drawing, at a certain point, determines the need for textures or strategies, and this extends to other works and disciplines. In this sense, I analyze the interstices between interests that are in tension, where elements of history, construction, and existence itself intertwine.

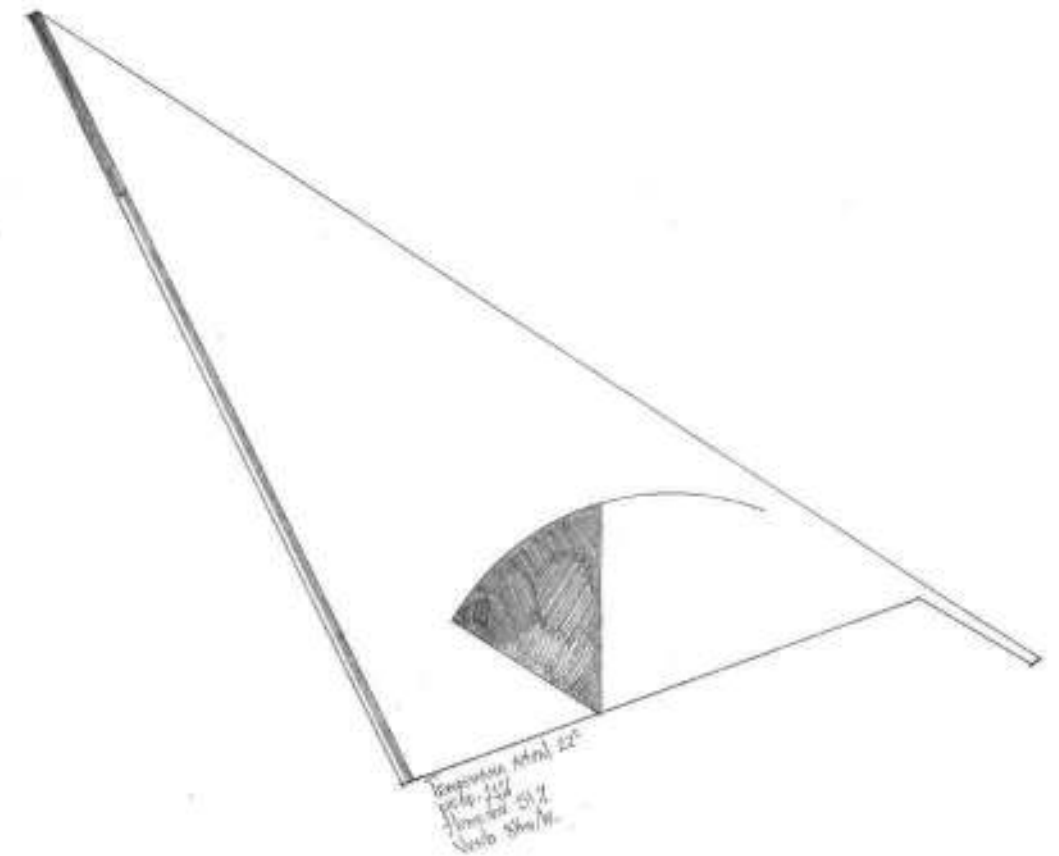
I choose not to have a strict line of investigation or defined methodology—the rigor of my work lies in other aspects. I like to stay attentive to the context, waiting for the moment a material might appear. I take that material and relate it to what I am reading at the time, or to a subject I'm interested in addressing. If all this is compatible, I potentialize that encounter and interweave those relationships until they look like they had never been separate.

I am very interested in creative strategies that employ confusion and manipulation of perception as a system to transform reality and the way of looking at one's environment and, from there, propose new scenarios. The materials I use have a special relationship with the economy, whether as discarded objects, waste, or residues of history—encyclopedias, pamphlets—which are transformed through their materiality in both appearance and meaning.

I like to think of artistic practice as an offering—as if I were the host at a dinner—where the intervention of the Other completes the image. Maybe that's why my studio is a meeting point for the artistic community—Obrera Centro—and a place to share tools—*la Herrateca*. I consider those spaces as places of education and learning. I believe that art works at multiple levels; I don't think it should have a specific role, because that would be limiting. The best thing that art can do is have the freedom to be and do whatever is necessary in every phase of its existence.



Madeline
Jiménez Santil



MADELINE JIMÉNEZ SANTIL

(Santo Domingo, República Dominicana, 1986)

Soy muy lenta, y en un momento donde la velocidad pareciera ser la norma, donde generalmente la mayoría de las cosas y experiencias se producen y consumen velozmente, me interesa poner en tensión la idea de temporalidad. Ralentizar, en el caso de mis dibujos, primero me permite aferrarme a procesos preindustriales de construcción del objeto tradicional del arte y decididamente intentar actualizarlos mientras los contamina. En segundo lugar también me permite hacer consciencia de que la noción de novedad permanente es una necesidad de mercado y no precisamente un valor que determina mi práctica. Insistir hasta entender.

Ralentizar también me da más tiempo para la fuga. Ir lento me ha permitido recodificar la construcción de la representación de un cuerpo extraño y duro. Desarticular la imagen esperada y hasta cierto punto impuesta hace que la conversación se vuelva inestable. Emisor y receptor empiezan a balbucear. Las certezas de las políticas identitarias producidas desde los centros y las academias tambalean y el aparente sinsentido que hace girar ligeramente ciertos códigos, hace que ambas partes empecemos a imaginar. Y es ahí, en el intervalo, cuando el mensaje aún es opaco y la memoria divaga entre la inoperancia de lo aprendido y el acercamiento a lo que aún no tiene forma; cuando se vuelve casi imposible instrumentalizar lo que todavía no cuenta con un lenguaje estable. Y mientras llega el lenguaje, para que esta representación pueda ser capitalizada, es cuando me muevo de lugar y empiezo a construir mi mito.

Sencillamente, ralentizar, me da la posibilidad y el tiempo de un escape continuo.

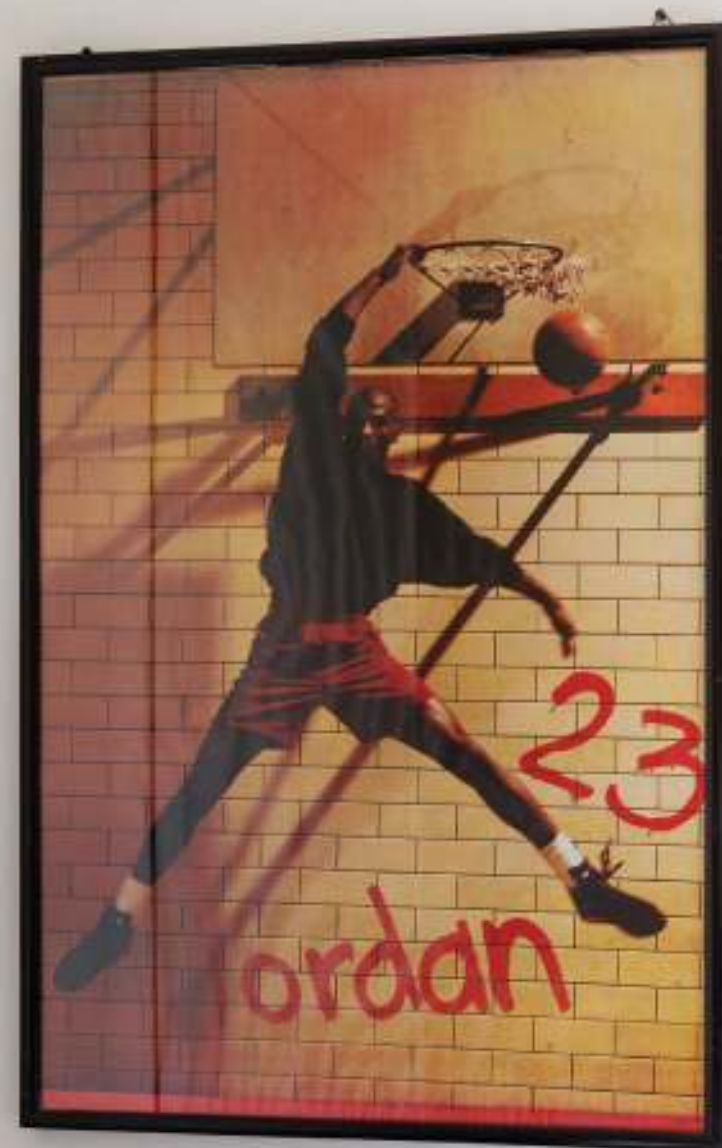
La incomodidad que genera lo que está fuera de lugar.

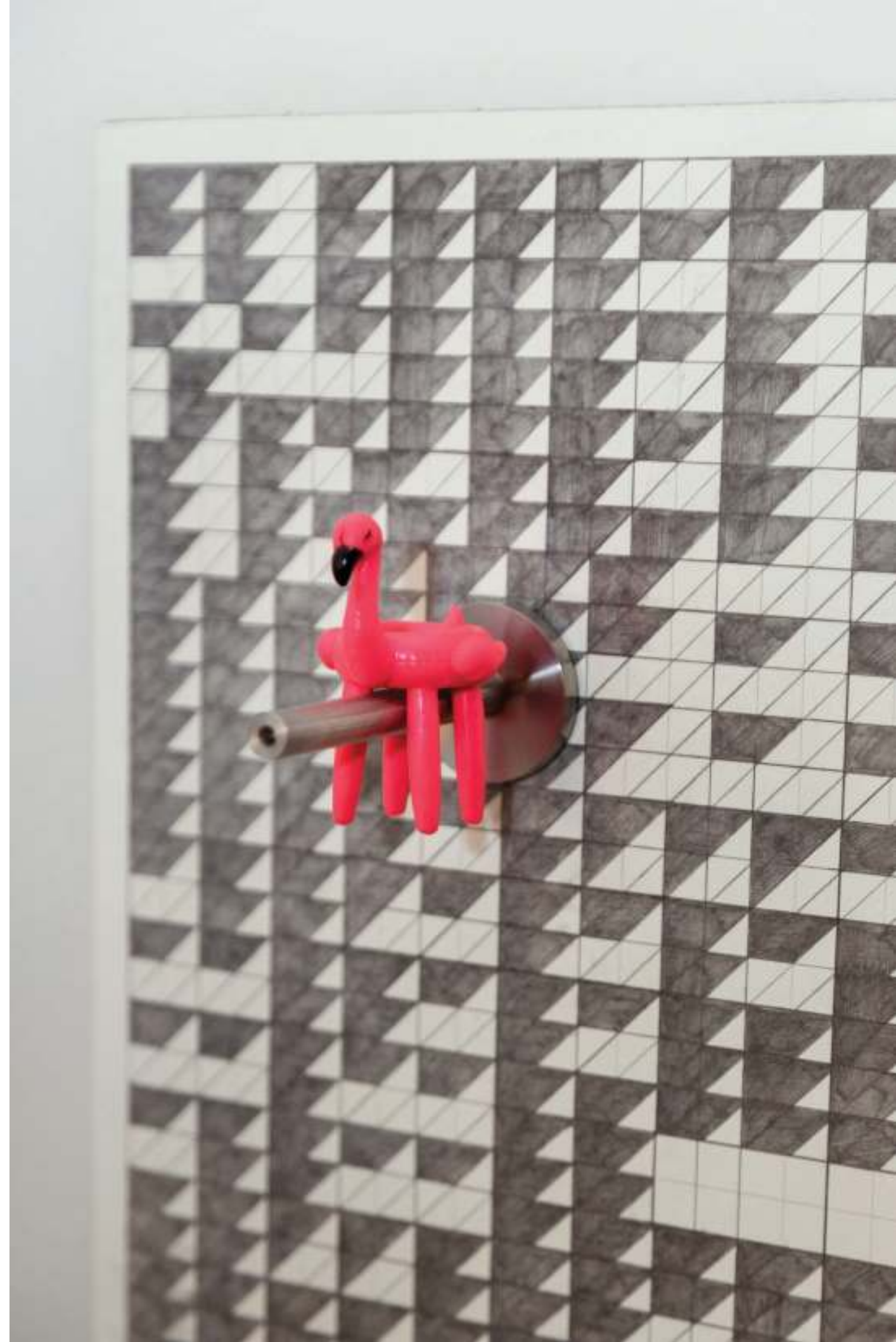
Lo sexy que puede ser lo aburrido.

Diseñar un bastidor rígido, pegar el lino con una cola previamente remojada durante ocho horas o más, preparar la creta y aplicar delicadamente 40 capas o más, siempre más, esperando que cada una seque perfectamente. Lijar y sellar la imprimatura. Cuadrícula de 1 cm con grafito 0.5 y repeticiones de patrones infinitos durante horas muertas. ¡Cuánto placer se puede experimentar en un trabajo tan aburrido!, y al mismo tiempo cuánta violencia en replicar una forma de hacer que no fue pensada ni en mi geografía, ni para mi cuerpo y que mucho menos contempló mi historia.

¿Cuántas posibilidades de placer existen en un trabajo tan castrante? La respuesta no puede ser otra que intentar transgredirlo, claro está, de manera bella y exquisita, tal como vilmente me enseñaron, y con esto, transgredir también una gran parte de mí.

Cuando empecé a hacer estos dibujos sabía que solos no tenían potencia. Ni a ellos ni a mí nos interesaba el centro. El centro como lugar recibe mucha luz y la verdad es que tengo ojos muy sensibles. Aún me resisto a ser subordinada de quien me produce. A lo mejor, ya llegará naturalmente el tiempo para eso.







I'm terribly slow and, at a moment when velocity seems to be the rule and generally most things and experiences are produced and consumed in a hurry, I want to problematize the notion of temporality. Slowing down, in the case of my drawings, allows me, first of all, to hang onto the preindustrial construction processes of the traditional art object, decidedly trying to bring them up to date while at the same time contaminating them. Secondly, it allows me to be aware that the notion of permanent novelty is a necessity of the market and not a value that determines my practice. Insist to understand.

Slowing down also gives me more time to escape. Going slowly has allowed me to recodify the construction of the representation of a foreign and hard body. Dismantling the expected and, up to a certain point, imposed image unsettles the conversation. Speaker and receiver begin to babble. The certainties of identity politics produced in the Center and the academy shudder, and the apparent nonsense that slightly twists certain codes, cause both parties to start to imagine. It is there, in the in-between space—when the message is still unclear and the memory wanders between the ineffectiveness of what has been learned and the movement towards that which has not yet taken shape—that it becomes almost impossible to instrumentalize what does not yet have a stable language. And while the language is still arising for this representation to be capitalized upon, this is when I get moving and start constructing my myth.

Put simply, slowing down provides me with the possibility of, and the time for, a continuous escape.

The discomfort caused by what is out of place.

How sexy boring might be.

Designing a rigid frame, pasting the linen with glue that's been pre-moistened for eight hours or more, preparing the chalk, and gently applying 40 layers or more—usually more—, waiting until each one dries perfectly. Sanding and sealing the primer. A 1x1 centimeter grid with 0.5 graphite and repetitions of infinite pattern during idle hours. How much pleasure can be experienced in such boring work! And, at the same time, how much violence in repeating a way of doing things that was not conceived of in my geography nor for my body, and much less ever considered my history.

How much possibility of pleasure exists in such suffocating work? The response can only be to try

to transgress it, naturally, in a beautiful and exquisite way, as I was viciously taught, and consequently, to transgress an important part of myself as well.

When I started to make these drawings, I knew that they had no power of their own. Neither they nor I were interested in the Center. The Center, as a position, receives a great deal of light, and frankly, I have extremely sensitive eyes. I still resist being subordinate to whoever produces me... Perhaps the time for that will naturally come.



Ana
Gallardo



ANA GALLARDO

(Rosario, Argentina, 1958)

No tengo una educación académica. No terminé la preparatoria, pero he logrado tener una enorme formación a través de mis colegas y también en el hacer; en la práctica y al confrontar los saberes establecidos por las academias de arte —el arte contemporáneo— con otras formas de hacer, de pensar, de construir, de hacer política.

Y aunque esas mismas prácticas me han hecho consolidar un método —que es también un vicio—, me dejo llevar por situaciones azarosas que al comienzo de cada trabajo busquen por dónde encararlo, que no sea por el camino que conozco —porque es difícil modificar rutinas—, que cada pieza tenga su rumbo propio a través de su propia materialidad. Es una lucha diaria. Trabajo, generalmente, con un camarógrafo, una cámara de fotos y de video. Durante años, ese ha sido mi equipo. Trato de que la materialidad sea la que necesita la pieza y hago pruebas y ejercicios que nunca había realizado.

Ahora comencé a bordar textos en dibujos enormes de carbón y papel. Es complejo, sucio, nuevo y me gusta mucho porque no se planifica. Siempre registro en video, texto, audio o dibujo; el registro es la memoria de lo que hago, además de que en el proceso la edición me hace comprender mejor lo sucedido; todo forma parte de «la obra». El registro tiene mucho valor y lo trabajo con la misma delicadeza que el proceso en sí mismo.

Para mí, la conversación lo es todo. Es el momento de intimidad, de confianza y de comprensión; un espacio en donde se va construyendo la pieza, donde aparece la manera de hacer. La conversación me guía.

El poder del proceso es inmenso. Amo, que muchas veces, la obra sea solo eso, un sedimento que propone espacios profundos, que no se ven a simple vista.

Cuando conozco con quién voy a trabajar, esa mujer o mujeres con las que estaré vinculada por un periodo de tiempo, sé que dependo de lo que ellas quieran o puedan hacer. En un principio no saben bien de qué se trata, por lo tanto la conversación y el tiempo son muy importantes.







I have no academic background. I didn't graduate from high school, but I've managed to get a great education through my colleagues and also by doing—through practice—and by confronting the knowledge established by contemporary art and art academies with other ways of making, thinking, constructing, and doing politics.

And even though these very practices have made me consolidate a method—which is also a vice—I let myself get carried away by chance situations in order to find a way to confront each work at the beginning of the process instead of following the path I know—because it's difficult to modify routines—so that each piece can follow its own course through its own materiality. This is a daily struggle. I typically work with a cameraperson, a still camera, and a video camera. For years, this has been my crew and my equipment. I try to ensure that the materiality of the piece is the right one, and I perform tests and exercises I've never carried out before.

Currently, I've begun to embroider texts onto huge charcoal drawings on paper. It's complex, dirty, and new, and I like it a lot because it is not planned, although I always keep a record of it with video, text, audio, or drawing. These recordings are the memory of what I do. Plus, the editing process allows me to better understand what happened. Everything is part of the "artwork." The recording is extremely valuable and I work with it as delicately as I do with the process itself.

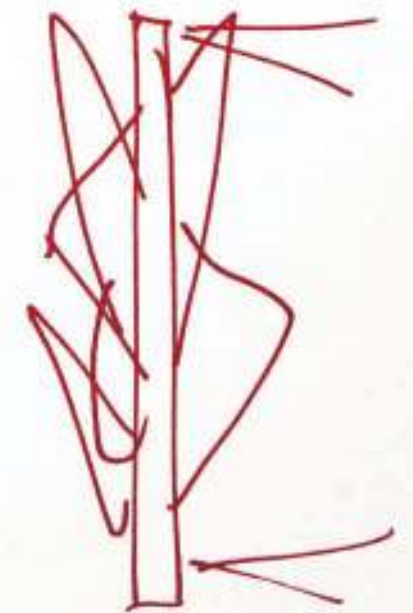
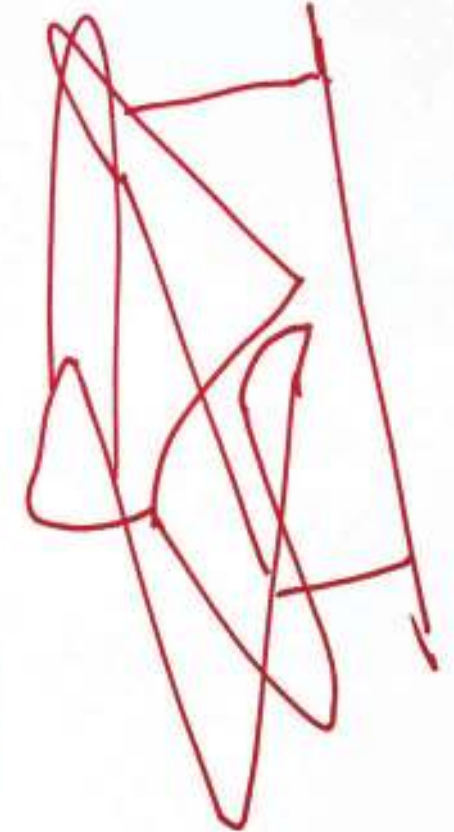
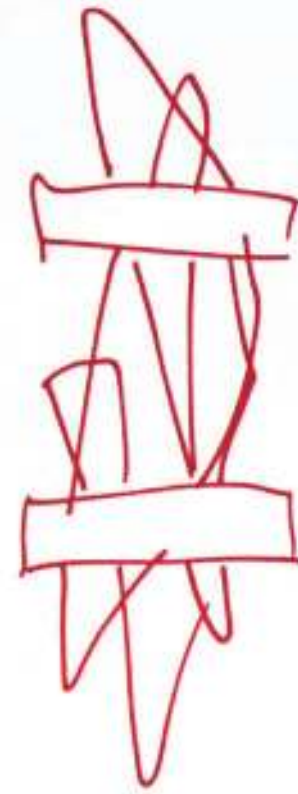
To me conversation is everything. It's a moment of intimacy, trust, and understanding. A space where the piece is developed, where the way of doing things emerges. Conversation guides me.

The power of process is immense. I love that, a lot of the time, the artwork is nothing more than that—a sediment that suggests deep spaces which can't be seen with the naked eye.

When I meet the people I am going to work with—that woman, or women, who I'm going to be connected to for a period of time—I'm aware that I depend upon what they want or are able to do. Initially, they don't really know what it's all about, so conversation and time are particularly important.



Yeni
Mao



YENI MAO

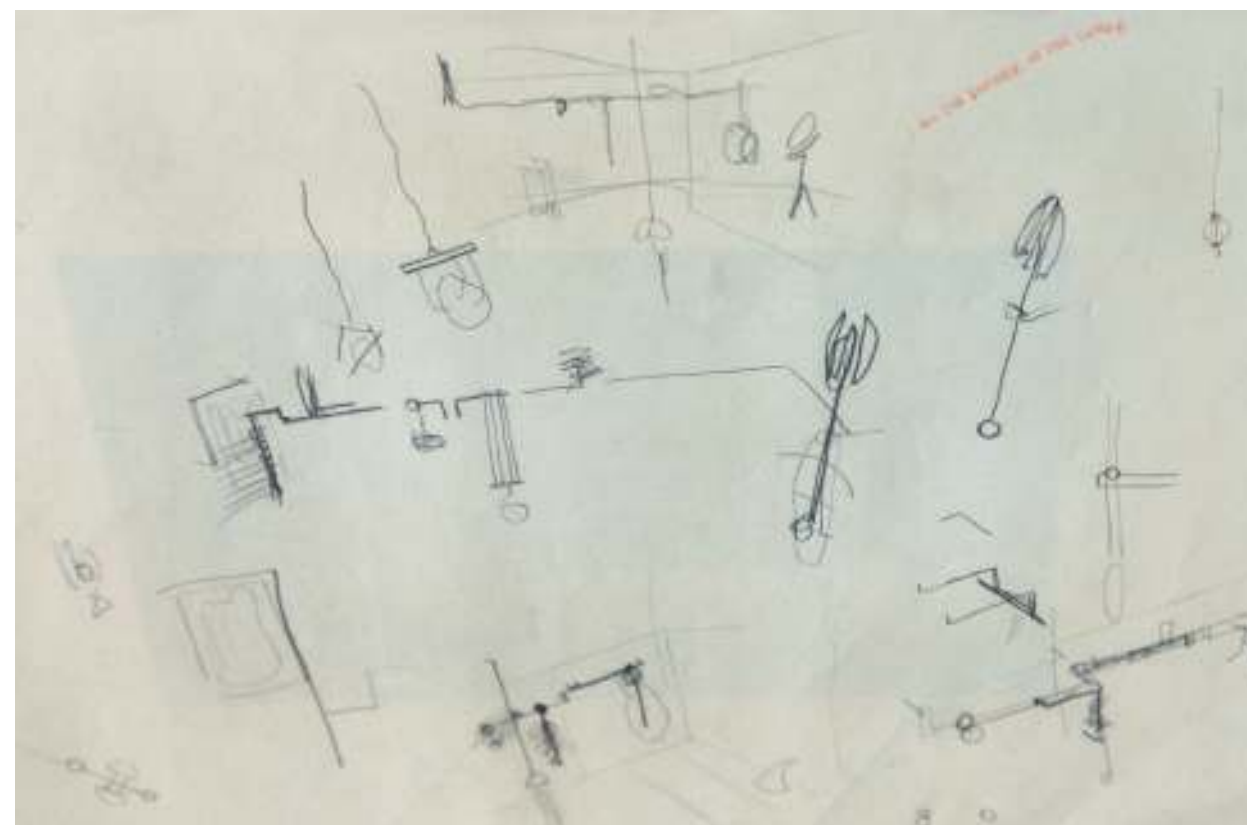
(Ontario, Canadá, 1971)

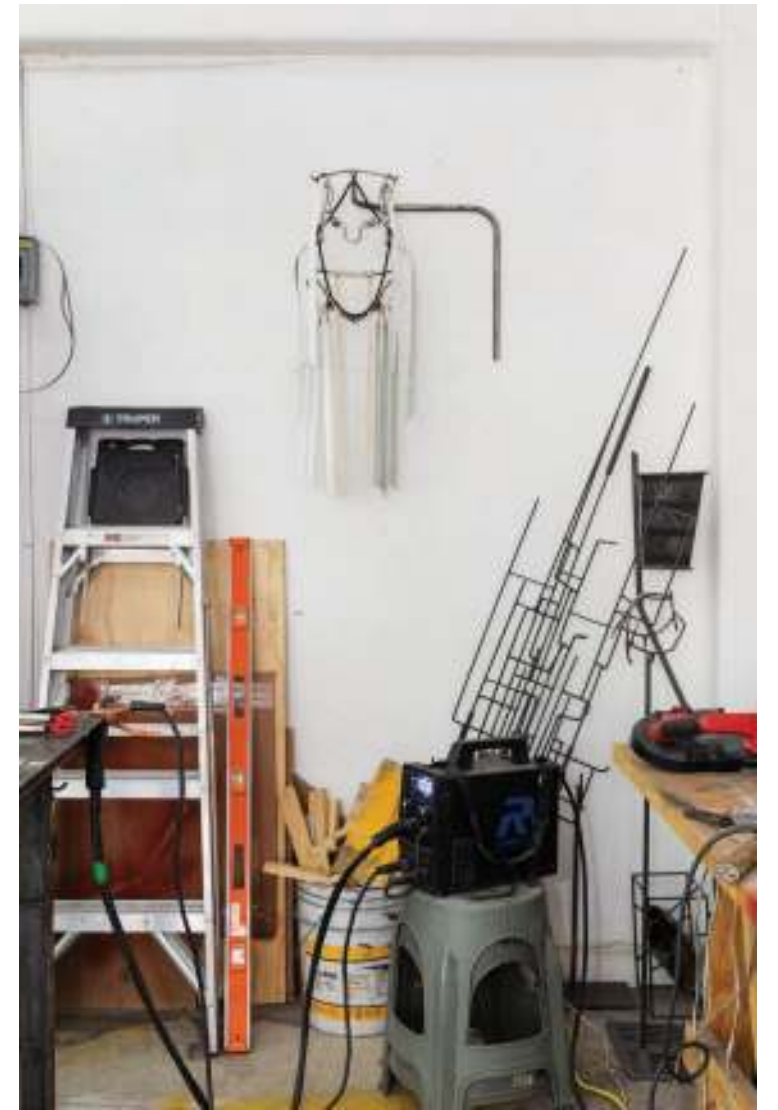
Soy hijo de inmigrantes, como lo fueron mis abuelos. Esa experiencia transnacional contribuye con una sensación de no tomar las cosas como se dan, un impulso para diseccionar los mecanismos a mi alrededor, comprender que existe una alternativa a las imposiciones o expectativas que se tienen de mí: la pertenencia como propiedad. Y esta experiencia se filtra en las esculturas, con una traducción de materiales, y en los sistemas de construcción que están entre mi conocimiento sobre cómo se hacen las cosas y los sellos temporales y culturales que vienen con ellas. Por ejemplo, los objetos de cerámica tradicionales vienen con su propia agencia, llevan consigo su forma, material y técnica, así como la individualidad del lugar y el tiempo que toman en fabricarse. Es así como reconozco que la temporalidad y la especificidad cultural son imposiciones sobre todo lo que hago.

Definitivamente, no tengo un proceso definido, estar en el estudio es un proceso constante de llamada y respuesta. Pongo algo sobre la mesa y respondo de la manera más intuitiva. Trato de guiarme por mi intelecto, pero sobre todo por mis instintos. La investigación, música, raza, violencia, amor, poesía, sexo, liberación y espiritualidad, todos esos elementos están en la obra pero no de forma didáctica, ni restrictiva o definida para el espectador.

Mi material base es el acero y he trabajado con la soldadura durante décadas: para mí es el punto de partida física y conceptualmente. Es natural para mí como dibujar, y me permite trabajar con todas las cosas que están dando vueltas dentro de mí. El agenciamiento del acero, su relación con los elementos, con el colonialismo y la construcción, es como se logra el esqueleto con el que puedo tener mis otras aventuras con los materiales.

Veo toda la obra como piezas continuas de mi práctica, de ahí los prefijos «fig» en los títulos, como si se tratara de ilustraciones de un proyecto de investigación más amplio. Por ello es complicado saber cuándo un trabajo está terminado; hay que reflexionar mucho sobre cuánto es suficiente y cuánto es demasiado, sobre si la obra está haciendo lo que necesito que haga sin mucho bombo y platillos innecesarios.





I am a child of immigrants, like my grandparents were immigrants, and as am I. Those transnational experiences contributed to a sense of not taking things as they are given, an impulse to dissect the mechanisms around me, to understand that there is an alternative to the impositions or expectations people had of me: belonging as ownership. This experience seeps into the sculptures, with a translation of materials, and into the systems of construction that are in between my knowledge of the way things are made and the temporal and cultural stamps that they come with. For example, traditional ceramic objects come with their own agency, and carry with them their form, material and technique, along with the individuality of the place and time that they are made. And so I recognize that temporality and cultural specificity are impositions on anything that I make within the space of my own temporality and cultural specificity (or non-specificity). In that sense my approach towards building is something that is learned from a transnational experience: the connecting of diverse elements into an aggregate structure.

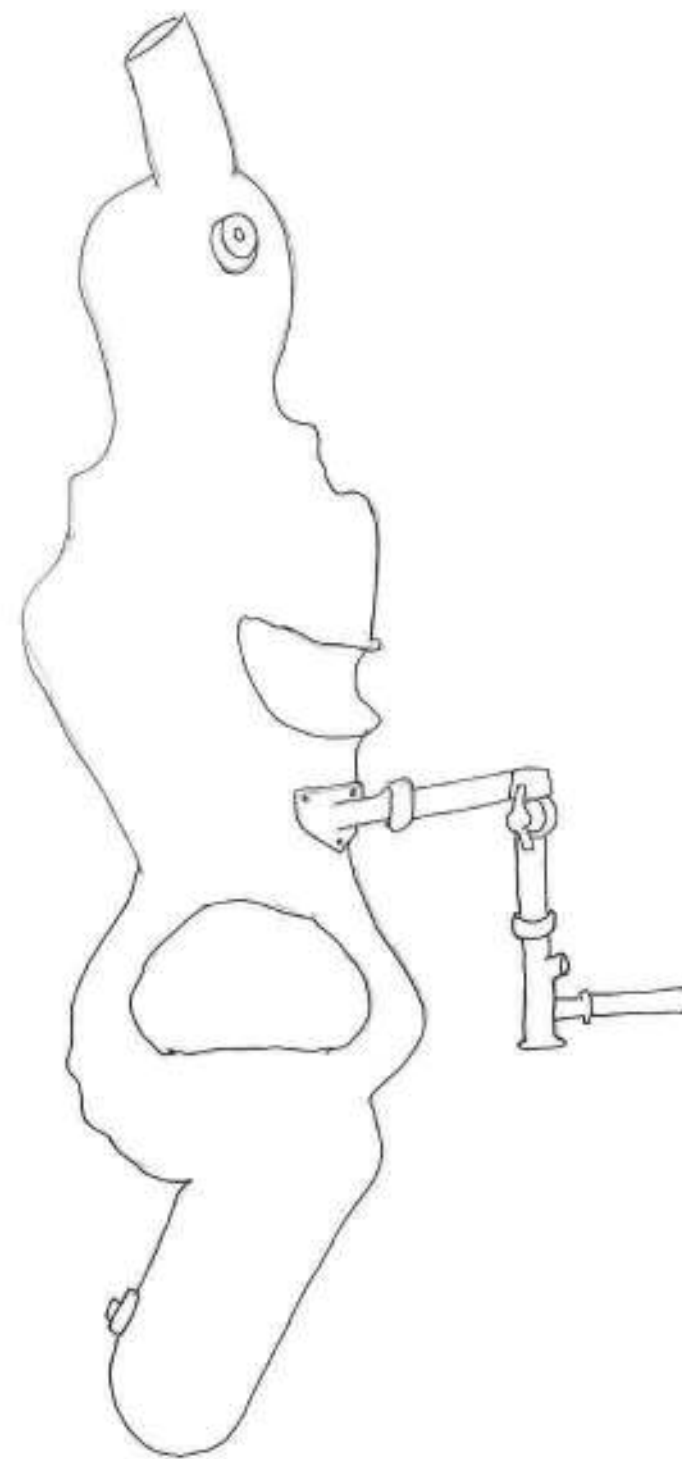
For me there is definitely no defined process, being in the studio is a process of constant call and response. I put something down and respond to it in the most intuitive way, trying to steer with my intellect, but mostly failing and using my gut. Research, music, race, violence, love, poetry, sex, restraint, release, embodiment, spirituality, all those things are in the work but the way they meet in the final object is not didactic, restrictive or defined for the viewer. I hope for my work to be multivalent, with more than one entry point.

My base material, that I almost always start with, is steel. Welding is something I have done for decades at this point, so for me it is the point of departure physically and conceptually. It's a natural way for me, like drawing, and allows me to work through all the other things that are swimming around in me. Because of steel's own agency—its relationship with the elements, with colonialism, and building—it provides the skeleton with which I can have my other adventures in material. Its physical properties such as weight, lightness, strength are suggestive.

I could probably work on a piece full circle until it is whittled back down to a stick. I see all the work as continuous parts of my practice, hence the “fig” prefixes of the titles, as if they are illustrations of a larger research project. So knowing when a work is done is hard—it's a lot of consideration of what is enough and what is too much, like, is the piece doing what I need it to do without a lot of extraneous bells and whistles?



Berenice
Olmedo



BERENICE OLMEDO

(Oaxaca, México, 1987)

Las esculturas parten de la idea del cuerpo sin órganos, propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari, es decir, de la desorganización y reorganización del cuerpo. Se realizan a partir de la reconfiguración de prótesis y órtesis que fueron donadas por diferentes pacientes, donde el muñón de una pierna se relocaliza en el lugar de la cabeza o una rodilla se sitúa en el hombro. Las esculturas se producen directamente en los talleres de ortopedia y en conjunto con protesistas y ortesistas, como es el caso de la protesista Cristina Picazo o el vínculo con la Clínica de Rehabilitación Humana.

Si el cuerpo humano puede ser entendido como un fenómeno de borde, como un ejercicio de los límites, entonces, hay que alentar a que la frontera de lo humano bordee otras naturalezas, al margen de consideraciones biológicas o excesivamente subjetivistas. Hay que arrancar el cuerpo de la especificidad humana que está condicionada a la jerarquía antropomórfica de ser hombre, adulto, blanco para hacerlo devenir encuentro del movimiento con lo femenino, lo infantil, con otras razas y otros géneros, es decir, con las otras formas sociales o entidades culturales pero también con otras escalas y de otras especies.

Si la vida es variación entonces hay que apelar a cuerpos diversos, cuerpos alterables, accidentados, frágiles; cuerpos susceptibles de recibir modificaciones constantes.





Berenice Olmedo y Cristina Picazo, Clínica de Rehabilitación Humana (CHRM).

Berenice Olmedo and Cristina Picazo, Humana Rehabilitation Clinic (CHRM).





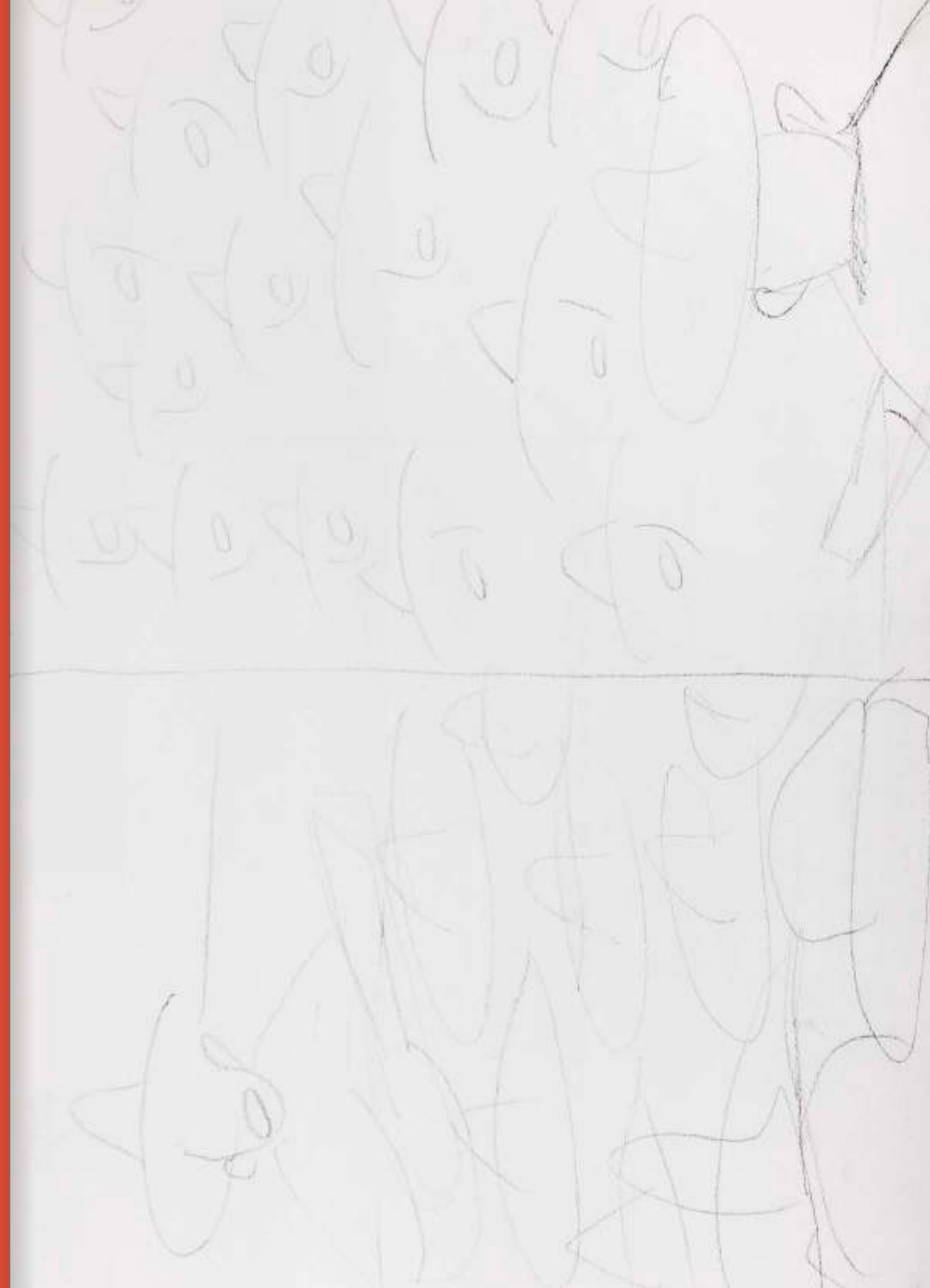
The sculptures are based on the idea of an organless body as proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari—on the idea of the disorganization and reorganization of the body. They are created using reconfigurations of prostheses and orthopedics donated by different patients, where a stump of a leg is relocated to the site of the head, or a knee is situated on a shoulder. The sculptures are directly made in orthopedics workshops with the involvement of prosthetists and orthotists, as with the case of the prosthetist Cristina Picazo or my connection with Humana Rehabilitación, rehabilitation clinic.

If the human body can be understood as a border phenomenon, as an exercise of limits, then we should encourage the frontier of the human to border on other natures, at the margins of biological or excessively subjective considerations. We have to extract the body from its human specificity, which is conditioned to the anthropomorphic hierarchy of being male, adult, and white, in order to make it encounter the movement of the feminine, the child-like, with other races and genders, that is, with other social scales and other species.

If life is variation, then we have to appeal to diverse bodies, alterable, injured, and fragile bodies—bodies susceptible to constant modification.



Ana
Segovia



ANA SEGOVIA

(Ciudad de México, México, 1991)

Empecé a pintar a partir de filmogramas en 2016. Estaba en Chicago y encontré un archivo familiar de Diana Films —la productora de mi abuelo que filmó y produjo más de tres mil películas de la Época de Oro del cine mexicano—, vi estas imágenes y entendí que había algo muy rico y generoso en ellas que me llamaba a querer reinterpretarlas en pintura. Me di cuenta de que el tropo que se repetía era el del charro o el vaquero, así empezó mi fijación por estas figuras y procesos.

Un filmograma se parece a la pintura. Dicen que el primer cineasta fue Caravaggio. En mi intervención de los filmogramas de la Época de Oro del cine mexicano, que son en blanco y negro, había un ejercicio de imaginar cómo se verían esas imágenes a color y pasar de blanco y negro a una paleta muy viva. Ese ejercicio de imaginación no se trataba de replicar sino de intervenir: el primer recurso era buscar vibraciones de color que supiera que iban a funcionar en esa imagen, mucho color primario y mucho complementario. La intervención de una gama cromática generó una transgresión de esas tradiciones que las volvieron muy lúdicas. Por ejemplo, la vestimenta en el caso de los charros y vaqueros, lleva en sí una seriedad e importancia patriarcal que al traducirla a rosas, naranjas o fucsias, se transgrede y se vuelve una herramienta que politiza a través del color. Es muy enriquecedor regresar la imagen en movimiento a la pintura de una manera formal y conceptual, porque además la pintura siempre está atravesada por el lente cinematográfico.







I started painting from film stills in 2016. I was in Chicago, and I came across a family archive of Diana Films—my grandfather's production company that filmed and produced more than three thousand films during the Golden Age of Mexican cinema. I saw these images and I sensed that they had something particularly rich and generous in them, which made me want to reinterpret them in painting. I realized that the repeated trope was the charro or cowboy. This is how my obsession with these figures and processes began.

A film still is similar to a painting. They say that the first filmmaker was Caravaggio. The intervention of these film stills from the Golden Age of Mexican cinema, which are in black and white, required me to imagine how these images would look in color, and to go from black and white to a very vibrant palette. This exercise of imagination was not about replicating but intervening. The first approach was to find the color vibration that I knew might work with the image—a lot of primary colors and a lot of complementary colors. The intervention of a chromatic spectrum resulted in a transgression of certain traditions, turning them into something very ludic. The charros' and cowboys' clothing, for example, carries such a patriarchal seriousness and weight that, when turned pink, orange, or fuchsia, it becomes a tool that politicizes through color. It's very enriching to take the moving image back to painting in such a formal and conceptual way because painting is always crossed by the cinematographic lens.



Chantal
Peñalosa Fong



Saenz EXPRESS LLC PSC 29418
J N° 2343
SAN ISIDRO-LOS ANGELES
TEL: (819) 737-5572 Y (213) 489-4898
727-E SAN YSIDRO BLVD. SAN YSIDRO CA.
Dia: 02/16/23
Nombre: RT2
Total Value: \$50
Cupón de Pasajeros

Click Touch
ORDEN DE REPARACION
NOMBRE: Chantal Peñalosa Fong
TEL: 310 819 1761
RUT: 1118123
EQUIPO SIN GARANTIA
EQUIPO APAGADO
EQUIPO MOJADO
EQUIPO SIN ACCESORIOS
EQUIPO CON ACCESORIOS
Cargador
Cable
Batería
Micro sd
Otro:
MONTOS: \$500
En caso de perder la guía deberá retirar el teléfono con su cédula de identidad.
No damos garantía por GOLPE, pantalla en negro y/o pixelada.
El servicio técnico solo se hace responsable por el repuesto instalado,
no por otros problemas que el equipo presente.
Efectuado a el cliente presenta esta orden de trabajo
Garantía:
procedencia del equipo
No NO MAXIMO 15 días
Res.
de ruidos de humedad golpes
varación.
TÉCNICO
00253



AIRFRANCE
LIMITED RELEASE
PENALOSA
CHANTAL
MEX
AF
11/18/23
AF 1454
AF 1454
LOS ANGELES
OAKLAND
56B
6:21PM
NO CARRY-ON BAG
CHANTAL
NK1454
11B
7:06PM
8:30PM
IF4GMC
2
3B
DOORS CLOSE 15 MINUTES BEFORE DEPARTURE

Saenz EXPRESS LLC PSC 29418
D N° 3995
SAN ISIDRO-LOS ANGELES
TEL: (213) 489-4898 Y (819) 737-5572
727-E SAN YSIDRO BLVD. SAN YSIDRO CA.
Dia: 11/18/23
Nombre: RT2
Total Value: \$50
Cupón de Pasajeros

CHANTAL PEÑALOSA FONG

(Tecate, Baja California, México, 1987)

Si pienso en el trabajo que he hecho durante los últimos 12 años, diría que es una colección de fantasmagorías y que mi papel ha sido el de una historiadora de lo extraño.

En esa complicación es que mis obras cuentan historias. La historia de una mesera que solo espera en un restaurante a donde no llega nadie porque afuera está la guerra contra el narco. La de un set cinematográfico para películas western del lado mexicano de la frontera construido para Hollywood pero que nadie lo utiliza y termina transformándose en un pueblo fantasma.

La historia de las casas abandonadas por personas que emigraron hacia Estados Unidos y que dejaron como un montaje en pueblos de Zacatecas, como si alguien acabara de estar ahí. El relato de migrantes chinos en México que adoptan nuevos nombres occidentales para ocultar sus orígenes y evitar el acoso y racismo de las campañas antichinas que quisieran expulsarlos del país. O el relato de una historia del arte alterna que se construye en el norte de México y que permanece dentro de un garage, por mencionar algunas.

A esto le he llamado mi realismo fantasma, historias que emergen de varias crisis, de tensiones, y de momentos de tensión política y económica.

Y en estos relatos aparecen narrativas fragmentadas, archivos que se desvanecen, miradas olvidadas e hipótesis que no buscan plantear resoluciones sino complicar las versiones autorizadas de las cosas.

Como artista de la frontera, naturalmente mis obras son concebidas desde la interzona: el espacio entre dos países (o tres), en paisajes suspendidos entre la vida y la ruina, entre memoria y ficción, en tiempos de espera. En estos espacios intermedios es desde donde activo las imágenes con las que trabajo.

No creo que el arte tenga que replicar la realidad, ni tampoco creo que el arte tenga necesariamente un lugar de responsabilidad social donde la artista es quien tiene el deber de darle solución a problemáticas que gobiernos han dejado desamparadas. Pero sí creo que se vuelve éste un espacio en donde algo a lo que no se le prestó la suficiente atención, que se descartó, se olvidó o ya no producía ningún tipo de capital, puede tener la oportunidad de un retorno, en forma de otra cosa –probablemente– y es ahí donde dialogo con esas figuras. Es ahí donde también me interesa proponer un lenguaje estético y poético que he venido desarrollando desde hace muchos años y que enmarca esas violencias cotidianas.

Mi experiencia transfronteriza también ha modificado la manera en la que concibo los espacios

en donde trabajo. Crecí entrando y saliendo constantemente de México y Estados Unidos. De niña escuchaba estaciones de radio de California pero estando en Tecate, del lado mexicano. Lo mismo con la televisión. Había una costumbre de ir al supermercado y también de comprar ropa del lado americano.

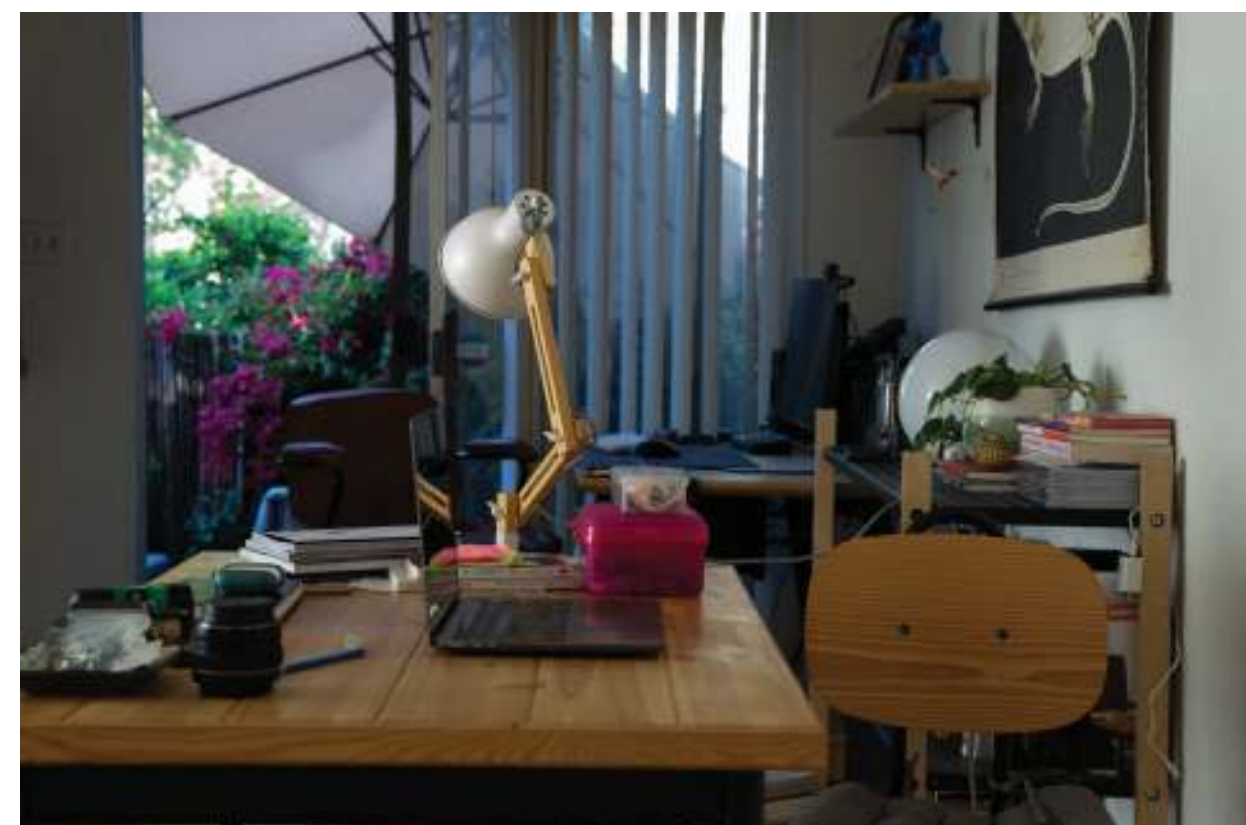
Situaciones que se instauran como pagar en México con moneda nacional pero que te regresen el cambio con una mezcla de dólares y pesos. O simplemente cruzar a pie porque la dirección del correo postal está del otro lado, y también la mitad de la familia, y la mitad de casi todo.

Esta experiencia de internarse en distintos lugares sigue presente en mi noción de estudio de artista también como un lugar de tránsito. Cada vez que hago una obra genero una especie de ficción donde los espacios y las ciudades que habito o trabajo se transforman en ese estudio de artista. Esto surgió de una manera muy temprana con las primeras obras que hice en un restaurante de Tecate, B.C., mientras trabajaba como mesera y no llegaba nadie. La crisis del 2008 en Estados Unidos había pasado hace algunos años pero todavía marcaba la economía fronteriza, y el narcotráfico tenía a estas ciudades en una desolación inmensa. Me adentré en una autoficción para transformar ese lugar de empleo en mi estudio. Utilizaba mis horas laborales y los recursos que había ahí como cubiertos, granos de sal y de frijol, monedas, moscas, y sobre todo el tiempo, como mi principal material de trabajo.

Muchas veces utilizo elementos autobiográficos entendiendo que estos también pueden ser espacios para la ficción. Es un procedimiento que sigo realizando al día de hoy. Me permite también entrar y salir de espacios física pero también conceptualmente.

Algo similar me sucede con los diversos medios con los que trabajo. Desde el video, la fotografía, las esculturas, las instalaciones, el texto y otros lenguajes que voy añadiendo y cruzando con mis procesos. Mi entendimiento de lo multimedia es como si los procedimientos con los que decido trabajar se trataran de diversas formas narrativas que pueden tener un encuentro con las ideas.

Me formé dentro de una historia espectral, y todas estas estrategias de ficción, o no, me permiten cuestionar la veracidad de lo que nos dijeron que había sido, de lo que es o lo que será.





If I think about the work I've made over the last 12 years, I would say that it's a collection of phantasmas and that my role has been that of a historian of the strange.

It's in that complication that my work tells stories. The story of a waitress who does nothing but wait around in a restaurant where no one ever comes because outside there's a drug war. The story of a Hollywood Western set built on the Mexican side of the border but nobody uses it and it ends up becoming a ghost town. The story of the abandoned houses in towns in Zacatecas left behind, looking like movie sets, by people who migrated to the United States. The story of Chinese immigrants in Mexico who adopt new Western names to hide their origins and avoid the harassment and racism of the anti-Chinese campaigns that seek to expel them from the country. Or the story of an alternate history of art hidden inside a garage in northern Mexico. That's just to mention a few.

I have called this my *phantom realism*, stories that emerge out of various crises, tensions, and moments of political and economic tension. These stories are made up of fragmented narratives, vanishing archives, forgotten glances, and hypotheses that don't seek to posit resolutions, but rather to complicate the official and authorized versions of things.

As a border artist, my works are naturally conceived from the interzone: the space between two (or three) countries, in landscapes suspended between life and ruin, memory and fiction, wait times. It's from these in-between spaces that the images I work with emerge.

I don't believe that art has to replicate reality, nor do I believe that art necessarily has to assume a role of social responsibility where the artist is obligated to provide solutions to problems that governments have left unattended. But I do believe that art becomes a space where something that hasn't been given proper attention, that's been dismissed or forgotten, or was no longer producing any kind of capital, can have the opportunity of coming back—probably in the form of something else—and that's where I dialogue with these figures. It's here that I'm interested in putting forward an aesthetic and poetic language I've been developing for many years and which frames these everyday violences.

My cross-border experience has also modified the way I conceive of the spaces where I work. I grew up going back-and-forth between Mexico and the U.S. all the time. As a child in Tecate, on the Mexican side, I listened to radio stations from California. The same with T.V. There was a custom of

going to the supermarket and also buying clothes on the American side. Certain situations become normal, like paying in Mexico with local currency but getting your change back in a mix of dollars and pesos. Or crossing the border on foot because a postal address is on the other side, and so is half the family, and half of almost everything.

This experience of making my way into different territories is still present in my notion of the artist's studio as a place of transit. Every time I make an artwork I create a kind of fiction where the spaces and cities I inhabit or work in become the artist's studio. This came up very early on for me with the first works I made in Tecate when I was working as a waitress and no one showed up at the restaurant. The 2008 financial crisis had already happened several years beforehand, but it still marked the border economy, and drug trafficking had these cities in a state of immense desolation. I immersed myself in a kind of auto-fiction to transform my place of employment into my studio. I used my working hours and the resources available to me there, such as silverware, grains of salt, beans, coins, flies, and above all, time, as my main material. Often I make use of autobiographical elements, understanding that this can also be a space for fiction. It's a procedure that I continue to perform to this day. It allows me to move in and out of spaces, not only physically but also conceptually.

Something similar happens to me with the different media I work with. From video, photography, sculptures, installation, text, to other artistic languages that I add to and mix into my processes. My understanding of multimedia work is to treat the procedures I choose to work with like diverse narrative forms that can have different encounters with ideas.

I was shaped within a spectral history, and all these strategies, making use of fiction or not, allow me to question the veracity of the way we were told things happened, are happening, or are going to happen.

Manuela
García



MANUELA GARCÍA

(Ciudad de México, México, 1982)

Suelo pasar mucho tiempo en mi taller. Ha sido el espacio en el que decidí, hace casi una década, hacer todo lo que se me viniera a la mente. Así, el paso que hay entre una idea y una pieza se ve atravesado por mirar y probar; con la seguridad de que eso en sí mismo tiene un sentido.

Me sostengo en el instante que construye una vida con la convicción de que solo puedo evidenciarme a través él. He generado muchos instantes, milímetros exactos en donde una curva de madera con la extensión de sus fuerzas se soporta en la resistencia de un muro. El instante en el que una persona observa una pintura de cera e intenta conformar una imagen con el fondo y la superficie.

Pienso que el arte son ideas sobre el mundo, ideas que vemos, que veo y que me ayudan a describir cosas puntuales. Puntuales como el momento en el que las veo; el segundo en el que suceden. Pienso acerca de pensar, de mirar a la gente que me mira, de caminar con el cuerpo y compartir el espacio del mundo con otros cuerpos. Veo mis piezas y las de mis colegas como veo las plantas. Me sorprende de las hojas nuevas, observo a los perros, veo que sueñan e imagino las imágenes que crean. Observar y relacionar es lo primero que ocurre antes de que suceda una pieza. Siento fascinación por el espacio vacío y por la posibilidad de ser.

Trazo líneas en lo que parece el vacío, líneas que revelan las distancias que marcan uno de tantos recorridos posibles. Genero pequeños sistemas de fuerzas en donde el volumen está señalado, los bordes demarcan un todo y lo contienen. A lo largo de los años, he trabajado con materiales recurrentes como: lana, vidrio e imanes, generando superficies que generan reflejos, superficies que se confunden. Haciendo órdenes de cosas que construyen ideas de celebración, de duelo, de encuentro.

Hay procesos que transcurren adentro y otros afuera del taller. Todos me atraviesan y no podrían ser más que el producto del filtro con el que miro. Las distintas materialidades traen consigo información, lógicas intrínsecas de las técnicas para manipularlas. Así como en los tejidos, veo en la superficie de los materiales estructuras de pensamiento con las que fueron creados y que sugieren distintas maneras de construcción. La forma de organizar el mundo y la forma en que lo vemos es la misma. Por eso intento organizar de diferentes maneras para ver un poco más en medio de lo que no está claro. La ambigüedad me ofrece la única certeza.







I usually spend a lot of time in my studio. Since almost a decade ago it's been the space where I can do whatever comes into my head. Thus the distance between an idea and a final artwork is bridged by a constant looking into and trying out of things. With the certainty that this process in itself is something meaningful.

What sustains me is that instant that evokes a life—and I have the conviction that I can only make myself evident through that moment. I've generated many instants, exact millimeters of a curve of a piece of wood which, with the tension of its own internal force, is held up by the resistance of a wall. The instant in which a person looks at a wax painting trying to form an image between the depths and the surface.

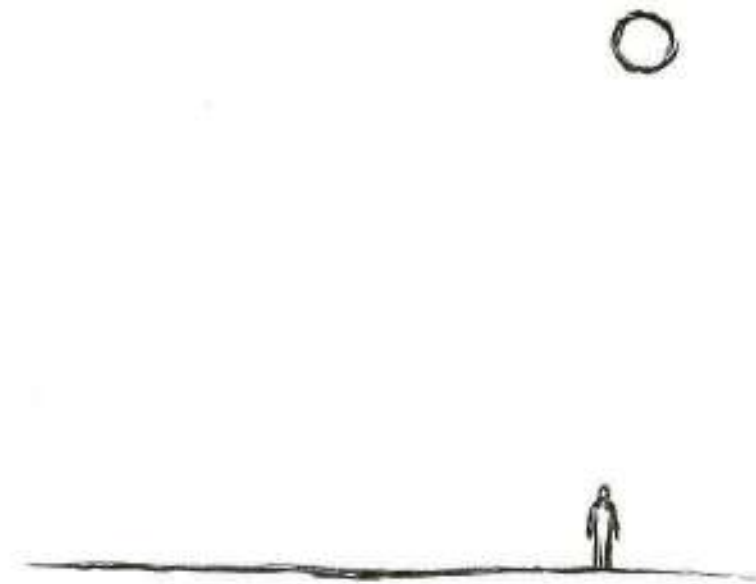
I think of art as ideas about the world, ideas that we see, that I see, and that help me to describe extremely specific things. As specific as the moment I see them, the second they happen. I think about thinking, about looking at people who look at me, about my body walking and sharing the space of the world with other bodies. Just like I look at my pieces and those of my colleagues, I look at plants. I'm surprised by the new leaves, I see dogs, I watch them dream and imagine the images they're creating. Observing and relating is the first thing that happens before a piece happens. I'm fascinated by empty space and the possibility of being.

In what seems like emptiness I draw lines that reveal the distances that mark one of so many possible paths. I generate small systems of force where volume is marked, where the edges demarcate a whole and contain it. Over the years I've worked with recurring materials such as wool, glass, magnets, surfaces that generate reflections—confused surfaces. And with certain orders of things that suggest ideas of celebration, of mourning, of meeting.

There are processes that take place inside and processes that take place outside the studio. All of them are inside of me, and can't be more than the product of the filter through which I see things. Different materialities bring information with them, intrinsic logics of the techniques necessary to manipulate them. Just like with textiles, I see in their surfaces the structures of thought that created them, suggesting different ways of construction. The way the world is organized and the way we see it is the same. That's why I try to organize in different ways, in order to see a little better the heart of what is not clear. Ambiguity offers me the only certainty.



Rodrigo
Hernández



RODRIGO HERNÁNDEZ

(Ciudad de México, México, 1983)

El lenguaje escrito juega un papel muy importante, diría que fundamental, en muchas partes de mi proceso creativo. Creo que se trata de mi deseo de crear o acercarme lo más posible a hacer algo parecido a la sensación que tengo después de haber leído ciertos libros. Me pasa con las novelas de Patrick Modiano. En su novela *Pedigree*, el narrador hace un recuento semiautobiográfico de su infancia y su adolescencia. El ritmo de su voz es frenético y casi imposible de seguir. Aparecen y desaparecen personajes y los escenarios son confusos. El narrador dice que tal vez su memoria lo traiciona. El dibujo que *Pedigree* hace del tiempo se resiste a tomar una forma permanente y está activamente borrándose, redibujándose y transformándose. La memoria de los detalles específicos resulta secundaria a una memoria indefinida o abstracta de lo que es la historia. Así que más que interesarme el diálogo con el pasado, o crear una conversación entre personajes o elementos de las historias, pienso en el encuentro de arquetipos y modelos de los cuales se derivan otros objetos, ideas o conceptos. Lo esencial para mí es ver esa posibilidad de sustraerlos de un mundo «real», al que pertenecen, y reunirlos en otro plano. Las preguntas que me interesan como artista están ahí: ¿qué significa ese «otro plano»? ¿Dónde está y cómo es que mi trabajo lo toca a través de pequeñas cosas que puedo hacer con mis manos trabajando sobre una mesa? ¿Qué sucede realmente con la cualidad real de aquello que ha sido sustraído de la «realidad» y que acabo empleando como material para mi trabajo? ¿Qué es lo que estoy haciendo realmente como artista?







Written language plays a particularly important—I would say fundamental—role in many aspects of my creative process. I think it's about my desire to create or get as close as possible to making something similar to a particular feeling I have after reading certain books. I have that with Patrick Modiano's novels. In his novel *Pedigree*, the narrator gives an autobiographical or semi-autobiographical account of his childhood and adolescence. The rhythm of his voice is frenetic and almost impossible to keep up with. Characters appear and disappear and the scenarios are confusing. The narrator explains that perhaps his memory has betrayed him. *Pedigree's* representation of time refuses to come into a permanent shape and actively erases itself, retraces itself and transforms. The memory of specific details is secondary to an unspecified and abstract memory of how the story goes. So instead of being interested in a dialogue with the past or creating a conversation between characters or the elements of the story, I think about encounters between archetypes and patterns, out of which other objects, ideas, or concepts are born. The essential thing for me is to discern the possibility of extracting things from the "real" world, where they belong, and bringing them together in another plane. The question I'm interested in as an artist lies here: what does this "other plane" mean? Where is it? How does my work touch it through the little things my hands can make working at a table? What actually happens to the "real" quality of those elements extracted from "reality" which I end up using as material in my work? What am I really doing as an artist?

ektor
garcia



EKTOR GARCIA

(California, Estados Unidos, 1985)

Suelo viajar mucho, y me encanta ver cómo cambian los materiales de un lugar a otro. Me llaman mucho la atención los materiales orgánicos, que para mí siguen vivos, y llenos de potencial. Hay veces que siento que esos elementos me buscan y me encuentran, tal vez me los regala un amigx o los descubro a la vuelta de un camino. Son muy importantes dentro del taller, como los ingredientes para la cocina, o los instrumentos para la música. Me gusta usar los materiales en una forma no muy común, llevarlos al límite, cambiar sus referencias y significados, conocerlos más.

Noto una gran variedad de artesanías: las que se producen para consumo turístico y lo que se hace cuando el/la artesana se da la libertad de divertirse. La artesanía suele estar hecha con amor, respeto a las tradiciones ancestrales, pensada siempre para el uso cotidiano; lleva un conocimiento de procesos y materiales muy íntimo, de mucho tiempo. Lo útil, lo hecho a mano de manera preindustrial tiene mucha atención e intención. Veo el arte muy enfocado en un conceptualismo vacío, ensimismado, como parte de un sistema elitista capitalista, sin sentido ni pasión por el uso o función, por lo hecho a mano, o por el respeto a lo ajeno. Sé que esto es muy blanco y negro, y no finjo ser experto de nada, pero me parece que el arte y artesanía, cuando son exitosas, expresan algo muy íntimo del creadorx, algo vivo que se siente, que da a la vida, que la enriquece, en vez de, solamente, tomar espacio.

No creo que haya un interés por temas de género en mi obra, sino más bien por la liberación del pasado, de etiquetas que nos encajan y limitan. He visto a muchos hombres tejer en telares, hacer y reparar redes para la pesca o hacer joyería. Por el contrario a muchas mujeres y personas no binarias hacer trabajos que estereotípicamente son considerados masculinos. Uno debería hacer lo que se le dé la chingada gana, sin los prejuicios de otros.

Veo a una fracción del arte mexicano existir dentro de una burbuja de privilegio, de un sistema clasista y muy blanco, donde el heteropatriarcado capitalista blanco sigue dominando y controlando. A la vez veo a muchxs artistas que existen fuera de esta burbuja, que forjan su propio lugar, y esto me emociona e inspira.







I'm used to traveling a lot, and I love to see how materials change from one place to another. My attention is powerfully attracted by organic materials, which I believe are still alive, full of life and full of potential. At times, I feel like those elements are searching for me and that they manage to find me. Sometimes they arrive as a gift from a friend, or I discover them on the street. These elements are especially important in the studio, like ingredients are in the kitchen or instruments are for music. I like to use these materials in unusual ways, push them to their limits, change their references and meanings, and get to know them better.

I notice a great variety of crafts: objects produced for tourist consumption and objects the artisans make just for fun. Handicrafts are usually made with love, respecting ancient traditions, and always conceived for everyday use. The crafts bear a very intimate knowledge of processes and materials, with ancient origins. The utilitarian object, the preindustrial handmade object, is full of care and intention. I see art as so focused on a very empty conceptualism, absorbed, as part of an elitist capitalist system, with no sense or passion for use or function, for handmade objects, without respect for the Other. I know this is very black and white, and I don't claim to be an expert in anything, but, in my opinion, both art and craft, when successful, express something very private from their creator, something alive that is felt, that contributes to life, enriches it, instead of simply taking up space.

I don't think there is an interest in themes of gender in my work, but rather an interest in liberation from the past, from labels that categorize and limit us. I have seen many men weaving on looms, making and repairing fishing nets, making jewelry, and on the other hand, many women and non-binary people doing jobs that are stereotyped as male. Everyone should do whatever the hell they want, regardless of the prejudices of others.

I see one portion of Mexican art within a privileged bubble of a classist and very white system, where the white capitalist heteropatriarchy continues to control and dominate. At the same time, I see many artists who exist outside this bubble, who are forging their own space. That really excites and inspires me.



Fabiola
Menchelli



FABIOLA MENCHELLI

(Ciudad de México, México, 1983)

La fotografía, como medio, ha cambiado todas las disciplinas que podemos estudiar. El pensamiento fotográfico, por lo tanto, es más democrático y accesible que muchas otras disciplinas, ya que cruza todas nuestras formas de generar conocimiento, desde la ciencia hasta la manera en la que compartimos nuestras experiencias del mundo. Lo que me intriga de la fotografía es su manera de acercarnos y alejarnos de la realidad. Más allá de las categorías que se han generado para entender si la fotografía es o no es arte, me parece interesante pensar en las formas en las que el medio ha multiplicado y expandido nuestra manera de habitar y percibir el mundo.

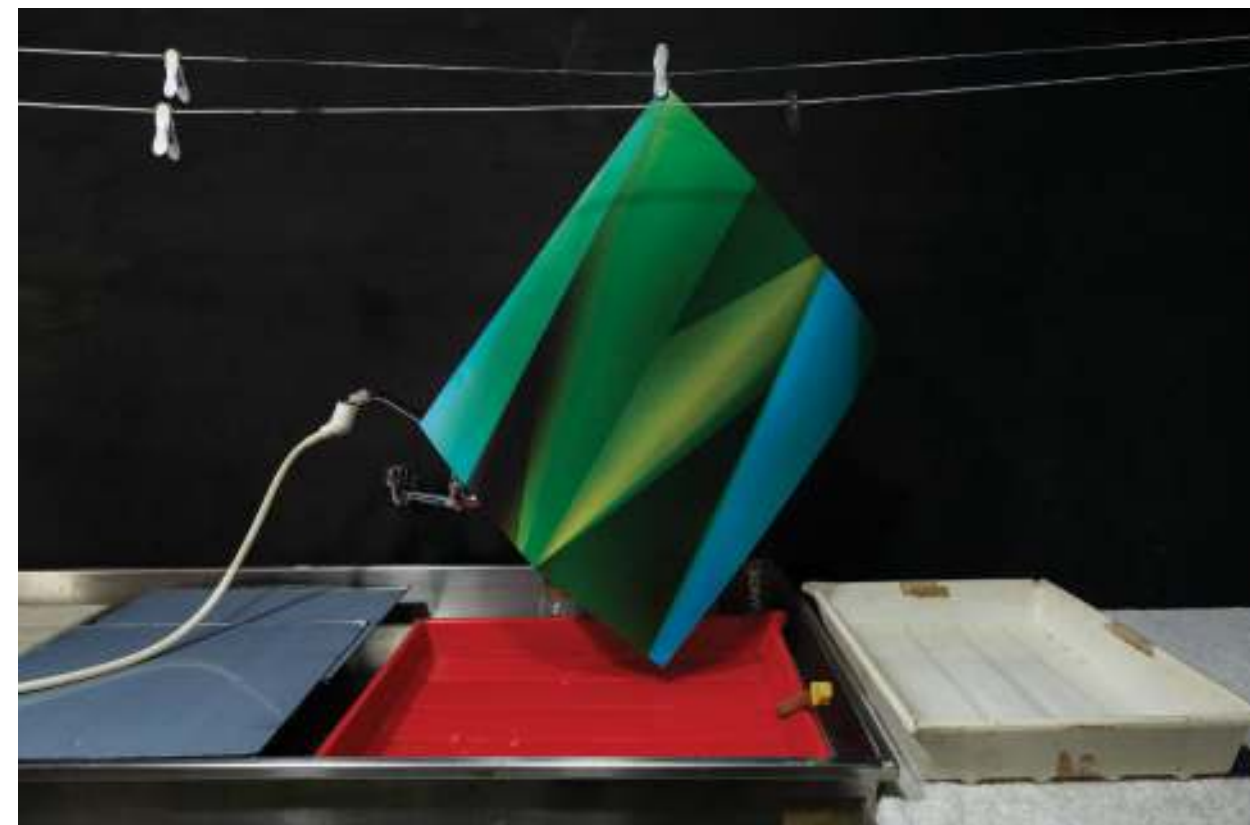
Para mí, la fotografía siempre ha sido un medio maleable, democrático y diverso que tiene, al igual que otros medios, una historia llena de convenciones que debemos visitar para aprender y desaprender, y así observar desde nuevas perspectivas. La fotografía experimental me ha permitido expandir mi búsqueda hacia prácticas y lenguajes que cruzan diversas disciplinas, y desde múltiples conversaciones repensar el medio y sus posibilidades.

La experimentación es para mí una forma física de localizar el significado del trabajo, y requiere una reorientación del cuerpo. Una de las ideas constantes que atraviesa mi obra es la de pensar en la visión como un proceso de inversión; no solo en el medio fotográfico, a través del negativo y el positivo, sino también como un proceso físico. La obra sostiene un lenguaje que espero interfiera con nuestra perspectiva y «nos impulse a ver de manera diferente, a imaginar lo contrario y a preguntarnos cómo podríamos reconsiderar las formas que se nos dan».¹

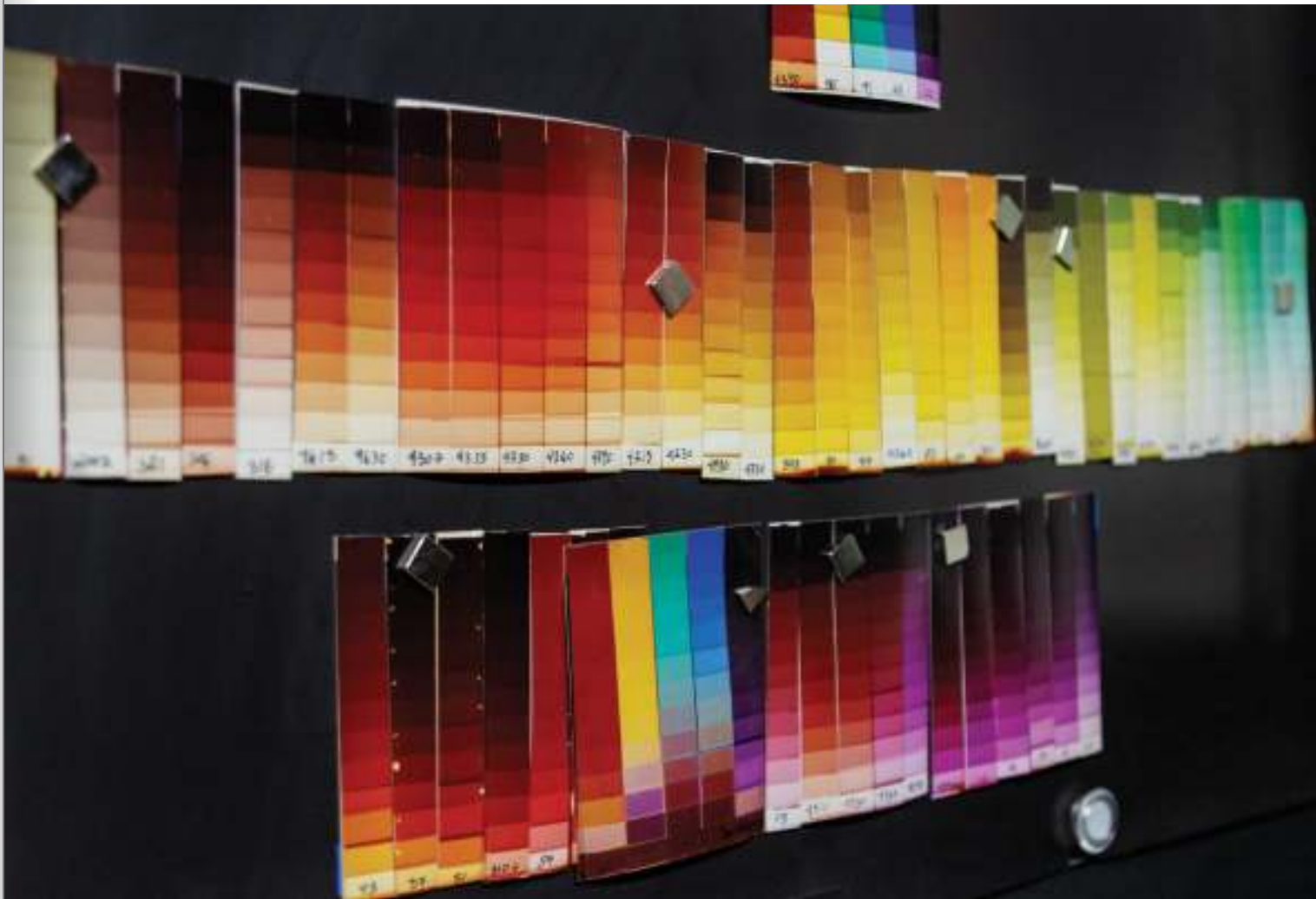
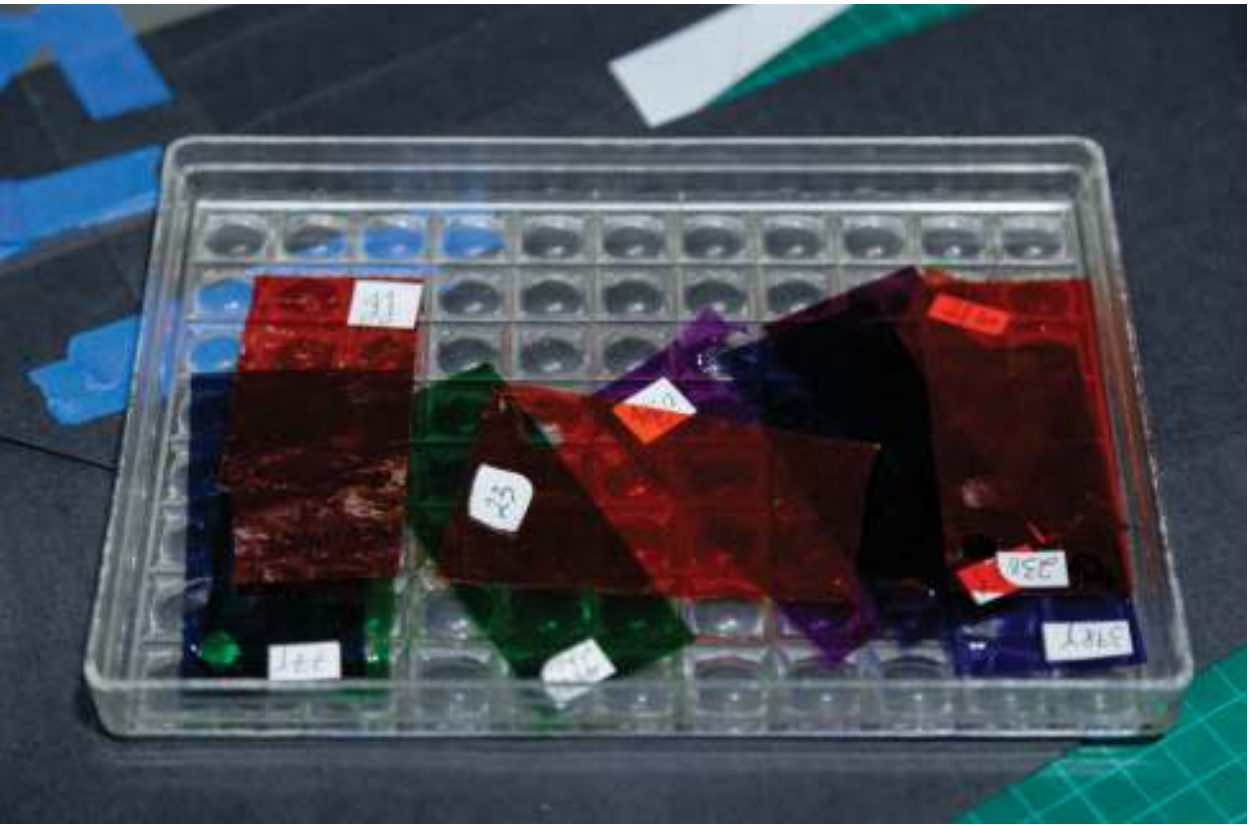
En los últimos tres años me he enfocado en trabajar con fotogramas a color. El proceso de trabajar a color en el cuarto oscuro es mucho más exigente y exhaustivo, ya que entre muchas otras cosas, requiere trabajar en completa oscuridad. Esto me llevó a cambiar por completo mi forma de hacer imágenes. El cuerpo en la oscuridad se vuelve más presente, y los demás sentidos se agudizan; por lo tanto, en vez de tratar de enfocar la mirada para crear imágenes, comencé a doblar el papel y exponerlo a múltiples temporalidades de luz. El papel fotográfico funciona como herramienta y a la vez como soporte para crear las imágenes. Las piezas finales son fotografías y esculturas que se desdoblan en el espacio y también

son acontecimientos que se desarrollan ante el espectador. Funcionan como registros de su propia experiencia al ser creadas a partir de movimientos y pliegues en la oscuridad. Al mismo tiempo son registros de procesos alquímicos, ya que contienen y reflejan luz al mismo tiempo irradiando una presencia que acuerpa y busca generar una experiencia perceptual en el espectador.

La obra me ha llevado a reconsiderar los mecanismos fijos de observación que imponemos al mirar. Este acto va más allá de la visión, puede ser un acercamiento sutil y generoso, que se opone a la relación histórica de la fotografía con la violencia al disparar o capturar una imagen. En cambio, propongo girar la lente hacia adentro, incluso trabajar sin la cámara y dejar que la estructura física del medio se defina a sí misma, expandida e inestable, líquida, abierta y múltiple.



¹ Getsy, D.J. (2019). *Ten Queer Theses on Abstraction*. *Queer Abstraction*, Des Moines: Des Moines Art Center, 65–75.





Photography, as a medium, has changed all the disciplines we can study. Photographic thought, therefore, is more democratic and accessible than many other disciplines, as it crosses all the ways in which we generate knowledge, from science to the way we share our experiences of the world. What intrigues me about photography is its way of bringing us closer to and further away from reality. Beyond the categories that have been generated to understand whether photography is or is not art, I am excited by the ways in which the medium has multiplied and expanded our way of inhabiting and perceiving the world.

For me, photography has always been a malleable, democratic and diverse medium that has, like any other medium, a history full of conventions which we must revisit in order to learn and unlearn, and thus observe ourselves from new perspectives. Experimental photography has allowed me to expand my research towards practices and languages that cross several disciplines, and from these interdisciplinary conversations I like to rethink the medium and its multiple possibilities.

Experimentation is for me a physical way of locating the meaning of the work, and requires a reorientation of the body. One of the constant ideas that runs through my work is to think of vision as a process of inversion, not only in the photographic medium, through the negative and the positive, but also as a physical process of vision. For me the work holds a language that I hope will interfere with our perspective and “push us to see differently, to imagine the opposite and to ask ourselves how we might reconsider the forms we are given”.¹

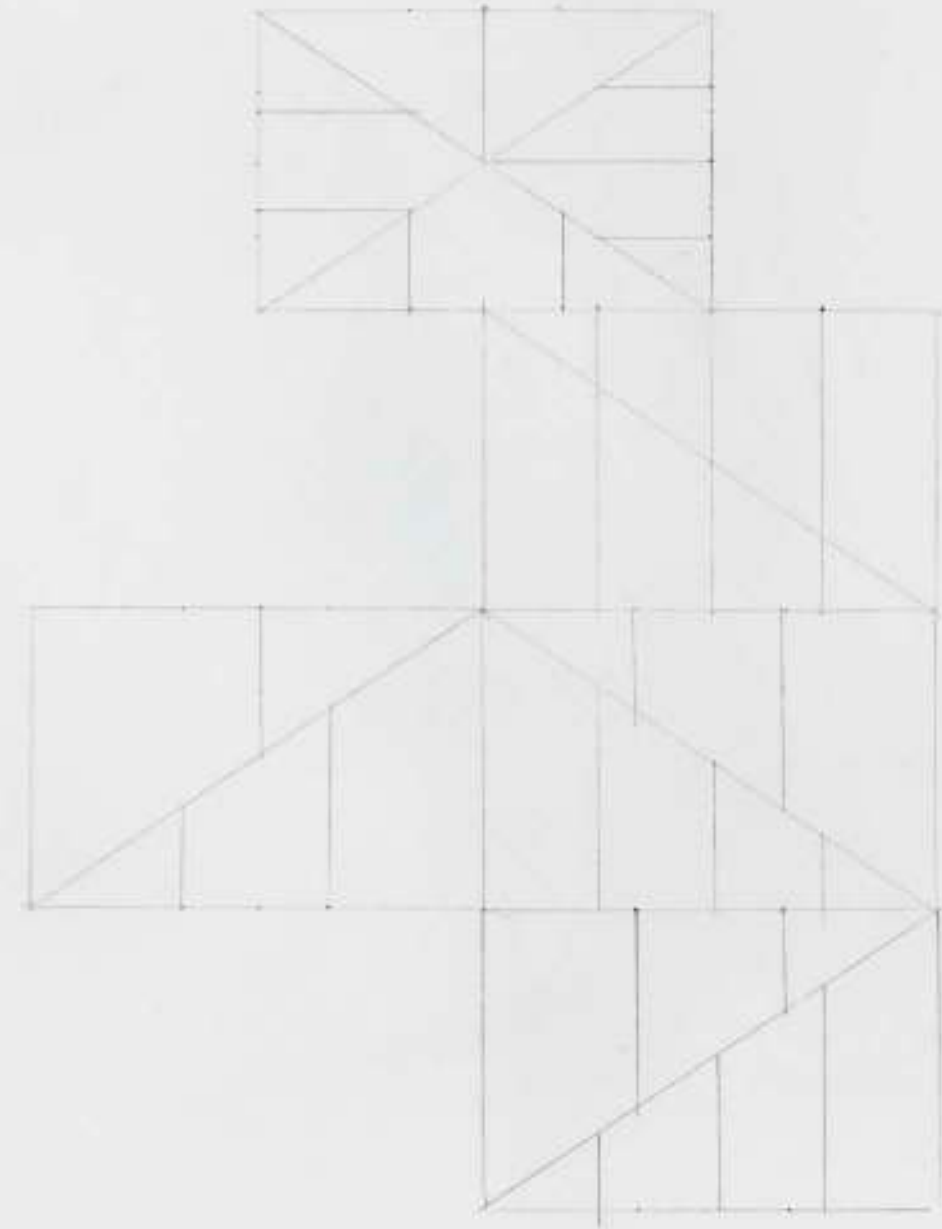
For the past three years I have focused on color photograms. The process of working in color in the darkroom is much more demanding and exhaustive than any other I have worked with, since among many other things, it requires working in complete darkness. This led me to change the way I make images. The body in the dark becomes more present, and the other senses become more acute; therefore, instead of trying to focus my vision to create the images, I began to fold the photographic paper and expose it to multiple temporalities of light. The paper became the support and the tool to make the images. The final pieces are photographs and sculptures that unfold in space. I like to think of them

also as events that unfold before the viewer. They function as records of their own experience as they are created from movements and folds in the dark. At the same time they are records of alchemical processes, as they contain and reflect light, radiating an embodied presence and seek to generate a perceptual experience in the viewer.

The work has led me to reconsider the fixed mechanisms of observation that we impose when observing. The act of observing goes beyond vision, it can be a subtle and generous approach, which opposes the historical relationship of photography with violence in the act of shooting or capturing an image. Instead, to turn the lens inward, working without a camera, to let the physical structure of the medium define itself, expanded and unstable, liquid, open and multiple.

¹ David J. Getsy, “Ten Queer Theses on Abstraction,” in Jared Ledesma, ed., *Queer Abstraction*, exh. cat. (Des Moines: Des Moines Art Center, 2019), 65–75.

Erick
Meyenberg



ERICK MEYENBERG

(Ciudad de México, México, 1980)

En realidad no sigo ningún proceso. Cada proyecto y cada investigación estética va dictando su propio rumbo, exploración y soluciones. Una de las cosas que más me gusta hacer y que me parecen vitales es filmar: salir con una cámara a grabar cosas. No siempre hago esto por algún motivo, es solo salir y caminar. En ocasiones guardo el material en un cajón digital por muchos años, tiempo en el que también se sienten muchas emociones —y que no siempre me permiten ellas mismas volver a ese material—. Después me siento listo y comienzo un proceso de reencontrarme con aquello que aún no tiene lógica, ni estructura, ni narrativa. Hay un proceso de investigación y muchos meses, casi un año de sólo revisar el material y clasificarlo. Hago mis folders y archivos y aunque parece una pérdida de tiempo, porque son siete, ocho o nueve meses así, esto me permite conocer el material, editar y así empieza la bola de nieve a moverse solita.

Hay proyectos que también he hecho en solitario, encerrado en la biblioteca rodeado de libros, ya que encuentro muy importante poder transitar en distintos lugares.

El arte es una herramienta que nos ayuda a percibir, a imaginar y a plantear nuevos escenarios posibles sobre viejas o nuevas problemáticas. Además, tiene la particularidad de que permite transmitir información desde los sentidos. Esto, inmediatamente, trae una nueva capa de información, más completa, compleja y orgánica. El arte nos acerca más real y profundamente al conocimiento.

No me atrevería a generalizar una definición de arte contemporáneo, justo creo que lo que permite es la polifonía de voces, quehaceres y soluciones. Para mí es un laboratorio que me ha permitido brincar de la literatura a la biología, de lo social a la música, etc. El arte me permite conectar saberes e imaginar nuevas uniones.

En la adolescencia me debatía profundamente sobre si debería estudiar Biología, Medicina, Química... disciplinas que me interesaban muchísimo; al igual que la Historia y la Literatura. Sin embargo, me di cuenta de que eran pasiones y motores que podrían ser gestionados desde las artes. El arte y especialmente el arte contemporáneo, te permite hacer un laboratorio en donde puedan confluir todos tus intereses y lograr una lectura conjunta y abierta en contraposición a la especificidad con la que las ciencias abordan sus temas de interés. Las ciencias disectan un tema, las artes lo constelan dentro un universo abierto a múltiples lecturas.







In reality, I don't follow any specific process. Every project, and every aesthetic investigation, dictates its own course, exploration, and solutions. One of the things that I love doing and which I consider vital is filming: going out with the camera and recording things. I don't always need a reason, I simply go out and walk. Sometimes, I keep the material in a digital drawer for many years. During this time, many emotions arise which don't always allow me to get back into the material. Later, I feel ready and I begin a process of re-encountering with that material which still has no logic, structure, or narrative. There is a research process and many months, sometimes almost a year, of just reviewing and classifying the material. I create my folders and files, and, even though it seems like a waste of time because it can be seven, eight, or nine months of doing this, it allows me to get to know the material, edit it, and that's how things start to snowball on their own.

There are projects I have also done alone, shut up in the library surrounded by books, because I found it particularly important to be able to transit different spaces.

Art is a tool that helps us to perceive, imagine, and propose new possible scenarios for problems both old and new. Additionally, art has the peculiarity that it allows the transmission of information that comes from the senses. This immediately brings in new layers of information, more complete, complex, and organic. Art brings us closer to knowledge in a more real and profound way.

I wouldn't dare to generalize a definition of contemporary art precisely because I believe it allows a polyphony of voices, types of work, and solutions. For me, it's a laboratory that has allowed me to move between literature and biology, social issues and music, and so on. Art allows me to relate different kinds of knowledge and imagine new connections.

As a teenager, I struggled deciding between studying biology, medicine, and chemistry: all disciplines that I was extremely interested in. Along with history and literature. However, I realized that they were passions and drives that could be negotiated from the perspective of the arts. Art, particularly contemporary art, allows you to create a laboratory where all your interests can converge to create a shared and open understanding, as opposed to the specificity with which sciences deal with their relevant topics. The sciences dissect a topic; the arts create constellations of topics within a universe open to different readings.



Jerónimo
Rüedi



JERÓNIMO RÜEDI

(Mendoza, Argentina, 1981)

Con frecuencia me preguntan por el papel que juega el lenguaje en mi pintura. Un buen punto de partida sería establecer las diferencias. La pintura tiene la necesidad de constituir siempre un «lenguaje» para empezar: marcar una suerte de perímetro dentro del cual operar, ya que no cuenta, como la escritura, con la base de un horizonte compartido por todxs. La pintura establece sus propios códigos, pero lo que genera no es un lenguaje en tanto convención de signos que permita un consenso, y ahí radica su autonomía. Si una pintura comunica, lo hace en todo caso a nivel de transacción energética, o como transferencia de una experiencia vital. Es energía que deviene materia.

Personalmente sé que una pintura está funcionando cuando tengo la sensación de que hay algo detrás de lo que se muestra; que la esencia está más allá del objeto. Como concepto es un tanto escurridizo, y en la práctica uno acaba concluyendo que a ese lugar solo se puede llegar a través de derivas, de errores, de no buscar conclusiones, de no imponer la voluntad, de aprender a escuchar más y a decir menos.

En cierta forma se trata de mantenerse en el dominio del *no-saber-bien* el *qué* ni el *cómo*. Claro que esto se complica cuando eventualmente, después de mucho hacer, se empiezan a conocer los recovecos de cualquier oficio. Para sortear esta trampa, creo que es importante usar la experiencia, no para hacer algo cada vez mejor, ni con el objetivo de llegar a un punto de no conflicto: la gran ventaja del aprendizaje es que viene siempre hermanado con la posibilidad de ampliar el área de formulación. Seguimos errando y seguimos sin saber, pero es un *no-saber* con más profundidad de campo y más niveles de complejidad. Si de algo sirve ir acumulando saberes, debería ser no para facilitar las cosas, sino para poder elevar el nivel de las preguntas que nos hacemos. Porque en última instancia no son las respuestas sino nuestras preguntas las que nos definen. Por eso hay que dejar que se ramifiquen y se repliquen.

Y como no es raro acabar enquistado en los «problemas de la pintura», creo que es sano enfocar estas preguntas desde la periferia de la disciplina. Pensar la imagen no en términos pictóricos, sino desde terrenos ajenos: los espacios en un poema, la tensión del instante justo antes de hablar; cómo opera la conciencia; los movimientos del cuerpo; cómo se comporta la realidad a nivel subatómico; cómo las pausas en la música definen una composición... dejar que esos lugares que no son la pintura la invadan. Pienso que esta porosidad hace la obra menos hermética —aunque admito que en general me inclino por las

obras que se mueven entre la invitación a entrar y el rechazo—. Un paralelo con cómo se articula el deseo.

Como sea, a la hora de estar trabajando en el taller —cuando se está lidiando con materia y no con conceptos—, el enfoque está en ser lo más transparente y directo posible. Al final, cualquier acto de creación es lo mismo: un ente consciente que habita un cuerpo en este mundo, haciendo señales fugaces de luz allá afuera: algo que rompa el solipsismo un ratito antes de irse a dormir.

En este proceso uno no busca *per se* hacer algo *no-definible*. Simplemente sucede que muchas cosas que no se pueden enunciar están en ese terreno. Y como la metodología debe ser coherente con el objeto de estudio, para señalar a lo intangible hay que buscar formas de propiciar que eso se manifieste: retorcer el lenguaje hasta hacerlo tartamudear.

Claro que este método genera contradicciones e inconsistencias. Éstas, especialmente, deben ocupar su lugar en la obra. Para coherencia y certezas tenemos ya el resto del campo de conocimiento humano. En la actividad que nos ocupa, trabajar desde la ambigüedad y la contradicción es casi una obligación política y poética. Demostrar no sólo que es un lugar válido desde el cual operar, sino que es justo ahí donde emergen nuevos continentes de significado.

Vamos siempre mirando hacia adelante con la idea de que en la próxima marca nos vamos a acercar un poco más a lo que sea que busquemos. Pero sabiendo en el fondo que con suerte, la obra sólo va a cobrar sentido como un cuerpo, en conjunto, al final del camino.

Siguiendo a Kierkegaard: «La vida solo puede ser comprendida mirando hacia atrás, pero tiene que ser vivida hacia adelante». Algo así sucede. Nos toca trabajar a tientas como exploradores sin mapas en terreno desconocido. Y en este contexto, sólo podemos aspirar a encontrar territorios más vastos hacia donde ampliar la deriva.





People frequently ask me about the role language plays in my painting. A good point of departure would be to establish certain nuances. First of all, painting always has the necessity to develop a “language,” to delimit some sort of perimeter within which it will operate, since it doesn’t have—like writing does—the basis of a horizon shared by everyone. Painting establishes its own codes, but what it generates is not a language insofar as a convention of signs that enables a consensus, and therein lies its autonomy. If a painting communicates, it does so, in any case, at a level of an energetic transaction, or as a transfer of a vital experience. It is energy turning into matter.

Personally, I know that a painting is working when I have the feeling that there is something behind what I see, that the essence goes beyond the object. As a concept, it’s a little bit slippery, and in practice one eventually concludes that that place can only be reached through detours, errors, by not looking for conclusions, refraining from imposing your will, learning to listen more and speak less.

In a certain way, it is about maintaining yourself in the domain of not-knowing the *what* or the *how*. Of course, this gets complicated when, eventually, as in any profession, after a lot of work you get to know all the nooks and crannies. In order to avoid this trap, I believe that it is important to use this experience not to do something better each time, nor with the purpose of reaching a point of non-conflict: the great benefit of learning is that it always comes bound up with the possibility of widening the field of formulation. We keep on making mistakes and not knowing, but it’s a not-knowing with a greater depth of field and more levels of complexity. If the accumulation of knowledge is useful for anything, it shouldn’t be to make things easier, but to elevate the level of the questions we are posing. Ultimately, it is not the answers but our questions that define us. That is why we should let them branch out and propagate.

And, since it is not uncommon to end up deeply embedded in “painting issues,” I think it’s healthy to approach those questions from the periphery of the discipline. To think about the image not in pictorial terms, but from the perspective of other fields: the spaces of a poem, the tension of the moment right before speaking, how consciousness works; the movements of the body, how reality behaves at subatomic levels, how the pauses in music define a composition... let those places that are external to painting invade it. I think that this porosity makes the work less hermetic—but I admit that,

in general, I’m inclined towards works that oscillate between the invitation to enter and rejection—a parallel to the articulation of desire.

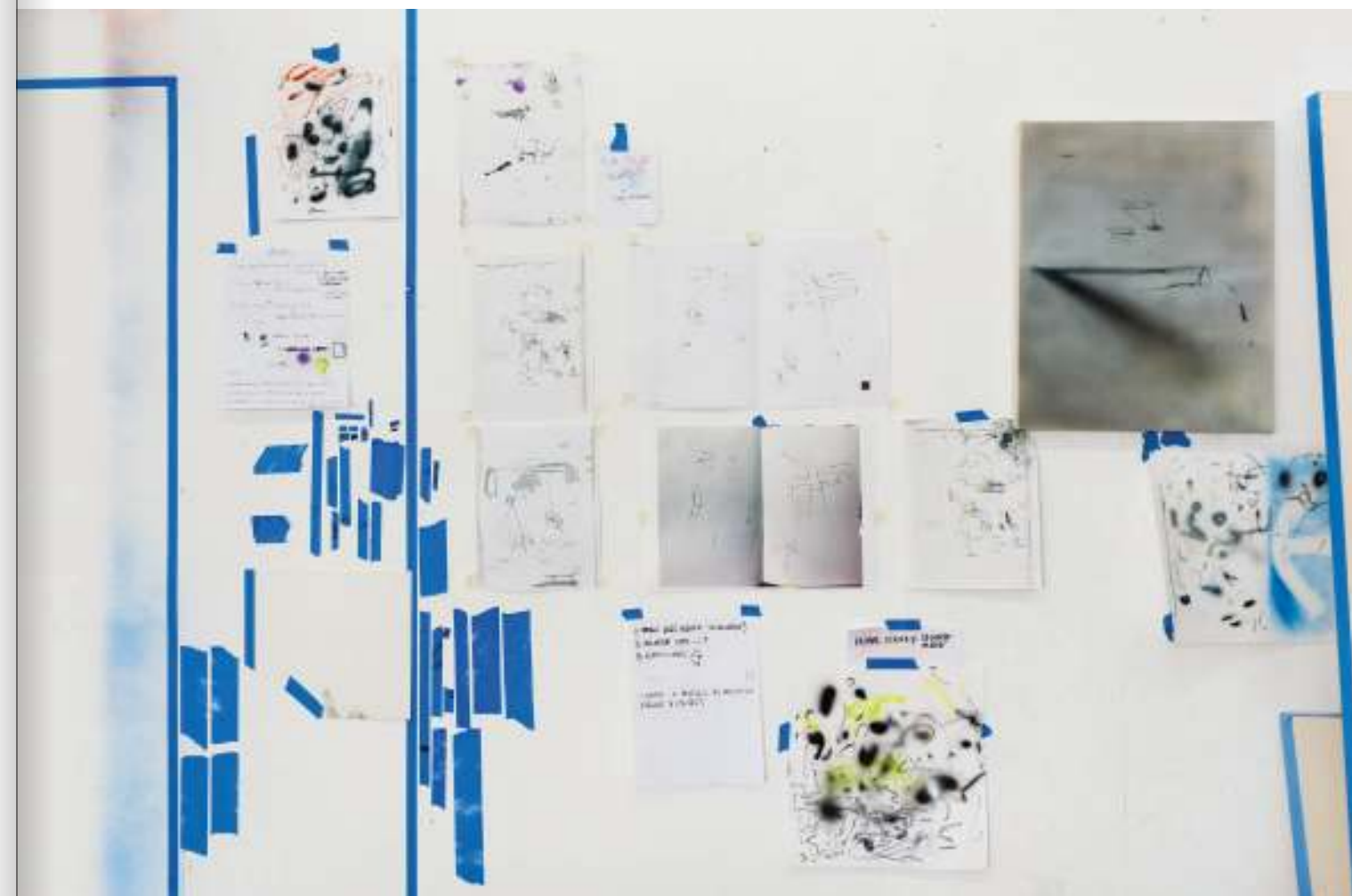
Anyway, when you are working in the studio, struggling with the material and not with the concepts, the focus is on being as transparent and direct as possible. In the end, any act of creation is the same: a conscious being inhabiting a body in this world, making fleeting signals of light out there, something that breaks the solipsism for a little while before going to sleep at night.

In this process, one is not looking to do something undefinable per se. It simply happens that there are many things in this field that cannot be explained. And, considering that the methodology must be congruent with the object of study, in order to signal the intangible it’s necessary to look for ways to bring about its manifestation: to wring out language until it stutters.

Of course, this method produces contradictions and inconsistencies. The former, especially, must have their place in the work. To find coherence and certainties, we already have all the other fields of human knowledge. In the pursuit we’re involved in, working from a place of ambiguity and contradiction is almost a political and poetic obligation. An obligation to demonstrate not only that this is a valid place from which to operate, but also that it is exactly where new continents of meaning emerge.

We’re always looking ahead with the idea that with the next mark we will get a little bit closer to whatever we’re seeking. But deep down knowing that, with luck, the work will acquire meaning as part of a body of work, as a whole, only at the end of the road.

To quote Kierkegaard, “life can only be understood backwards, but it must be lived forwards.” It’s something like that. We have to work blindly like explorers with no maps in unknown lands. In this context, we can only aspire to find vaster territories into which we can extend the expedition.



Andrew
Roberts



ANDREW ROBERTS

(Tijuana, México, 1995)

«No te puedo tatuar, porque no sé tatuar a una persona. Un plástico a mí nunca me gritaría de dolor».

En otoño de 2021, quien en ese momento me asistía en los tatuajes de mis esculturas, estaba por llegar a mi estudio en Tijuana. Trabajábamos de noche y en la madrugada, pues nos resultaba más cómodo, y como siempre, esperaba su llamada de aviso para que bajara a abrir el portón del estacionamiento. Apenas sonó mi celular, escuché unas explosiones en la calle. Me asomé por el balcón y vi que la casa cruzando la calle estaba en llamas mientras una bomba molotov estrellaba contra una de las ventanas. Pronto corrí a la entrada y abrí la puerta a mi asistente, quien se encontraba a salvo escondido detrás de un matorral. Ese incidente fue el primero de tres. Una semana después acribillaron a balazos al perro que resguardaba la casa, y unos días más tarde asesinaron al dueño. Me helaba la sangre saber que a unos metros de mi estudio esto sucediera.

Creo que como artista uno siempre trata de alejarse de la manera mediática en la que las imágenes se producen. Pero a veces es imposible huir de ciertos fantasmas.

No estoy interesado en la muerte como una forma de entretenimiento o en la espectacularización de la violencia, pero sí necesito entender cómo el terror se apodera de nuestra mirada, memorias y espacios. En ese sentido, me cautiva hablar de imágenes poseídas y lugares espectrales, al menos de esa manera definiría las dos líneas dentro de mi producción actual. Como espectador, lector y jugador, siempre me ha fascinado lo monstruoso y lo fantasmal, pero como artista esas categorías me han ofrecido herramientas para entender mi entorno. Así puedo hablar entonces del zombi o el monstruo marino como instrumentos coloniales en la fabricación de una alteridad, o de cómo una casa y una fábrica en llamas, o un restaurante de comida rápida son sitios embrujados por el trauma de experiencias fronterizas.

Volviendo a mi estudio en Tijuana, recuerdo salir de trabajar mientras apenas amanecía y toparme de frente a un cuervo devorando a otro cuervo sobre una antena parabólica. La imagen era hermosísima, con un azul intenso crepuscular de fondo podías distinguir la silueta negra del ave alimentándose de la otra, mientras las plumas arrancadas de su presa volaban con la corriente del viento. Imágenes como esta me persiguen: los faros frontales de una camioneta que se acerca lentamente hacia mí en sentido contrario durante la noche, o los aullidos de dolor de un perro a la distancia a lo largo de la madrugada. Creo que

cuando trabajas de noche te das cuenta de que las dinámicas cambian de ritmo, de que las cosas se vuelven más pesadas y el viento más espeso.

Es así como me aproximo a mis piezas de video. Aunque los procesos que desembocan en ellas están formados por una investigación ardua y extensa, donde leo material teórico e histórico, hago observaciones empíricas de campo y consumo películas o juegos de video, no me interesa inscribir mi práctica en la tradición del arte de investigación. De este modo, si bien mi obra analiza críticamente los estragos de la colonización y la instrumentalización de la muerte en favor de intereses capitalistas, las imágenes que plagan mis piezas aluden a los fantasmas de esos grandes temas, que como parásitos habitan nuestros deseos y sensibilidades. De igual manera, los textos y narraciones que acompañan mis videos se alejan de lo conceptualmente didáctico, y apuntan hacia un lenguaje más poético y abstracto. Abordo mi producción como un espacio de especulación.

Es de esta especulación de donde proviene mi atracción por los monstruos. Si uno revisa su historia puede encontrar que tienen su origen en una tradición grecolatina y cristiana, y que pronto encontraron su camino durante la época colonial de América a través de los cronistas que llegaban a este continente. Seres acuáticos, gigantes caníbales, Amazonas asesinas de infantes y acéfalos salvajes poblaban el imaginario de los europeos sobre estas tierras. Supongo que es más fácil justificar el genocidio desde la construcción de una otredad edificada sobre la propia ignorancia. El peso material de estas criaturas fantásticas —y por lo cual me es urgente trazar una genealogía de las imágenes monstruosas— fue cuando comenzaron a ser representadas en grabados y cartografías científicas que más tarde serían utilizadas como propaganda militar y en el financiamiento de la conquista. Podemos ver que estos valores sobre el buen salvaje y el mal salvaje aún persisten en la forma de dinámicas raciales.

El zombi como artefacto cultural, por ejemplo, tiene su nacimiento en Haití durante el levantamiento de esclavos. Sin embargo, la manera en que entra a Estados Unidos es a partir de dos momentos: una ocupación militar sobre la isla en 1915, y la publicación en 1929 del libro *La Isla Mágica* escrito por William Seabrook. Ahí encuentra su lugar en Hollywood a través de las décadas, evolucionando en el tiempo para encarnar los miedos y ansiedades de cada época: desde el terror al otro proveniente de fuera hasta el pánico a los ataques bioterroristas. También quiero pensar en el monstruo como una imagen de resistencia, que al deconstruir su legado histórico se revele como

herramienta en la construcción de otros imaginarios posibles. Desde ahí opero. Por ahora me encuentro desmontando el régimen visual sobre la alteridad para quizás en un futuro comenzar a producir obra sobre otras maneras de ver. Exorcizar imágenes.

Recuerdo de niño abrir las consolas y computadoras que me regalaban para entender su funcionamiento, pero siempre fracasaba en volverlas a armar correctamente. Las imágenes que nos rodean están siendo producidas dentro de cajas negras en un complejo entramado técnico, económico y simbólico, y mi acercamiento a ellas es como el de los electrónicos que desbarataba. Por eso trabajo principalmente con motores para desarrollos de videojuegos. Creo que para hacer frente a un capitalismo cognitivo es necesario tomar sus medios de producción (entendiéndolos como los programas en los que las imágenes técnicas son fabricadas) y devolverlos al mundo convertidos en artefactos críticos. Mi obra está en constante tensión: por un lado trata de comprender la construcción de imágenes desde la teoría e historiografía, y en el otro extremo, produce objetos desde el juego y la especulación, justo como cuando volvía a armar las consolas bajo mi propia lógica.





EXTRACTIVISMO

INTERVENIONISMO

CONTROL TERRITORIAL

Fuentes del enfoque geopolítico de EUA y MX

La seguridad nacional frente a la hipótesis unión de grupos fundamentalistas y el crimen organizado

Con el propósito de rastrear el comercio ilícito la NSF permitió el tráfico de miles de armas entre 2001 y 2010

12 mil puntos de venta ilegal de armamento

MÁQUINA B
CRIMINAL EN
MÉXICO Y E
UNIDOS

INICIATIVA
MÉRIDA
2006-2010

Apertura de
Oficina de
Inteligencia de
Iniciativa Mérida
territorio nuevo

Policías y funcionarios
mexicanos trabajan bajo
órdenes de agencias
de EUA (CIA, DEA)

Incrementa la
inestabilidad en
México

Se impone un
Estado fuerte y
la misión de que
MX sea gendarme
de la región al Sur
de EUA



Operado por
desde 1981.

90% entre
2007 y 2011

Compra
táctica,
de vigilancia
helicopteros
de rescate



"I can't tattoo you because I don't know how to tattoo a person. A piece of plastic will never shout at me in pain."

In the fall of 2021, the person who was assisting me with the tattoos of my sculptures was about to arrive at my studio in Tijuana. We used to work at night, during the pre-dawn hours, since it was more comfortable for us. Like always, I was waiting for a call telling me to come down to open the garage gate. As soon as my cell phone rang, I heard a few explosions on the street. I looked out from the balcony and saw that the house across the street had been set on fire after a molotov cocktail exploded against one of its windows. I ran to the entrance and opened the door for my assistant, who was safe, hidden behind a bush. This was the first of three incidents. A week later, someone riddled the guard dog of the house with bullets. A few days later, the owner was murdered. It made my blood run cold to know that this had happened just a few meters from my studio.

I think that, as an artist, you're always trying to get away from the media's form of producing images. But sometimes it is impossible to escape from certain ghosts. I am not interested in death as entertainment or in turning violence into spectacle, but I do need to understand how terror takes over our ways of seeing things, our memories, and our spaces. In that sense, I am captivated by talking about possessed images and spectral places. That's at least how I would define the two lines of investigation in my current production. I have always been fascinated by monstrosity and ghostliness as a spectator, reader, and gamer. As an artist, these categories have offered me tools to understand my surroundings. Therefore, I could talk about zombies or sea monsters as colonial instruments for the manufacture of alterity, or about how a house or factory or fast food restaurant set on fire are places haunted by traumas of the experience of the border.

Getting back to my studio in Tijuana, I remember getting off from work at sunrise and bumping into a crow devouring another crow on a satellite dish. The image was gorgeous, with an intense dawn blue background. You could distinguish the black shape of one bird feeding on the other one, while the feathers plucked off of its prey were floating in the breeze. Images like this pursue me: the headlights of a truck approaching you from the opposite direction at night or the mournful howling of a dog in the distance during the night. I believe that when you work at night, you realize how dynamics change their rhythms, that things get heavier and the wind gets denser.

That's how I approach my video pieces. Although the processes that lead up to them are built on a broad and arduous investigation, during which I read theoretical and historical material, make empirical observations on the ground, and consume films or video games, I am not interested in placing my practice within the tradition of art research. Thus, while my work critically analyzes the ravages of colonization and the instrumentalization of death in favor of capitalist interests, the images that fill my pieces allude to the ghosts of these big issues, which live, like parasites, in our desires and sensibilities. Similarly, the texts and narrations accompanying my videos move away from a conceptual didacticism and aim at a more poetic and abstract language. I approach my production as a space of speculation.

It's out of this speculation that my attraction to monsters emerges. If you review history, you can find their origin in Greco-Roman and Christian tradition, though they soon found their way to the Americas in colonial times with the chroniclers that arrived to this continent. Aquatic beings, giant cannibals, infanticidal Amazonian women, and savage headless men inhabited the European imaginary of these lands. I suppose it's easier to justify genocide by constructing an otherness based on ignorance. The material weight of these fantastic creatures—and the reason why I urgently need to develop a genealogy of monstrous images—manifested in engravings and scientific cartographies later used as military propaganda for the funding of the Conquest. We can see that these archetypes of the noble savage and the vicious savage persist in the form of racial dynamics.

The zombie as a cultural device, for example, has its roots in Haiti, during the slave uprising. However, it entered the United States in two moments: in the course of the military occupation of the island in 1915, and with the publication of the book *The Magic Island* by William Seabrook in 1929. So it found its place in Hollywood for decades, evolving over time to incarnate the fears and anxieties of each era: from the fear of the outsider to the panic over bioterrorist attacks. I also want to think of the monster as an image of resistance that, by deconstructing its historic legacy, reveals itself as a tool for the construction of other possible imaginaries. I work from that place. For now, I find myself dismantling the visual regime of alterity to, maybe in the future, produce work about other ways of seeing. Exorcizing images.

I remember as a child opening game consoles and computers people gave me to figure out how

they worked inside, but never being able to reassemble them. The images surrounding us are being produced within black boxes in a complex technical, economic, and symbolic framework. My approach to them is the same as with those electronic devices I used to take apart. That's why I mainly work with engines to develop video games. I think that, in order to cope with cognitive capitalism, it's necessary to take up its means of production (understanding them as the programs through which technical images are fabricated), and return them to the world transformed into critical devices. My work is in constant tension. On one hand, it seeks to understand the construction of the image based on theory and historiography; on the other hand, it produces objects based on gaming and speculation, just like when I would reassemble those game consoles following my own logic.



Héctor
Zamora



HÉCTOR ZAMORA

(Ciudad de México, México, 1974)

Soy un apasionado por todo lo que compone nuestro mundo, las diferencias culturales que enriquecen la diversidad de formas de relacionarnos con la naturaleza de vivir en sociedad y de construir nuestros ambientes.

Disfruto mucho la dimensión humana de las labores más simples que soportan a todas las sociedades y culturas; simples pero complejas y llenas de significado, pilares y ejemplos de adaptación y sobrevivencia, y que son parte de todo ser vivo. Amo la naturaleza, soy un incansable curioso; disfruto el arte, la arquitectura, admiro a lxs trabajadorxs que hacen posible todas esas maravillas y que tienen una sabiduría ancestral en sus oficios. Busco la pluralidad en mi lenguaje basándome en elementos simples, fáciles de reconocer y decodificar por todxs.

Reconozco diversos temas y materiales constantes en mi quehacer como: nosotrxs mismxs, el trabajo físico, las plantas, el barro fresco (terracota), seco o cocido, el ladrillo, los materiales de construcción hechos de barro, la música, los objetos contruidos con las manos, las cuestiones políticas y sociales, la crítica, la polémica, el lenguaje, etc.







I am passionate about everything that makes up our world, the cultural differences that enrich the diversity of ways we relate to the nature of living in society and building our environments.

I enjoy the human dimension of the simplest tasks that support any society and culture; simple but complex and full of meaning, pillars and examples of adaptation and survival, which are part of any living being. I love nature, I am an untiring curious person; I enjoy art and architecture; I admire the workers that make these wonders possible and maintain ancient wisdom alive through their trades. I seek plurality in my language, based on simple elements, easy to recognize and decode for everyone.

I recognize a variety of constant themes and materials in my work, such as: ourselves, physical labor, plants, clay—fresh, terra cotta, dried or fired—bricks, construction materials made of clay, music, handmade objects, political and social issues and polemics, language, etc...





ARTEMIO

(Ciudad de México, México, 1976)

Me considero más como un hacedor de cosas; un obrero de la imagen, un pirata visual, un surfer o gitano yendo de un lenguaje a otro y de una técnica a otra dependiendo de lo que cada proyecto necesita. Es algo que va más allá de definirme simplemente como artista o cineasta.

Mi proceso de producción se determina en relación a cada proyecto, y así como mis películas están llenas de guiños a obras de arte u otras películas, también tienen gestos a mi vida personal, momentos, amistades y personas que han aparecido y desaparecido en el camino. Me gusta sentir que mi proceso creativo es una suerte de autoficción y que todo lo que tengo archivado en mi disco duro mental sirve para generar y alimentar el proyecto en turno.

Me cuesta trabajo dividir mi cuerpo de trabajo en cine y arte: para mí todo es parte de lo mismo, de mí mismo. En ambos casos, siempre procuro discutir con varias personas las ideas y así enriquecerlas. No me veo como ese ser solitario y genial que hace todo; me considero más como una empresa en la que participa mucha gente, y aunque el CEO sea yo, no podría accionar sin todas las personas con la que he colaborado en los múltiples proyectos o películas.

Procuro no pensar en el presente inmediato, prefiero pensar en conceptos e ideas universales como el poder, sus estructuras y sus efectos, más que en el político en turno. Él se irá y la obra quedará; es mejor hablar del poder que del poderoso. Además, el poder es un tema universal y el político es local. Me interesan los arquetipos tanto en personas o personajes como en conceptos e ideas. Me gusta pensar más que soy un habitante de la República de la Inteligencia que de la República Mexicana, no me siento afín a la mayoría de la población ni empático por compartir pasaporte o bandera, me identifico con la gente que utiliza su cerebro, que sueña, crea, reflexiona y dialoga. Así que no siento que se limite a algo local, creo que es importante a nivel planetario.

Creo que el concepto de autodidacta es un tanto anacrónico, muy medieval, de cuando los oficios se aprendían en un taller y el aprendiz se volvía maestro. Yo simplemente no fui a una universidad a aprender y volverme un algo de manera legítima por un papel o diploma, he aprendido a lo largo de mi vida de diferentes personas y para mí eso ha sido más valioso que una lista de libros y trabajos escolares. No creo que por no tener un papel en la pared que me avale como licenciado o maestro en artes plásticas o cine sea yo menos entendido. Incluso me atrevo a decir que quizá, el hecho de que mi escuela haya sido un abanico de opciones me ha permitido tener más libertad que a otros. Yo enseño donde me inviten a compartir lo que sé y lo que conozco. Para mí el aprendizaje es más un asunto horizontal donde quizás aprendo más yo que las personas que entran a mis cursos o clases. Además, nunca he tenido la dicha de impartir una clase en una institución académica, porque el no tener un título universitario me anula como candidato a eso; entonces cuando he sido invitado a enseñar o compartir mi conocimiento, lo he planteado más como un laboratorio de ideas y diálogo donde todos participamos de un juego, en vez de un lugar donde yo hablo desde mi pedestal y los demás escuchan.







I look at myself more as a maker of things. An image worker, a visual hacker, a surfer, or a gypsy going from one language to another and from one technique to another, depending on what each project needs. This is something that goes beyond defining myself simply as an artist or filmmaker.

My production process is decided according to each project. My films are full of references to artworks or other films; they also have references to my personal life, moments, friends, and people who have appeared and disappeared on the road. I like to feel that my creative process is a kind of auto-fiction and that everything I keep filed in my mental hard drive works to generate and feed the project in question. I have difficulties dividing my body of work into film and art: for me, it's all part of the same thing, of myself. In both cases, I always try to discuss ideas with various people, thus enriching them. I do not see myself as a solitary genius who does everything by himself. I see myself as a company in which many people participate. Although I am the CEO, I couldn't do anything without all the people who I've collaborated with on so many projects and films.

I make efforts to avoid thinking about the immediate present. I prefer to think about universal concepts and ideas such as power, its structures and its effects, rather than about whichever politician is in office. He'll be gone eventually and the work will still be there; it's better to talk about power than powerful people. Power is a universal theme, while the politician is local. I'm interested in archetypes, both in people and characters, as well as in concepts and ideas. I prefer to think of myself as a resident of the Republic of Intelligence, rather than the Mexican Republic. I don't feel connected with the majority of the population or empathetic about sharing a passport or flag. I identify with people who use their brains, who dream, create, reflect, and dialogue. So I do not feel that it's limited to a local issue. I consider this to be relevant at planetary level.

I believe that the concept of the autodidact is somehow anachronistic, very medieval, when the trades were learned in a workshop and the apprentice eventually became a master. I simply did not go to college to become something legitimated by a paper or degree. I have learned all through my life from different people. In my opinion, this has been more valuable than a list of books and scholarly work. I don't think that not having a paper on my wall validating me as a bachelor or a master of fine arts or cinema makes me less well-informed. I'd even dare to say, perhaps, that the fact that my "school" consisted of a wide array of options has allowed me to have more freedom than others. I teach wherever I'm invited to share what I know. In my view, learning is a more horizontal process, where I perhaps learn more than the people signed up for my classes. Anyway, I've never had the pleasure of teaching a course in an academic institution since the lack of a university degree invalidates me as a nominee. So, when I have been invited to teach or share my knowledge, I've posed it more like a laboratory for ideas and a dialogue where we're all participating in a game, instead of me talking from my podium while others listen.

Karla
Kaplun



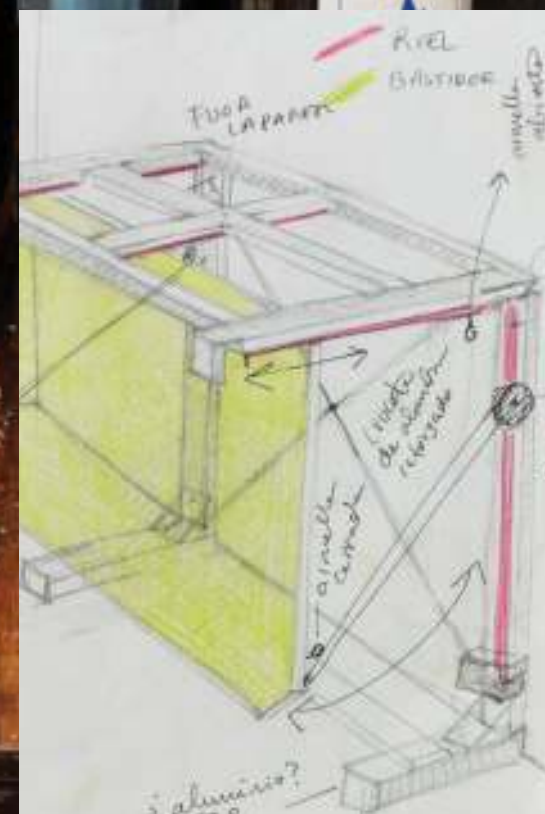
KARLA KAPLUN

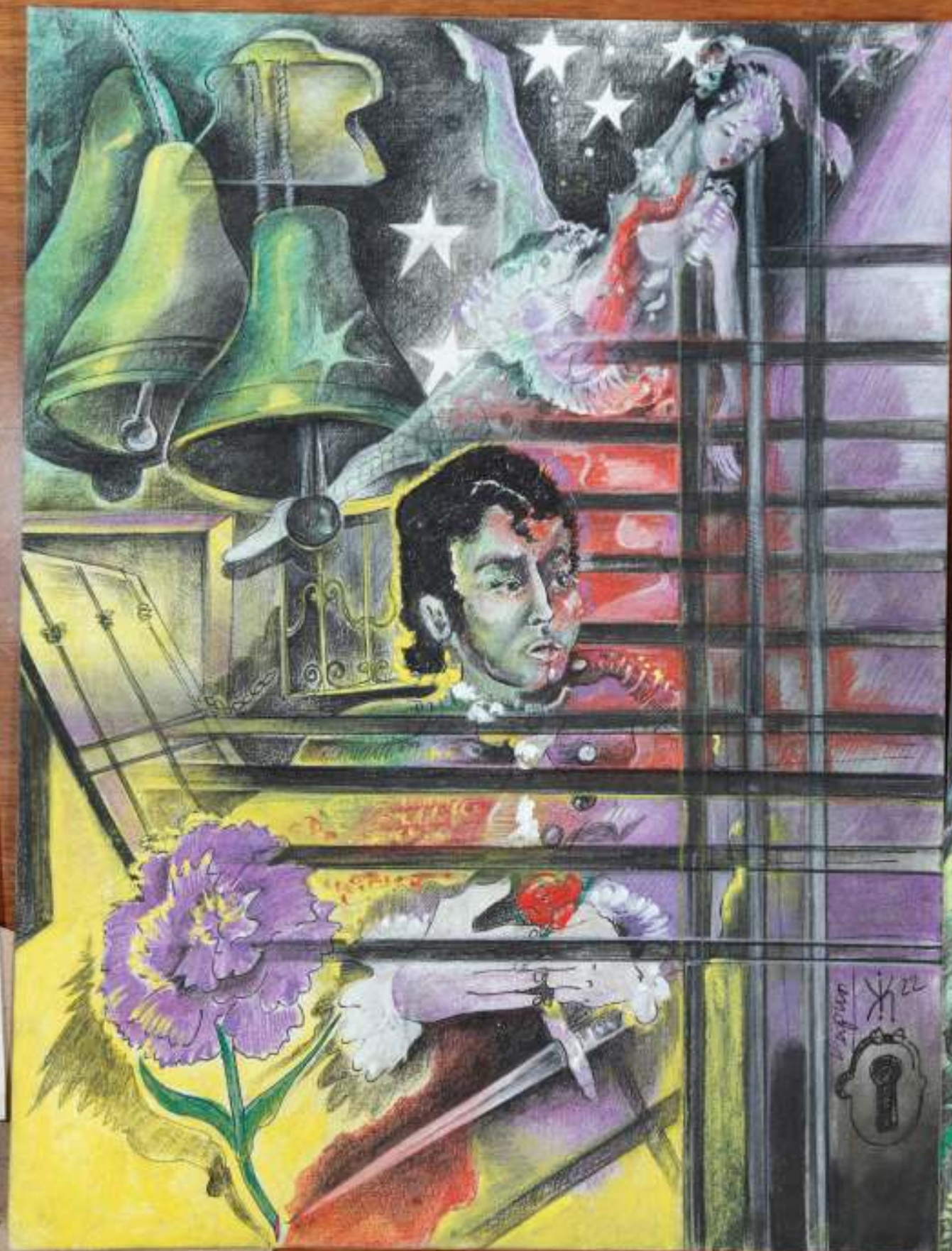
(Querétaro, México, 1993)

Tengo una serie de obras relacionadas con la religión, lo místico y el ritual debido a que exploro eso que llamo *reterritorialización de la fe desde un mundo del desencanto*. El mito de dios y sus valores se depositan hoy en otros fundamentalismos y se ha reemplazado un mito por otro: el del progreso y la razón. ¿Qué pasaría si damos pie a «tiempos de espera», que suponen una vida contemplativa entre estímulo y estímulo? ¿Qué surgiría de caminar «hacia adentro», hacia la amistad entre el cuerpo y la mente, hacia un agenciamiento alegre con lo que nos rodea para ser una máquina perfecta con sus aberraciones sin respuesta? Tal vez encontraríamos puertas para convertirnos en discípulos del todo y de la nada. Creo que la obra excede al autor, su vida es un corolario un tanto universal. Cultivar la simbiosis entre arte y artífice —ese paradigma de necesidad de separación o de comprensión de algo a fondo—, es en la mayoría de los casos, de carácter indagatorio.

Ahora leo a Barthes y a Spinoza, además de poesía; también escucho música, hablo con amistades. Algunas veces sólo abro mis libros de manera aparentemente azarosa y se revela eso que creía que me estaba buscando para ser observado. Siempre intento estar consciente del instante y frecuentar la escucha activa de la vida, porque para desautomatizar la percepción es necesario ver a través de la luz, y creo que eso es posible si indagas en diversas partes.

Ahora ni siquiera podría hablar de la pieza o de mis procesos. Como decía Bartleby, el escribiente: «Preferiría no hacerlo.» No por descortés, simplemente creo que revelaría a los lectores ciertas pistas que, aun para mí, son ajenas. La obra de arte es inmanente y es ahí, en esas relaciones intertextuales (no necesariamente trazadas por mí), que me interesa que el público opere con la pieza, independientemente de lo que me haya propuesto expresar.







I have a series of works related to religion, mysticism, and ritual in which I explore what I call *the reterritorialization of faith from a world of disenchantment*. The myth of god and its values are manifested in other fundamentalisms today, and one myth has been replaced by another: the myth of progress and reason. What would happen if we gave space to the “wait times,” that imply a contemplative life amongst so many stimuli? What would be the result of walking “inwards,” in the direction of friendship between body and mind, towards a joyful assemblage with everything that surrounds us, so as to be a perfect machine, with its anomalies that have no answer? Perhaps, we would find doorways to become disciples of everything and nothing. I believe the work goes beyond its author. Its life is a somewhat universal corollary. Cultivating the symbiosis between art and artifice—the paradigm of the need for separation or understanding something in depth—is, in most cases, inquisitive in nature.

Now I’m reading Barthes and Spinoza, as well as poetry; I also listen to music and talk to friends. Sometimes, I just open my books to an apparently random page, and that which I thought had been seeking me is revealed. I always try to be aware of the moment and to practice actively listening to life because, to de-automate perception, it’s necessary to look through the light. And I think it is possible if you probe into different places.

Now I wouldn’t even be able to talk about the work or my processes. As Bartleby the Scrivener said, “I would prefer not to...” Not out of a lack of courtesy, but simply because I believe this would reveal certain clues to readers that are alien, even to me. The work of art is immanent, and it’s there, in those intertextual relationships (not necessarily traced by me), that I’m interested that the audience interacts with the piece, independently of what I had intended to express.



Naomi
Rincón Gallardo



NAOMI RINCÓN GALLARDO

(Carolina del Norte, Estados Unidos, 1979)

Una parte central de mis procesos de trabajo es la relacionalidad performativa mediada por el uso de atuendos que facilitan el acceso a lo monstruoso, lo mítico, lo animal, lo cósmico.

Durante la etapa de producción de los videos, hay una experiencia colectiva cercana a lo festivo y lo ritual. La utilería y vestuarios que construyo para los videos priorizan las capacidades inventivas en el ensamblaje de materiales disonantes sobre el dominio técnico o la sobriedad formal. En mis mundos hechos a mano, uso lo que tengo al alcance, muchas veces utilizo materiales precarios o efímeros con los que hago ensamblajes bastardos, barrocos y aglomerados.

En mis fabulaciones, los elementos narrativos derivan de procesos heterogéneos de investigación, lecturas, conversaciones, caminatas, sueños, y otros más surgen de imágenes que dibujo a las que me aferro hasta que aparecen como escenas en los videos. Me interesa crear pasadizos entre distintas temporalidades, sobreponiendo pasados remotos, presentes y futuros. Aunque hago guiones y storyboards para preparar las producciones, dejo abierta la puerta para la improvisación y la sorpresa en el momento de la grabación. Trato de poner en tensión productiva las fuerzas de la indignación y el duelo con el juego, el reclamo del placer y el deseo. Mi trabajo anhela sumarse a conversaciones que dan cuenta del momento de peligro y colapso en el que estamos inmersos, un momento donde estamos cada vez más expuestos a la precarización de nuestra existencia, a la toxicidad, a la intensificación de la vulnerabilidad, a la cosificación y apropiación de todo lo que nos rodea. Y a pesar de ello, me parece imperativo defender aquellos momentos de gracia y fulgor donde la vida es más vibrante.

Produje *Versos de porquería* durante los días de encierro en la pandemia. Fue un momento donde al estar confinadxs, los materiales que tenía a la mano eran basura, ropa usada, materiales y objetos reciclados: es una pieza carroñera. Los animales guía de esta fabulación son los zopilotes, que en el pensamiento mesoamericano son considerados seres purificadores que conectan el cielo y la tierra con el inframundo. Al meter su cabeza en los cuerpos muertos, ingresan al mundo de los muertos. Imaginé a los zopilotes indigestos aliándose con una Cihuateteo pepenadora/excavadora en un campo sobrepoblado de brazos sin dueño.





Vica
Pacheco



VICA PACHECO

(Oaxaca, México, 1993)

La relación e hibridación de los medios entre sí es otro modo más de coexistencia, donde lo plástico, lo sonoro, lo visual o el performance juegan roles intercambiables, a veces uno es el contenedor y el otro el contenido y viceversa.

Hay una concepción muy animista y fluida en mi manera de concebir la escultura sonora: el sonido no es algo fijo o limitado, pero curiosamente la escultura permite anclarlo en un tiempo y un espacio. Llevo un tiempo experimentando con los resonadores sonoros y sus capacidades escultóricas, me gusta concebirlos como contenedores análogos al cuerpo y la respiración. La escultura que resuena, tanto conceptual como físicamente, me permite entender lo no-humano como algo vivo, con lo que comparto una atmósfera que se vuelve maleable mediante el performance.

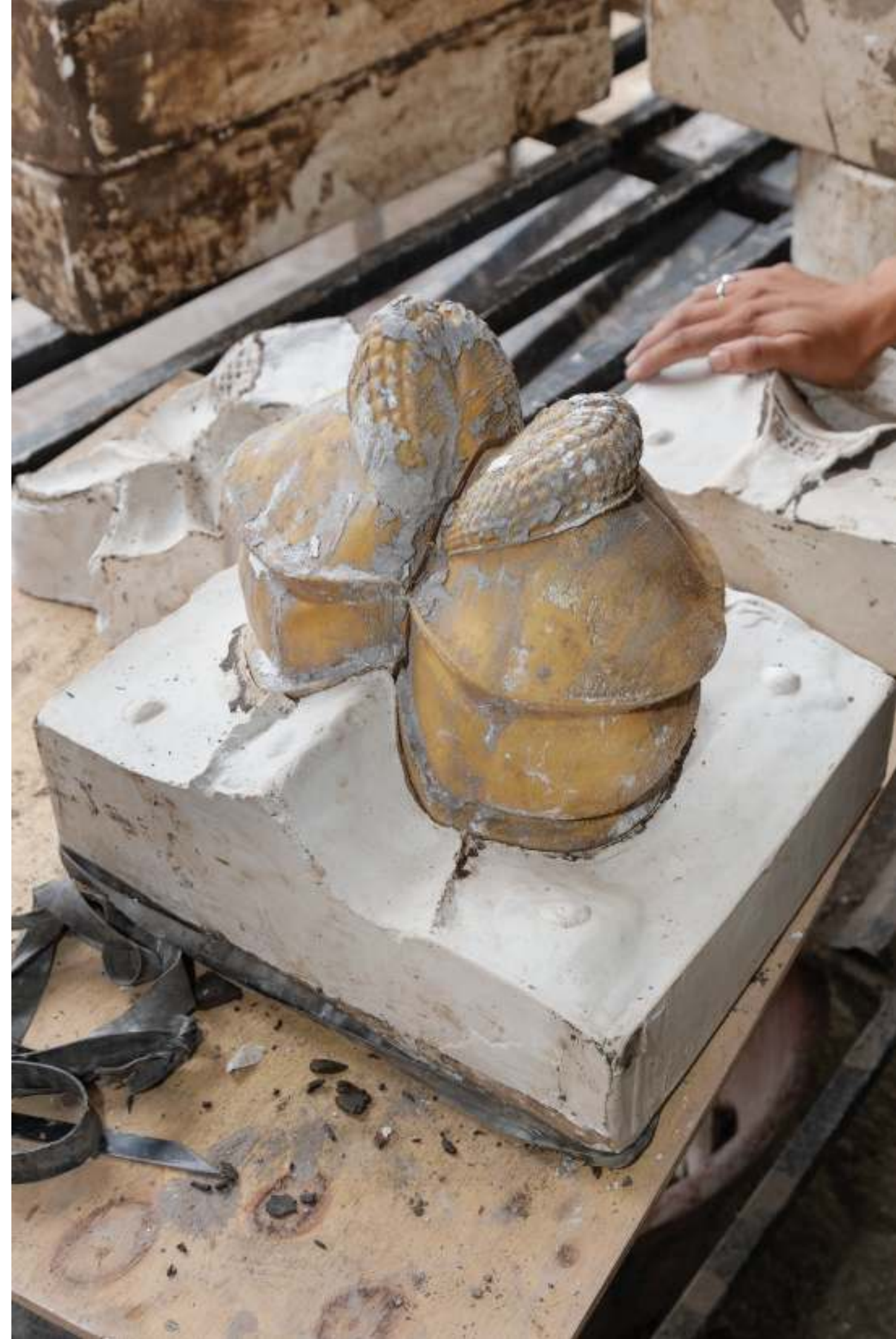
Me inspira mucho la idea de la escultura-prótesis: como los resonadores mesoamericanos, por ejemplo, las flautas y silbátos de barro tan hermosos que vemos en los museos, y que permitían, a mi entendimiento, comunicar con la naturaleza y otras especies, moldeando la respiración para volverse ave, viento o jaguar. Es entonces la escultura sonora una herramienta de transformación, de metamorfosis y comunicación, donde el sonido es la energía vital que la anima.

Mi trabajo está influenciado por la tradición oral mexicana y la mitología mesoamericana, sobre todo por su manera de concebir los seres no-humanos y la naturaleza como agentes, colaboradores y catalizadores de fenómenos de nuestro mundo. Creo que la tecnología ha surgido en paralelo a estas mitologías y a la necesidad de reconocernos frente a lo que no entendemos. Por eso me gusta recurrir siempre al contenedor como tecnología primordial, como ese algo que nos permite coleccionar y compartir.

En mi trabajo intento generar un diálogo entre los materiales más orgánicos o primitivos, como el barro, y las tecnologías contemporáneas tales como el modelado 3D o los sintetizadores. Hay otra zona que es la parte performática, porque la activación de mis esculturas y animaciones en conciertos o *happenings* es algo muy significativo para mí, es un momento en el que todo el trabajo adquiere sentido, en el que se comparte y entretienen energías. Desde hace un par de proyectos busco colaborar e integrar a más personas en los procesos creativos y performáticos, ampliando así la perspectiva desde la que una obra se construye, se discute y se ejecuta.

Cada proyecto que hago comienza con una idea más o menos precisa, la cual me gusta compartir inmediatamente. Hablarlo me permite comenzar a materializar la idea y concebir si es posible y pertinente realizarla y cómo ejecutarla. Por el momento soy una artista nómada, no cuento con un taller establecido y voy de flor en flor polinizando. La obra *in situ* se ha vuelto una constante en mi trabajo plástico y sonoro: cada idea encuentra su lugar y proceso poco a poco dependiendo del contexto en el que se conciba y los materiales que utilizo, las técnicas, activaciones o ejecuciones son determinadas por este contexto.





The relationship and hybridization between different media is another mode of coexistence, where the visual, the auditory, or the performance play interchangeable roles: sometimes one is the container and the other what is contained, and sometimes it's the other way around.

There is a very animist and fluid conception in my way of understanding sound sculpture. Sound is not something fixed or limited. Interestingly, however, sculpture allows for it to be anchored in a certain time and space. I have been experimenting with acoustic resonators and their sculptural capacities for a while now. I like to conceive them as containers analogous to our body and breath. A resonant sculpture enables me, conceptually and physically, to understand the non-human as a living being with whom I share an atmosphere that becomes malleable through performance.

I feel deeply inspired by the idea of sculpture-prosthesis: like the Mesoamerican resonators, for instance, those beautiful clay whistles and flutes we see in museums, which, as I see it, enabled communication with nature and other species by molding the breath into bird, wind, or jaguar. Therefore, sound sculpture is a tool for transformation, metamorphosis, and communication, where sound is the animating vital energy.

My work is influenced by the Mexican oral traditions and Mesoamerican mythology, especially in their way of understanding non-human beings and nature as agents, collaborators, and catalysts of the phenomena of our world. I think technology has emerged alongside these mythologies and the need for recognizing ourselves in the face of what we do not understand. So I like to go back to the container as a primary technology, as a device that allows us to collect and share.

In my pieces, I try to create a dialogue between the most organic or primitive materials like clay, and contemporary technology like 3D modeling and synthesizers. There is another zone, which is the performative part—the activation of my sculptures and animations during concerts or happenings is very significant for me. It's a moment when all my work makes sense, where energies are shared and interwoven. Since a couple of projects ago, I've been looking to collaborate and integrate more people into my creative and performative processes, broadening the perspective from which a piece is constructed, discussed, and executed.

Every project I do starts with a more or less precise idea, which I like to share immediately.

Talking about it allows me to begin materializing the idea and to understand whether it's possible and relevant to carry it out and how to do so. For the moment, I am a nomadic artist, I have no established workspace and I go from flower to flower, pollinating. Site-specific work has become a constant in my visual and sound work: every idea gradually finds its place and process depending on the context in which they were conceived, and the materials, tools, techniques, activations, or execution are all determined by that context.



Marilá
Dardot



MARILÁ DARDOT

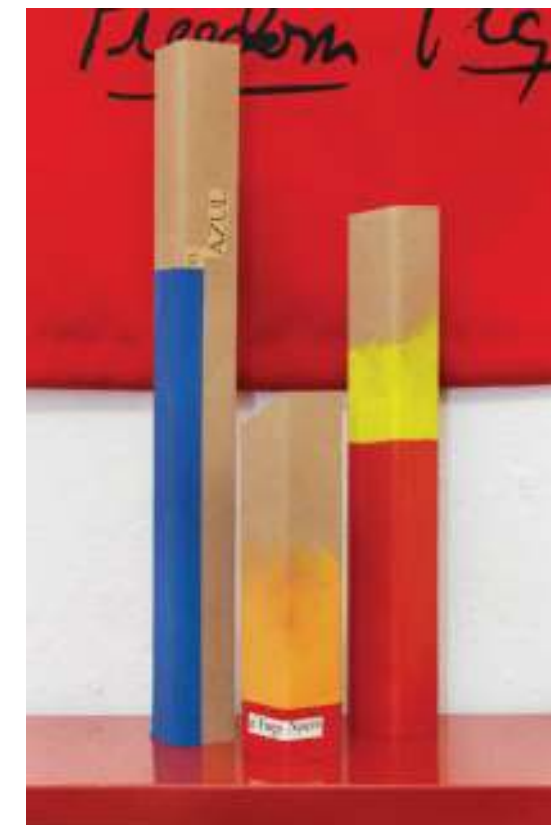
(Belo Horizonte, Brasil, 1973)

Como artista, creo que todo lo que produzco es de alguna manera político. Quizá en mis producciones más recientes esto aparece de una forma más explícita e intencional. Estoy en el mundo y me afecta lo que sucede, e incluso si una obra no parece política a primera vista, después de un tiempo ves el reflejo de un contexto político más amplio allí.

A la hora de crear una obra específicamente para ocupar un espacio público, pienso en estrategias para que pueda ser percibida como algo que provoca extrañeza, pero que a la vez logre ser leída por un espectador no formado en las «reglas» y procedimientos del arte contemporáneo; que lo haga reflexionar sin necesidad de saber qué es una obra de arte. Así, al exhibirse directamente en las calles, llegando potencialmente a cualquiera que transite por la ciudad, la obra en sí se expande, y cada capa extra de realidad la modifica.

Antes de ser artista, soy lectora. Pensemos en el lenguaje como una gran paleta de colores con la que compongo mi obra: la literatura me ofrece muchas gamas e infinitas combinaciones, visto así es una escritura más libre y llena de sutilezas. El periodismo se acerca más a una paleta de blancos, negros y grises, por ejemplo: hay menos posibilidades, las estructuras y los personajes son más limitados. Pero ninguno de ellos es neutral, en cualquier texto literario o periodístico se revela cierta visión sobre el mundo. Mi trabajo es un intento de materializar posibilidades de otros puntos de vista a partir de todo lo que leo, sin distinguir la ficción de lo que se dice sobre la realidad.





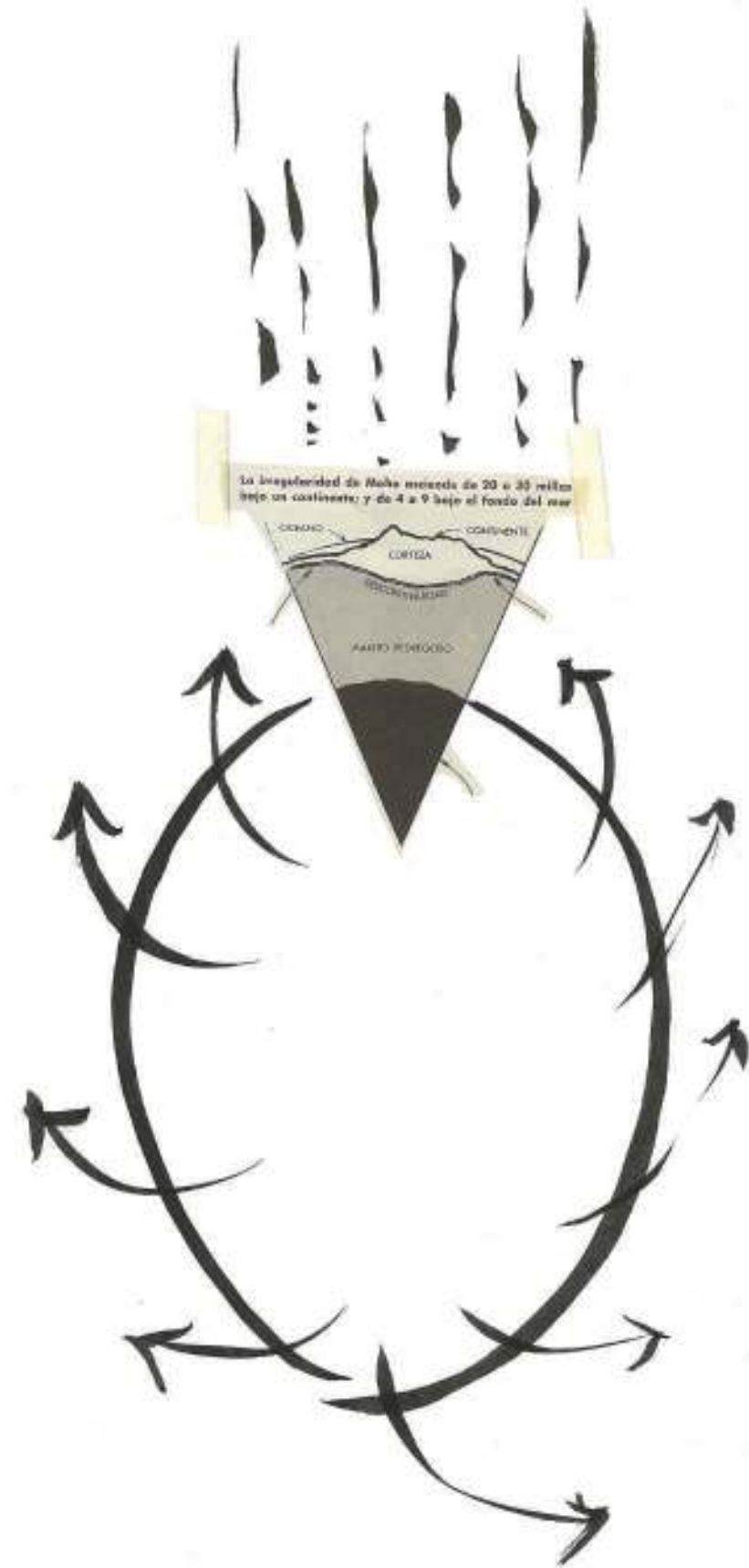
As an artist, I believe that everything I produce is somehow political. Perhaps in my latest production this appears more explicitly and intentionally. I am in the world, and I am affected by what is happening. Even when a work doesn't seem political at first glance, you might later identify the reflection of a wider political context in it.

When I'm creating a piece specifically to occupy a public space, I consider strategies for it to be perceived as something surprising that, at the same time, is legible to a viewer who's not informed about the "rules" and procedures of contemporary art—something that makes the audience reflect without requiring them to know what a work of art is. So, exhibited directly on streets, potentially reaching anyone moving through the city, the work itself expands, and every extra layer of reality modifies it.

I'm an artist, but first I'm a reader. Let's think of language as a huge color palette that I use to compose my work. Literature offers me a whole spectrum of colors and endless combinations. From this point of view, it's a freer type of writing, full of subtleties. Journalism, for example, is closer to a palette made up of black, white, and gray—there are fewer possibilities, and its structures and characters are more limited. But none of them are neutral. In both contexts, whether literary or journalistic, a certain vision of the world is revealed. My work is an attempt to materialize the possibility of other points of view based on everything I read, without distinguishing fiction from what is said about reality.



Tania *Candiani*



TANIA CANDIANI

(Ciudad de México, México, 1974)

He utilizado el término traducción como definición esencial de mi práctica artística desde hace años. La traducción como herramienta para decodificar y desmenuzar las partes. Una idea expandida de traducción que lleva hacia otras materialidades, ampliada al campo experimental mediante el uso de lenguajes visuales, sonoros, cinéticos, fotográficos, textuales, simbólicos, etc.

Me interesa pensar la traducción como un proceso en el que tienen lugar la comprensión y la interpretación, no en el sentido lingüístico, sino en tanto herramienta transdisciplinar, como el lugar desde donde el inventor imagina nuevos conceptos y propone vocabularios de exploración inesperados.

Esto incluye la noción de traducción cultural, en el sentido de relacionar diversos entendimientos del mundo como forma de comprensión de lo diferente.

Traducir se convierte así en un acto de razonamiento creativo y sensible, en pura inventiva.

La sombra que proyecta la trama de una cortina sobre una pared en blanco puede ser sólo una sombra, pero también puede ser un dibujo animado, una instrucción para una coreografía, un código lingüístico o una partitura para los párpados.

La singularidad de cada situación concreta y la diversidad de los significados contextuales, intensifican la percepción empática, la fragilidad y la microhistoria. Ficcional es un acto profundamente poético, es la comprensión a través de la narración de una historia en desarrollo. Una metáfora para cada cosa nombrada. La partícula de material que cuenta y narra.

Desde esta perspectiva trabajo con archivos, gráficas y códigos que interpreto como notaciones para generar instrucciones, recetas, fórmulas, es decir: partituras.

Partituras como conjuntos de instrucciones, que mediante la traducción ampliada me permiten conectar el material de distintas disciplinas, desde música, danza, arquitectura, lingüística, hasta matemáticas y física, y sus sistemas de conocimiento con otros lenguajes y significados, para ser ejecutadas por intérpretes.

Al escribir, investigar y producir, tomo fragmentos de diferentes fuentes y los compongo en ensayos visuales y narrativos. Por ejemplo, he utilizado datos geológicos y climatológicos de una montaña para componer arrullos para ciertas especies de animales endémicos; o usado el trazo hidrográfico de los ríos de una cuenca para escucharlos en una caja musical; o rescatado archivos históricos para reinterpretar el pasado industrial de una ciudad

desde las voces de un coro y el movimiento rítmico de la cámara.

En su doble instancia instrucción-realización, las partituras resultan en documentos transaccionales, afectadas por el azar y el contexto, que exigen interpretación e improvisación.

Otra constante en mi trabajo es la costura. El hilo y el acto de coser son una manera de amplificar el dibujo, de dibujar en voz alta. Una manera de representar, pero sobre todo de entretejer, de dibujar perforando el material con el hilo.

El trabajo de costura involucra un entendimiento entre la máquina y yo. Creamos un movimiento rítmico, una relación de sincronía entre el alma mecánica de la máquina de coser y mi respiración.

En mi proceso suceden muchas investigaciones simultáneamente. Funciona como un árbol que se abre hacia distintos lados: de pronto una pieza remonta a otra; brinco hacia una imagen, un video. Algunas veces se interconectan, y otras la conexión no se da precisamente en lo formal o conceptual, sino desde la búsqueda misma. Me parece que las investigaciones son más afortunadas cuando en el propio proceso entiendo qué tipo de materialidad es la que se necesita; es decir, cuando el proyecto me indica cuál va a ser la salida formal de la investigación.







I have used the term *translation* as a fundamental definition of my artistic practice for many years: translation as a tool for decoding and breaking down parts of a whole. An expanded idea of translation that leads to other materialities, extended to the realm of the experimental through the use of visual, sonic, kinetic, photographic, textual, and symbolic languages, among others.

I'm interested in thinking of translation as a process where understanding and interpretation take place. Not in a linguistic sense, but as a transdisciplinary tool, as the place where the inventor imagines new concepts and proposes unexpected vocabularies of exploration.

This includes the notion of cultural translation, in the sense of linking different perceptions of the world as a way of understanding difference. So translating becomes a creative and sensitive act of reasoning—pure resourcefulness.

The shadow projected by the weave of a curtain on a white wall can be just a shadow, but it also can be an animation, directions for a choreography, a linguistic code, or a musical score for the eyelids. The particularity of each concrete situation and the diversity of contextual meanings intensify empathic perception, fragility, microhistory. Provoking friction is a profoundly poetic act—it means understanding through the narration of an unfolding story. A metaphor for each named thing. The particle of material that reveals and narrates.

From this perspective, I work with files, graphs, and codes, which I interpret as notes to produce instructions, recipes, and formulas—in other words, scores.

The score as a set of instructions that, by means of expanded translation, allows me to connect material from different disciplines—from music, dance, architecture, and linguistics, or even mathematics and physics—and their systems of knowledge, with other languages and meanings, and which are then carried out by performers.

When I write, investigate and produce, I take fragments from various sources and assemble them into visual and narrative essays. For example, I've used the geological and weather data from a mountain to create lullabies for its native species, I've converted the hydrographic map of a watershed's rivers into the melody of a music box, or I've recovered historical archives in order to reinterpret the industrial past of a city through the voices of a choir and the rhythmic movement of a camera.

Through their dual application—as instruction and as execution—the scores become transactional

documents, affected by chance and context, which demand interpretation and improvisation.

Another constant in my work is needlework. The thread and the act of sewing are a way to enlarge the drawing, to draw out loud. It's a way of representing and, particularly, of interweaving, drawing by piercing the material with the thread.

Sewing requires an understanding between me and the machine. Together we create a rhythmic movement, a synchrony between my breath and the mechanical soul of the sewing machine.

In my process numerous investigations are conducted simultaneously. It works like a tree that grows in different directions. All of a sudden, one piece traces back to another; I leap towards an image, a video. Sometimes they are interconnected, other times the connections are not in the formal or conceptual realm, but in the search itself. It seems to me that the explorations are more promising when I understand during the process what kind of materiality the work requires—in other words, when the investigation itself dictates its own formal outcome.

Iñaki
Bonillas





IÑAKI BONILLAS

(Ciudad de México, México, 1981)

Definiría mi trabajo como una suerte de «fotografía de buhardilla». Me refiero al trabajo realizado en los márgenes de la fotografía convencional, como un ejercicio hasta cierto punto parasitario, pues se alimenta de los rastros de la fotografía más tradicional. En ese sentido, no es una fotografía clásica de autor —que sobre todo persigue lo que Cartier-Bresson llamaba «el instante decisivo»—, sino que más bien se sirve de cualquier imagen, por muy irrelevante o carente de valor estético que pueda parecer. De ahí que mi trabajo se nutra de toda clase de archivos y fotografías existentes. Por eso lo llamo *de buhardilla*, porque su territorio es el desván, las polillas, lo oculto o desdeñado, lo que está en peligro de extinción (como la propia fotografía en papel), y también encuentra su camino en la pluralidad.

Una de las características más interesantes del arte de la posguerra es que abrió el territorio de las prácticas artísticas hasta abarcar muchísimas otras áreas del quehacer cultural. Es lo que en tiempos más recientes se ha llamado *el campo expandido*; es decir, zonas de entrecruzamiento entre actividades que antes parecían extrañas, como la poesía y las artes visuales o, como el trabajo de un investigador social y un fotógrafo. Yo me siento muy cómodo en ese terreno ampliado de la práctica artística, pues lo que hago difícilmente podría encajar en categorizaciones más cerradas como la pintura o, incluso, la fotografía tradicional.

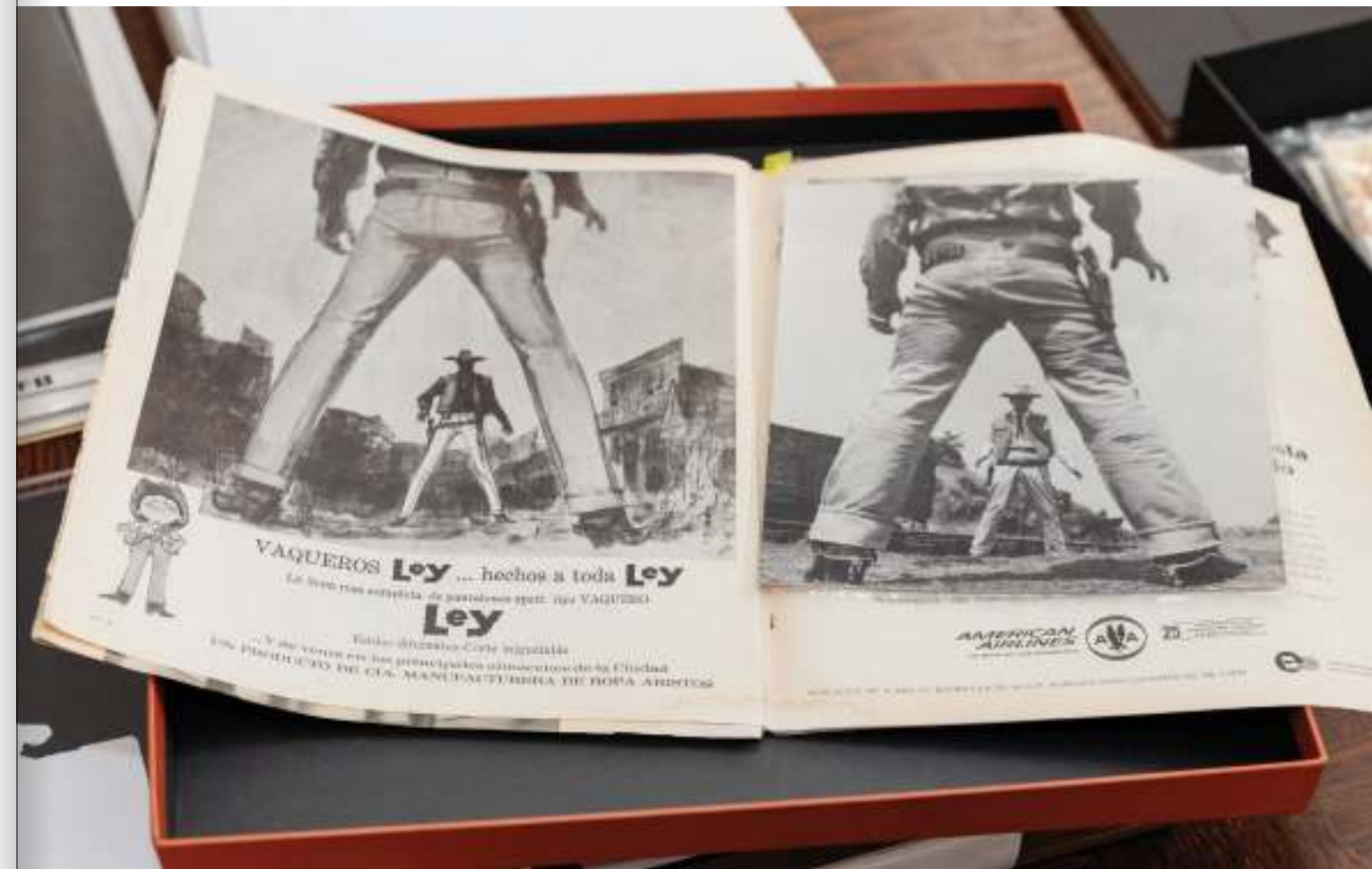
No podría decir que tengo un método único de trabajo. Más bien, lo que hago es intentar que cada proyecto defina su propio trayecto. En ese sentido, tampoco me siento realmente un investigador social o un académico, pues no sigo ningún lineamiento previo, más bien intento apegarme a las circunstancias que cada trabajo me impone.

Nunca digo, por ejemplo, «voy a trabajar con el archivo de mi abuelo, J.R. Plaza». A veces leo algo que me inspira y entonces me doy cuenta de que el material idóneo para tratar ese asunto está, de nuevo, en ese archivo que heredé hace más de veinte años.

El Archivo J.R. Plaza, concretamente, funciona como un doble del mundo. Es decir, de algún modo ahí dentro hay una versión de prácticamente todo lo que es fotografiable en el mundo. En esas 30 carpetas, que contienen cerca de 4,000 fotografías tomadas entre finales del siglo XIX y el año 2000, está cubierta, por lo menos, toda la comedia humana, como diría Balzac. Al contrario de la tragedia, pues no hay fotos de la guerra, por ejemplo, aunque sí de un exilio, el español, generado por una guerra. Este archivo fue el que me

hizo darme cuenta de que no necesitaba realmente volver a tomar una fotografía en mi vida, pues allí ya estaba todo. Y lo que he hecho no ha sido otra cosa que sumergirme en ese conjunto, intentando extraer de ahí todas las lecturas posibles. Desde luego, que esto no es enteramente cierto, pues con los años he necesitado, algunas veces, producir imágenes inéditas, a las que trato como nuevos archivos. Pero estrictamente, el archivo de mi abuelo podría ser mi única fuente de trabajo, y quizá nunca llegaré a agotarlo.

Una de las características singulares de este archivo es que no es un mero registro familiar, sino que continúa en muchísimas direcciones. Uno de esos ángulos específicos y muy peculiares, es que mi abuelo aparece retratado en solitario en infinidad de ocasiones, y me sirvo mucho de eso porque es el modelo para hablar de distintos temas, como los clichés de la masculinidad, por ejemplo. Mi quehacer puede ser visto como una colaboración con él. Me han preguntado si en realidad yo inventé a este abuelo, pero me pregunto, más bien, si no es él quien me inventó a mí como artista.



I would define my work as a sort of “attic photography.” I mean work done at the margins of conventional photography, as an exercise that is to a certain extent parasitic, since it feeds on the traces left by more traditional photography. In that sense, it is not like classic ‘auteur’ photography, which looks above all for what Cartier-Bresson called “the decisive moment,” but rather uses any image, regardless of how irrelevant or aesthetically invaluable it may seem. As such, my work is nourished from all kinds of existing archives and photographs. That’s why I call it “attic photography,” because its territory is that of the repository, of moths, of the hidden or scorned, of that which is on the verge of extinction (like paper photography), and it finds its way through plurality.

One of the most interesting characteristics of post-war art is that it broadened the territory of artistic practice until it encompassed many other areas of cultural activity. This is what has been recently called the “expanded field,” that’s to say, crossover zones between activities that previously seemed to be unrelated, like poetry and visual arts or—like you were saying before—the work of a social researcher and a photographer. I feel extremely comfortable in this expanded field of artistic practice because what I do could hardly fit into more restricted categories, such as painting or even traditional photography.

I can’t say that I have only one working method. Instead, I try to have each project define its own trajectory. In this sense, I don’t really feel like a social researcher or academic since I don’t follow preset guidelines. Instead I try to follow the circumstances imposed by each work.

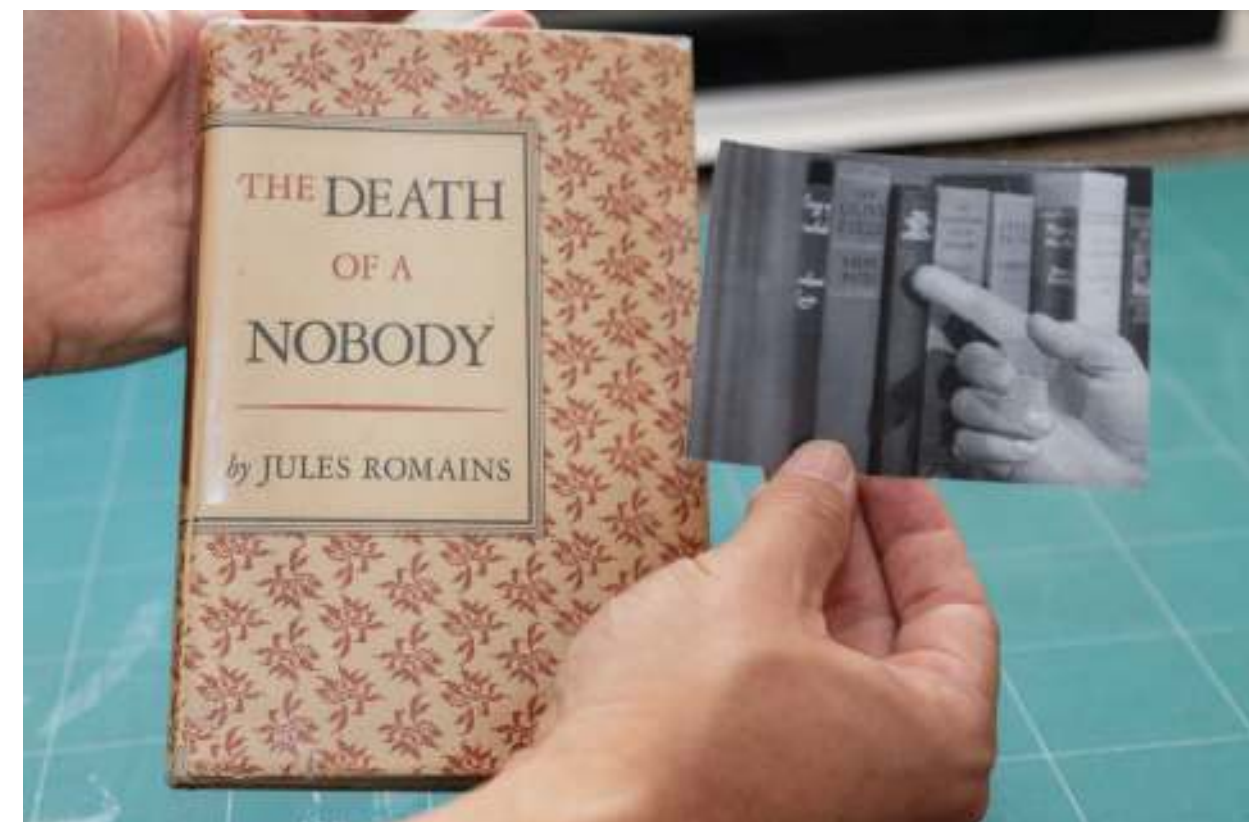
I never say, for example, “now I’m going to work with the archive of my grandfather, J.R. Plaza.” Sometimes I read something that inspires me and then I realize that the ideal material to address that issue is, again, in this archive I inherited more than 20 years ago.

The J.R. Plaza archive operates specifically as a double of the world. Somehow it contains a version of practically everything that can be photographed in this world. Those 30 folders, containing about 4,000 photographs taken between the end of the 19th century and the year 2000, cover the whole Human Comedy, as Balzac would say. There is much less tragedy; there are no war photos, for example. However, there are photos of a war-driven exile, Spanish exile. The archive was what made me realize that I didn’t really need to ever take another photo in my life, since everything was already there. And

all I have done is immerse myself in this collection, trying to extract every possible reading from it. Of course, this is not entirely true. Over the years, I’ve sometimes needed, as I explained above, to produce original photographs, which I process as new archives. However, strictly speaking, my grandfather’s archive could be the only source for my work, and probably I’d never run out of material.

One of the particular characteristics of this archive is that it is not just a mere family record but it spreads in many directions. One of these specific and very peculiar angles is the fact that portraits of my grandfather posing alone appear on countless occasions, and I take advantage of this since he is my model to talk about different themes, like the clichés of masculinity, for example.

My work can be seen as a collaboration with him. People have asked if I invented this grandfather. But I wonder if it’s not really him who invented me, as an artist.



Laureana
Toledo



LAUREANA TOLEDO

(Oaxaca, México, 1970)

Yo me mudo a vivir a mis proyectos, no puedo concebir una distancia con lo que estoy trabajando. Si no me zambullo, nomás no puedo ni trabajar, ni entender, ni observar el proceso. Necesito involucrarme con él. Existe la posibilidad en el arte contemporáneo de concebir algo que no necesariamente sabes hacer o puedes hacer sola; estás en diálogo con otras personas o con otros referentes constantemente. Diriges no solo tus ideas, intereses, y discurso, sino también aceptas que no puedes hacerlo todo, y entonces pides ayuda. Veo una diferencia contundente entre colaborar y un proceso de producción en sentido de fabricación: una tiene que ver con la expresión artística, y la otra directamente con el mercado. Mi interés tiene que ver con el proceso creativo, y encuentro vital la experiencia de hacer tu propia obra, con el proceso de aprendizaje que eso conlleva. Lo otro es explotación: si alguien está fabricando tus ideas para que tú te enriquezcas, estamos hablando de procesos industriales, no artísticos. Esos no me interesan en lo absoluto.

Las colaboraciones me parecen vitales. No estamos solos en una burbuja. En todo caso, son momentos de diálogo en donde varias burbujas pueden confluír. Para mí, el arte es conversar y escuchar otros puntos de vista. Aunque hay genios solitarios, odio el arte que es un monólogo.

El proceso se va dando mientras voy investigando y colaborando. Muchas veces el resultado final no es definido de principio, es decir: no empiezo diciendo «vamos a hacer un video de 4 canales»; eso se va dando y está moldeado por la situación y a veces, por el espacio de exposición, lo que estoy leyendo; y las posibilidades materiales se van manifestando.

Luego hay momentos en los que hay que retirarse de la colaboración y aterrizar la parte formal del asunto: ver si son fotos y de qué formato y tamaño son, cuántos canales de video, si existe la posibilidad de tener una fotocopidora en la exposición, etc. Pero eso son precisiones técnicas que resuelven la obra, todo lo demás ya viene moldeado desde mucho antes.







I move around to live out my projects. I can't conceive of having distance from what I am working on. If I don't totally immerse myself, I just can't work, can't understand, can't observe the process. I need to involve myself in it. There is a possibility in contemporary art that enables you to conceive something that you do not necessarily know how to make or that you can't do by yourself. You are constantly in dialogue with other individuals or other references. You direct your ideas, your interests and your discourse, but you also accept that you can't do it all on your own, and then you ask for help. I see a substantial difference between collaboration and the production process in the sense of fabrication: the former has to do with an artistic expression and the latter is directly connected to the market. My interest has to do with the creative process and I find the experience of making your own work to be essential, along with the learning process that comes with it. The rest is exploitation. If someone is manufacturing your ideas so you can get rich, then we're talking about industrial processes, not artistic ones. I'm absolutely not interested in this.

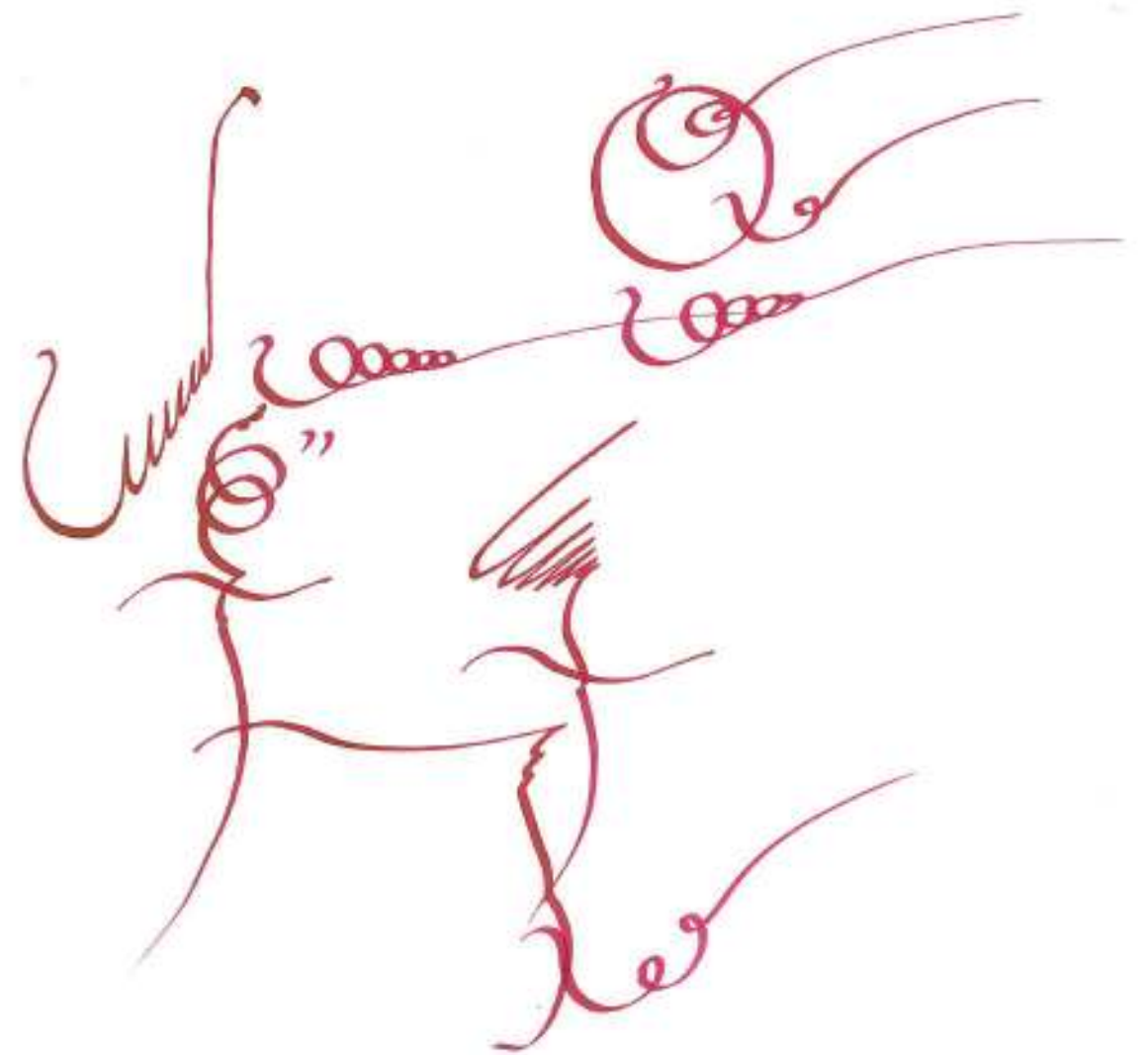
Collaborations are vital to me. We're not alone in a bubble. Or at least there are moments of dialogue when multiple bubbles can converge. For me, art is conversation, and listening to other points of view. Although there are indeed solitary geniuses, I hate art that's a monologue.

The process comes out while I'm investigating and working with others. Usually, the outcome is not established at the beginning. I mean, I don't start by saying "let's make a 4-channel video." That's something that comes out of and is molded by the situation, and sometimes by the exhibition space, or by what I'm reading. The material possibilities gradually manifest themselves.

Then there are times when you have to step back from the collaboration and ground the formal part of the work: determine whether the outcome is photographs, and what format and size they're going to be, or the number of video channels, or if a photocopier will be available in the exhibition space, and so on. But these are all technical issues that finalize the artwork—all the rest has taken shape much earlier.



Ariel
Guzik



ARIEL GUZIK

(Ciudad de México, México, 1960)

En 1990 formé el Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza, un proyecto colectivo que explora diversas señales que se manifiestan en la Tierra. Mediante la invención de instrumentos y lenguajes, buscamos formas de encuentro y comunicación con los seres que la habitan, sin implicar en ello forma alguna de intrusión, domesticación, explotación o dominio.

En nuestra práctica, privilegiamos la imaginación, la fantasía y el asombro. Buscamos preservar lo que es propio y originario de la Tierra desde el acompañamiento y la contemplación de sus expresiones, sin necesidad de descifrarlas, dotarlas de atributos o adueñarnos de ellas.

Nos centramos en indagar lenguajes y formas de expresión que trasciendan las barreras entre especies e inspiren y promuevan la restauración de la trama que nos unifica como seres vivos.

En el Laboratorio hacemos investigación, diseñamos y construimos máquinas e instrumentos, llevamos a cabo expediciones y trabajo de campo, ideamos y producimos exhibiciones, paisajes sonoros y experiencias de escucha colectiva, entre otras actividades.

Nuestra aproximación valora las señales por encima de la información y privilegia las expresiones sutiles por encima de las manifestaciones estridentes. Desde el estudio de la resonancia como fenómeno fundamental, exploramos la naturaleza del sonido, la electricidad, el magnetismo, el caos y el tiempo, así como las señales del mar, el viento, las nubes y el sol. También investigamos los movimientos micro-sísmicos, las oscilaciones electromagnéticas de la Tierra y las radiofrecuencias del espacio exterior. De manera especial exploramos las manifestaciones y expresiones de los seres vivos que habitan el planeta y buscamos formas de comunicación con ellos.





In 1990, I founded the Laboratory for Research into Resonance and the Expression of Nature as a collective project that explores different signals that manifest themselves on earth. Through the intervention of instruments and languages, we seek new forms of encounter and communication with the different beings that inhabit the earth, without involving any kind of intrusion, domestication, exploitation, or domination.

In our practice, we privilege imagination, fantasy, and awe. We seek to preserve what belongs to and originates from earth, from the perspective of the coexistence with and contemplation of these phenomena, but without the need to decipher them, assign attributes to them, or take ownership of them.

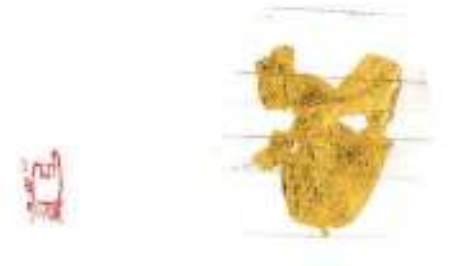
We focused on investigating languages and forms of expression that transcend the barriers between species and encourage the restoration of the weave that binds us together as living beings.

In the Laboratory, we do research, design and build machines and instruments, organize expeditions and fieldwork, and we devise and produce exhibitions, soundscapes, and collective listening experiences, among other activities.

Our approach values the signals over information, and privileges the subtle over the strident. Based on the study of resonance as a fundamental phenomenon, we explore the nature of sound, electricity, magnetism, chaos, and time, as well as the signals of the sea, wind, clouds, and sun. We also study micro-seismic movements, the electromagnetic oscillations of the Earth, and radio frequencies from outer space. But especially, we explore the manifestations and expressions of the living beings that inhabit the planet and look for ways of communicating with them.



Fritzia
Irizar



FRITZIA IRÍZAR

(Culiacán, Sinaloa, México, 1977)

Los temas que elijo giran alrededor de un conjunto de criterios con una constante que se centra en elegir temáticas en las que se puedan generar preguntas complejas alrededor del concepto de valor. Muy especialmente me interesan temas en donde el valor sea cuestionado en relación a su efecto en lo social, lo que me ha permitido navegar en muy diversos territorios de interés, descubriendo y evidenciando lo sutil o brutal del impacto que muchas prácticas industriales, legales, político-económicas, tienen directamente en la vida de los individuos.

Concentro mis esfuerzos creativos en filtrar la información hasta su estado crudo, es decir, lejos de procesar aún más la información de las amplísimas investigaciones; trato de crear un extracto de estos intereses. Hago la búsqueda de materiales que aporten significado simbólico a la obra desde la pureza de su constitución matérica, dejando para la disposición o manipulación de los materiales una función comunicativa al servicio de cada proyecto. Las dificultades más comunes están relacionadas con la simplificación, con encontrar el estado más claro y sencillo de lo que deseo comunicar, muchas veces esto es resuelto tomando riesgos como el de utilizar la obliteración o el ocultamiento en el resultado final.

Aspiro definitivamente a que mi obra pueda ser leída/interpretada por el mayor número posible de personas sin distinguir clase, raza, ni condición social o educativa. Digamos que al momento de la creación de los proyectos, estos no son generados en un diálogo con un grupo selecto o especializado, aunque acepto que la complejidad de algunas capas de información serán más accesibles a unas personas que a otras, sin embargo, creo contundentemente en la posibilidad de la creación de un arte que aun en su complejidad aspire a ser democrático.

En mis procesos, el mecanismo más efectivo y a la vez más simple —utilizado en la mayoría de los grandes descubrimientos transformadores de la vida de la humanidad— es la observación: estar alerta atendiendo mi entorno, es sin duda la base de toda mi metodología creativa. Ejercer como individuo que forma parte de una sociedad con conciencia constante casi sin parpadear, es el método que utilizo, sin dejar de lado la participación de la frustración, la rabia y la empatía como guías para la selección de asuntos particulares, lo simbólico aparece poco a poco cuando cargas de significado las cosas, los materiales, los espacios, las acciones.





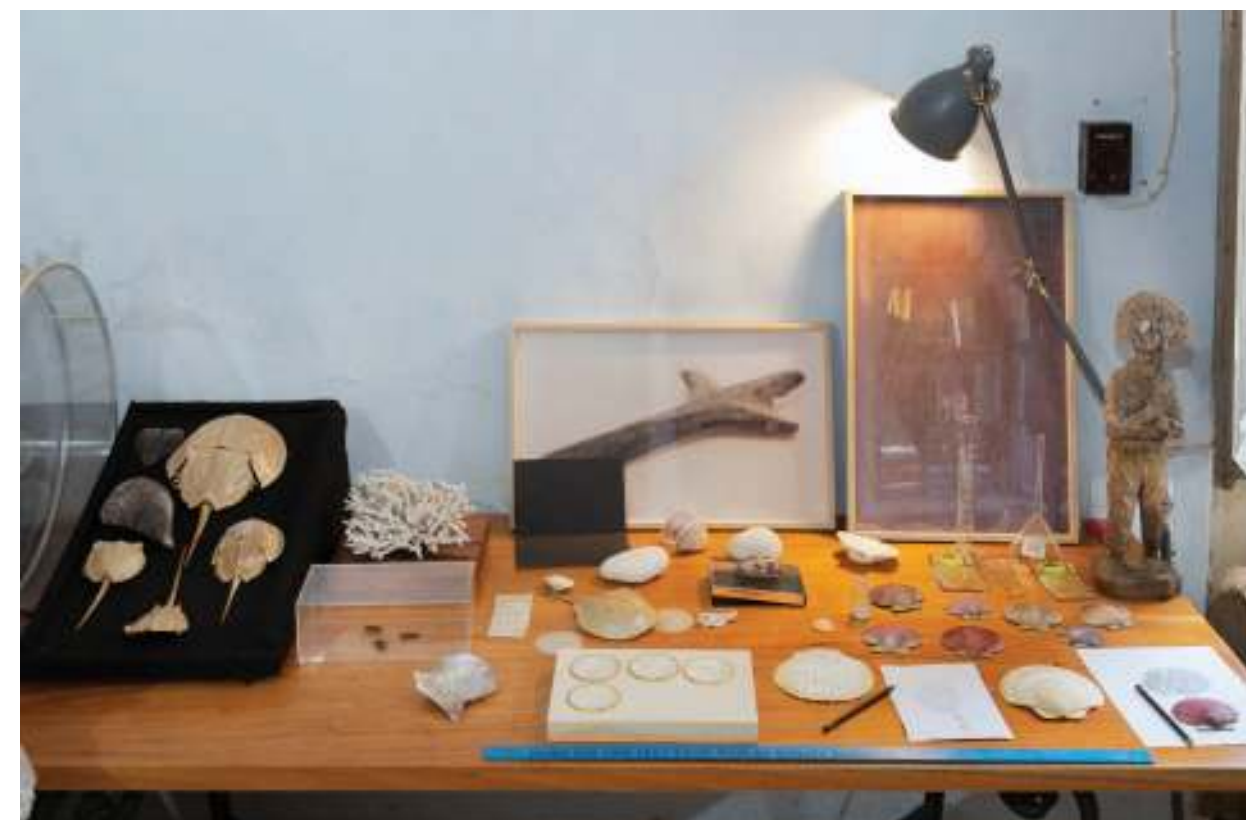
The topics I choose are related to a set of criteria, with a constant focus on selecting subjects that generate complex questions regarding the concept of value. I am particularly interested in subjects where ideas of value are questioned in relation to their impact on the social. This has allowed me to navigate areas of interest, discovering and demonstrating the subtlety or brutality of the direct impact that many industrial, legal, and political-economical practices have on the lives of individuals.

I concentrate my creative efforts on filtering information until it's in its raw state. In other words, far from processing even more the information from extremely vast investigations, I try to create an extract from these interests. I search for materials that provide symbolic meaning to the work, based on the purity of their physical construction. In the arrangement and manipulation of the materials, I seek a communicative function in the service of each project. The most common difficulties have to do with simplification, with identifying the clearest and simplest version of what I desire to communicate. I frequently resolve this by taking risks, like making use of obliteration or concealment in the outcome.

I definitely desire my work to be read or interpreted by the largest possible number of people, regardless of their class, race, social context, or educational history. At the moment of the conception of my projects, they are not generated based on a dialogue with an exclusive or specialized group. However, I admit that the complexity of some layers of information will indeed be more accessible to some people than to others.

Nevertheless, I strongly believe in the possibility of creating artworks that, despite their complexity, intend to be democratic.

In my processes the most effective and, at the same time, simplest mechanism—utilized in most of the great discoveries that have transformed the life of humanity—is observation: being vigilant, aware of my surroundings. This is undoubtedly the basis of my whole creative methodology. Acting as an individual who is part of a society, with relentless conscious attention, almost without blinking, is the method I employ—without forgetting the role played by frustration, rage, and empathy as guides to select specific issues. The symbolic element gradually appears when you assign meaning to things, materials, spaces, and actions.



Tania
Pérez Córdova



TANIA PÉREZ CÓRDOVA
(Ciudad de México, México, 1979)

El estudio

Normalmente llego temprano, me hago un café y después reviso calendarios y algunas listas de cosas por hacer. Tengo cajas con materiales que arrastro desde hace varios años; cajas que me han acompañado en distintas mudanzas llenas de productos para hacer moldes, pastas cerámicas, maderas, metales, rollos de papel empolvados y decolorados por el sol. Al fondo de la bodega tengo una ventana grande que solía estar en mi casa. Cuando la reemplazamos por una ventana doble para evitar el ruido de la calle la guardé pensando fundirla algún día. En una pared, un panel con herramientas para cortar, pulir, pegar, medir, etc.

Como las cosas que acumulo en el estudio, también tengo algunas historias que colecciono con la esperanza de usarlas algún día.

Como ésta: la historia de una isla en donde el dinero existía en forma de aros de piedras monumentales. Quien tenía dinero necesitaba rodar varias toneladas hasta llevar el monolito frente a su casa. Las colecciones de piedras quedaban como fachadas, mostrando a los vecinos la riqueza de cada familia. Hacer negocios con las islas cercanas implicaba el riesgo de hundirse al intentar transportar la piedra en los pequeños barcos de madera que usaban.

Llamo a una compañía que se dedica a destruir información privada. En esta empresa tienen máquinas industriales que trituran documentos con direcciones, estados civiles, teléfonos, copias de identificaciones, firmas, códigos postales etc. Destruyen también tarjetas de crédito, contratos, acuerdos, renunciaciones. Pulverizan burocracia caduca, digitalizada y obsoleta. Hablo por teléfono, quiero saber de qué color resulta el polvo, cuántas toneladas generan al mes, ¿puedo comprar un poco de los residuos?

Otra historia: en alguna parte del desierto cerca del Polo Sur hay hectáreas de pacas de ropa, cerros de poliéster, de ropa usada y nueva que dio la vuelta al mundo perdiendo en cada parada un poco más de su valor hasta terminar en ese paisaje inhóspito y solitario. Montañas que crecen y al mismo tiempo se desintegran hasta formar parte de los estratos del subsuelo. Busco la ubicación precisa en Google Maps, el cursor no alcanza, como si no hubieran digitalizado justo esas coordenadas. A lo lejos, solo se ve una sombra entre los kilómetros de arena. Supongo que es ahí. Sigo el camino para llegar al pueblo más cercano. A las orillas de la carretera camina una familia. Quiero ver sus caras pero el zoom no se acerca lo suficiente.

Escucho como, en algún momento en el pasado, la ropa hecha para mujeres no tenía bolsillos. Los vestidos y faldas eran completamente lisos, sin lugar para guardar. Los bolsillos eran solo para quien tenía las llaves, el dinero, el poder. Imagino todos esos bolsillos en el desierto.

Una amiga me platicó que las máquinas que pulen los coches de lujo están hechas de plumas de avestruz. Solamente usan las plumas de las hembras, los machos pelean y sus plumas no son suficientemente suaves para sacar brillo a los Rolls-Royce, Mercedes, Bentley, Porsche, y Lexus. Las granjas de avestruces están en África, los talleres de pulido en algún lugar en Suiza. Busco el lugar exacto. Es un paisaje perfecto, con montañas, un lago y el cielo azul parecido al *screenshot* de una computadora.

Afuera, en la calle, se escucha un altavoz. El vendedor de un periódico amarillista dice que balearon a un hombre a tan solo unas cuerdas del estudio. Era un turista, un *influencer* a quien estaban entrevistando en el patio de un hotel. El conductor de una motocicleta le disparó. Los vecinos se consuelan porque el asesinato fue premeditado. Leo las noticias, me preocupo, me distraigo, las transcribo. Me imagino ese periódico pulverizado, formando parte de los estratos de la tierra, desintegrándose junto con toda la ropa sin usar y los documentos triturados.

En un taller de vidrio soplado entiendo que las formas dependen de la capacidad pulmonar de quien las sopla. Pienso en mi hijo aprendiendo a nadar. Imagino que soplar vidrio es como aguantar la respiración bajo el agua.







The studio

I usually arrive early in the morning, make coffee, and then check my calendars and to-do lists. I have boxes of material that I've carried with me for several years, throughout my various moves, boxes filled with mold-making products, clay, pieces of wood and metal, and dusty rolls of yellowed paper. In the back of my storage space I have a large window from my house. When we replaced it with a double-glazed window to reduce street noise, I kept it with the idea of melting it down someday. On the wall, there's a panel with tools for cutting, polishing, gluing, measuring, etc.

Just like the things I accumulate in the studio, I also have stories that I collect with the hope of using them someday.

For instance, the story of an island where giant stone rings were used as money. People with money needed to roll several tons to get these monoliths to their front door. The stone collections remained there as facades, showing off the wealth of each family to the neighbors. Trading with nearby islands would pose the risk of sinking the small wooden boats used by the inhabitants.

I call a company dedicated to destroying personal information. At this company there's an industrial paper shredder for the disposal of documents containing addresses, marital status, phone numbers, copies of identification cards, signatures, zip codes, etc. It also destroys credit cards, contracts, agreements, and resignation letters. They pulverize expired, digitalized, and obsolete artifacts of bureaucracy. I phone them. I want to know: what color is the resulting dust? How many tons are generated monthly? And, can I buy some of the scraps?

Another story: Somewhere in the desert, close to the South Pole, there are acres of bundles of clothing, mountains of polyester, second-hand and new clothes that have traveled around the world, losing a little bit of their value at each stop until they finally end up in this inhospitable and solitary landscape—mountains that grow and, at the same time, disintegrate, decomposing into the strata of the subsoil. I'm looking for its exact location in Google Maps, but the cursor can't reach it, as if those specific coordinates hadn't been digitized. In the distance, only a shadow can be distinguished among the kilometers of sand. So, I guess it's there. I follow the path to reach the nearest town. A family walks alongside the road. I want to see their faces, but I can't zoom in on them that close.

I've heard that there was a time in the past when women's clothing had no pockets. The dresses

and skirts were completely smooth, with no place to hold anything. Pockets were reserved for those who had the keys, the money, the power. I imagine all those pockets in the desert.

A friend of mine told me that the machines that polish luxury cars are made with ostrich feathers. They use only female ostrich feathers. The males fight each other, so their feathers are not soft enough to shine Rolls-Royce, Mercedes, Bentleys, Porsches, and Lexus. The ostrich farms are in Africa; the polishing workshops, somewhere in Switzerland. I look up the exact location. It's a perfect landscape, with mountains, a lake, and a blue sky. Just like a computer desktop background.

Outside on the street, a loudspeaker can be heard. A tabloid newspaper vendor cries out that a man was gunned down a few blocks from my studio. He was a tourist, an influencer who was being interviewed in the courtyard of a hotel. The driver of a motorbike shot him. The neighbors console themselves pointing out that it was premeditated. I read the news, I get worried, I get distracted, I transcribe them. I imagine this newspaper, pulverized, melting into the layers of the earth, decomposing along with all the unused clothes and shredded documents.

In a glass-blowing workshop, I understand that the forms depend on the lung capacity of the blower. I think about my son learning how to swim. I imagine that blowing glass is like holding one's breath underwater.

Diego
Pérez



DIEGO PÉREZ

(Ciudad de México, México, 1975)

¿Que quién es Diego Pérez?

Nací en Mexico D.F. en 1975.

Crecí en Mixcoac en una colonia popular donde acudí a una escuela primaria privada tradicional, pretenciosa y mediocre.

Aprendí rápido a reconocer en los trayectos caminando de regreso de la escuela a quienes intentarían asaltarme, es decir quitarme mi reloj, mi chamarra o mis tenis. Aprendí a confiar en el instinto.

Mi padre era maestro e investigador de un instituto de la Universidad, mi madre ama de casa, corredora de inmuebles y pintora amateur.

La palabra arte no entró a mi diccionario sino hasta mediados de la preparatoria, cuando comencé a estudiar fotografía en un centro cultural en el centro de Coyoacán.

Más tarde, al terminar la preparatoria y mientras terminaba mis estudios más formales en fotografía, intenté estudiar leyes, diseño industrial y comunicación, sin terminar ninguna.

Comencé a trabajar de asistente de fotografía y pronto comencé a hacer mis propios encargos profesionales. Pude salirme de casa de mis padres y montar, más o menos, un estudio de fotografía. Tomaba muchos encargos para poder solventarme y realizar mis propias series o proyectos.

Así fue que esa palabra incómoda y a veces odiosa, pasó a representar un lugar de recreo, de sosiego y recogimiento, donde podía estar solo, hacer y decir lo que me placía, y curarme de las cosas que me afectaban.

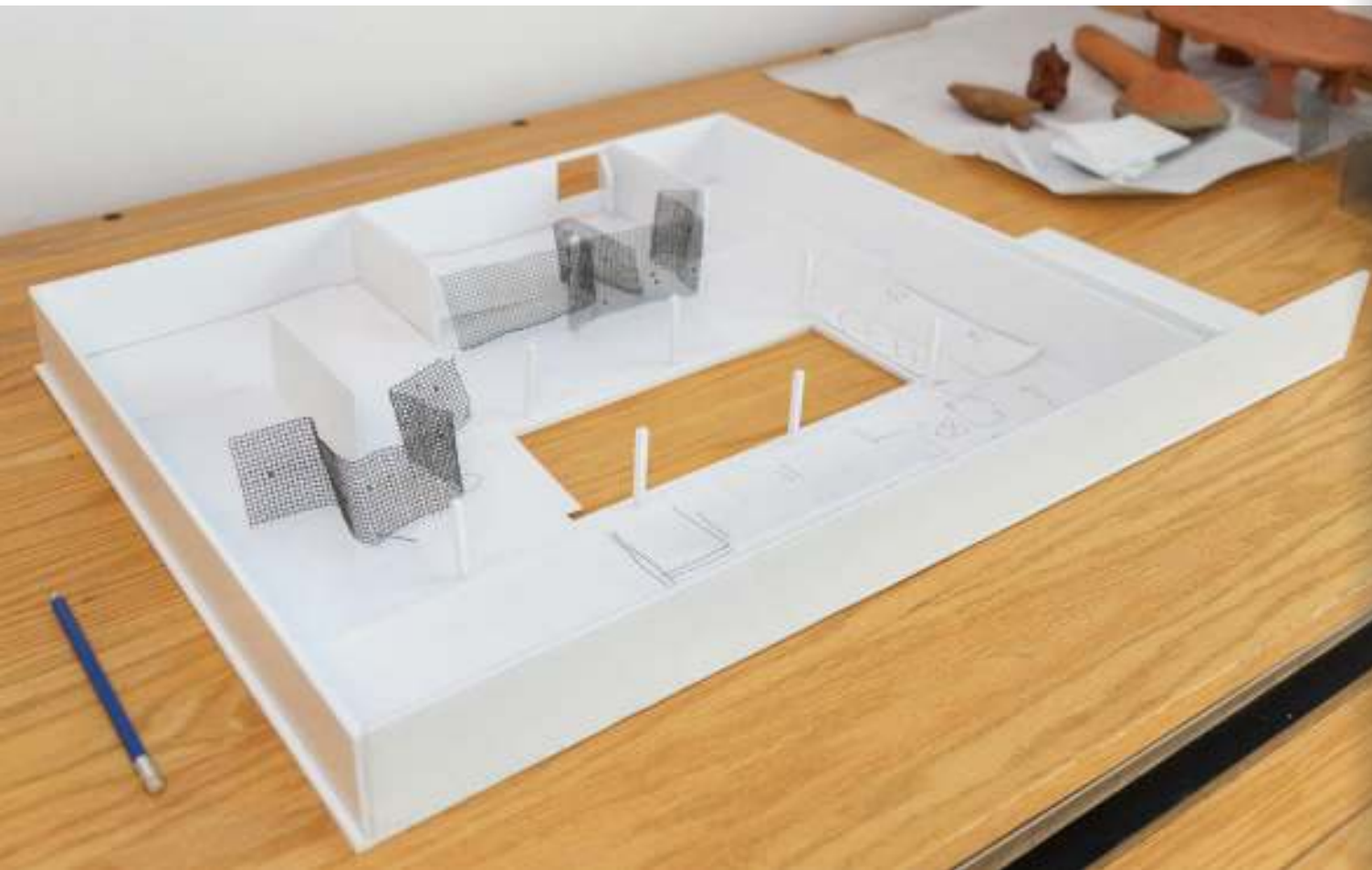
Un tiempo pensé, y a veces lo sigo haciendo, que el arte puede ser una herramienta para cambiar cosas que no están bien, una palanca con la que te ayudas para mover esas cosas pesadas, o por lo menos señalarlas y llamar la atención hacia ellas.

Una serie de accidentes divertidos y azarosos me fueron llevando de la foto hacia la escultura y de regreso, a veces pasando por el dibujo y la pintura hasta traerme a este gozoso estancamiento o remanso, por llamarlo de alguna manera, que otros llaman madurez o estilo.

Actualmente trabajo mucho con piedra, elaboro una serie de bancas con formas de animales y otra, de piezas que plasman lugares imaginarios a pequeña escala con representaciones arquitectónicas, una suerte de maquetas en piedra.

Los temas que me interesan ahora —aparte de esos temas que creo que interesan a todos los hombres (es decir, el tiempo, la muerte, la vejez, el amor, el deseo)— son la paz, la ciudad y nuestras formas de convivencia.





Who is Diego Pérez?

I was born in Mexico City back in 1975. I grew up in Mixcoac, in a working-class neighborhood where I attended a private elementary school that was traditional, pretentious, and mediocre.

Soon, I learned to recognize who would try to rob me on my way home from school, who would try to take my watch, my jacket, or my sneakers. I learned to rely on my instincts.

My father was a professor and researcher in a university institute, my mother was a housewife, real estate agent, and amateur painter.

The word “art” wasn’t even in my dictionary until the middle of high school when I started studying photography in a cultural center in the center of Coyoacan.

Later, after finishing high school and while finishing more formal courses in photography, I tried studying law, industrial design, and communication, but I never finished any of them.

I started to work as a photography assistant and soon I was able to start taking on my own jobs. I was able to leave my parent’s house and establish, more or less, my own photography studio. I took on a lot of work to settle my debts and carry out my own series and projects.

That was how that uncomfortable, sometimes tedious, word—“art”—came to represent a space of recreation, a place of peace and seclusion, where I could be alone, do and say whatever I wanted to, and heal from all the things that affected me.

For a while I thought, and sometimes I still do, that art could be a tool to change things that aren’t okay, a lever that could help you move heavy things or, at least, point them out and call attention to them.

A series of random happy accidents took me from photography to sculpture and back again, sometimes passing through drawing and painting, until I eventually arrived at this joyful standstill or oasis—if you want to call it that—which others call maturity, or style.

I think of my pieces as an ever-ongoing unfinished processes which can be continuously modified, not only to avoid them becoming a finished product and, therefore, a commodity with trading value—a dead and collectible object, in other words—but because I consider them as almost living entities, which are born and grow up, and this, of course, make them richer and, naturally, more complicated for those who intend to sell them. What do I mean by all this? That I often come back to my pieces—if they’re still in my possession—and modify them.

I add some features, remove others, or even change the title.

Currently, I’m working a lot with rocks. I’m making a series of benches in the shape of animals and another series of pieces representing imaginary places at a miniature scale, a kind of architectural model in stone.

The themes I am interested in now—besides those topics I think every man is interested in (I’m talking about time, death, old age, love, desire)—are peace, the city, and our forms of coexistence.





STÉPHANIE JANAINA

(Ciudad de México, México, 1984)

Sobre el *silencio* y el *futuro*, dos conceptos constantes en mi obra, diría que el futuro nunca llega y que el silencio simplemente no existe. Ambos son sumamente elitistas, solo unos cuantos privilegiados pueden gozarlos. Trabajar con el silencio y el futuro implica perder el miedo de no llegar a nada, de construir para —al instante mismo que es creado— derrumbarlo todo. Y eso es lo que me llama la atención en ambos conceptos: su materialidad imposible. Si eliminamos todo romanticismo, silencio y futuro, estamos destinados a llevarnos al fracaso y en mi caso, preferí aceptarlo, abrazarlo y ver a dónde nos lleva este baile lento y pegadito que venimos practicando con perseverancia el fracaso y yo.

Además le tengo miedo a las palabras, por algo soy bailarina. Hay una radicalidad en la palabra hablada o escrita que me aterra, ya que ambas pueden ser fulminantes. Aun así, siempre están presentes en mis obras, es una forma de cazar al fantasma. En esta cacería que propongo se generan dos presas: una individual y otra colectiva. Por un lado, usar ciertos conceptos y desmenuzarlos desde la escritura me permite sobrecargarme de significados para después hacer un trabajo de sustracción en busca de las palabras más afiladas y penetrantes que den forma a mis acciones. Esto lo defino como una *transverberación* pagana, una unión más íntima con el espectador en la que «nuestros corazones» son traspasados por la acción propuesta dándole un significado o lectura más individual y subjetiva.

Creo que sin palabras mis obras serían insoportablemente ensordecedoras, sobre todo para mí.

Por otro lado, creo que nunca he trabajado realmente sola, aprendo mejor desde lo colectivo, aunque todos mis procesos terminan por ser individuales, hasta en los que voy acompañada.

El arte propicia crear ficción y muchas veces es ahí donde se devela la verdad o la realidad: jugar con el imaginario, dejarse desbordar por él permite liberarse y encontrarse. Para mí ese es el rol del arte y el objetivo de todo lo que comparto, o dicho de otro modo, he ligado el arte a una búsqueda de autonomía.







Regarding silence and the future, two constant concepts in my work, I would say: the future never comes, and silence simply does not exist. They are both extremely elitist, only certain privileged people get to enjoy them. Working with the themes of silence and the future means losing your fear of not arriving at anything, of building something in order to—at the very instant of its completion—tear it all down. And that is what draws my attention to both concepts: their impossible materiality. If we take away any kind of romanticism, silence and the future are destined to lead us to failure. As far as I'm concerned, I prefer to embrace this and see where this slow and intimate dance that failure and I are persistently practicing takes me.

Besides, I'm afraid of words. There's a reason why I am a dancer. There's a radicality in the spoken and written word that terrifies me, since both may be devastating. Yet they're still always present in my work. It's a way of hunting the ghost. In this hunt that I propose, there is an individual prey and a collective prey. On one hand, using certain concepts and taking them apart through writing allows me to overload myself with meaning and then do the work of subtraction, seeking sharper and more penetrating words to shape my actions. I define this as a pagan ecstatic state, a more intimate union with the spectator, where "our hearts" are pierced by the proposed action, giving it a more individual and subjective meaning or reading.

I think that, without words, my works would be unbearably deafening, above all for me.

On the other hand, I believe that I've never really worked alone. I learn better in a collective context, even if all my processes end up being individual—even those where I'm accompanied.

Art fosters the creation of fiction and often it's there where truth or reality is revealed: playing with the imaginary, letting it overtake you, allows you to free yourself and find yourself. For me, this is the role of art and the purpose of everything I share. In other words, I've connected art with a search for autonomy.

Tomás
Díaz Cedeño





TOMÁS DÍAZ CEDEÑO

(Ciudad de México, México, 1983)

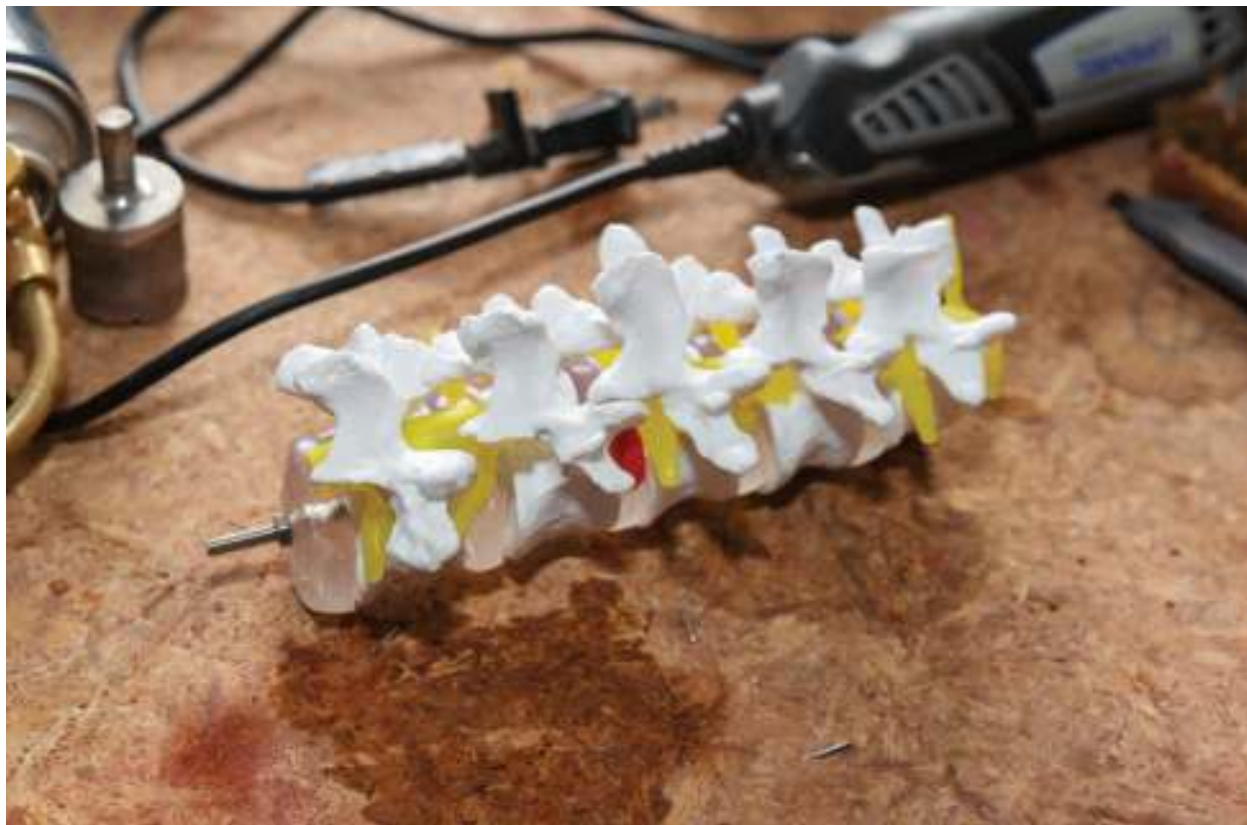
Crecí en un entorno estéril culturalmente, con en el que siempre fue difícil identificarme y relacionarme. Decidí estudiar arquitectura y en la universidad descubrí que tenía afinidad y habilidades creativas y plásticas. Encontré que la práctica real y cotidiana de la arquitectura era complaciente, extremadamente jerárquica, completamente acrítica y con una mínima profundidad creativa.

Tengo un interés profundo por lo material y lo táctil, me gusta hacer mis propias obras y que el proceso implique un desarrollo manual. También me interesa la materialidad como una noción no inherente a los objetos: su importancia e impacto sobre la experiencia humana son determinados mediante un proceso social y cultural, y por lo tanto son cambiantes dependiendo del lugar y el momento. Con frecuencia los materiales que uso se relacionan de forma íntima con los temas de los que habla mi obra, y que a veces resuenan con vivencias personales: el barro, las plantas, el cuero y el agua son algunos de ellos. Me interesan las historias pequeñas o anónimas, los momentos de vulnerabilidad e incertidumbre, los sistemas rotos o abiertos; las grietas y las relaciones que hay entre diferentes tipos de objetos; entre cuerpos y objetos; entre cuerpos humanos y no humanos. Exploro la representación, la identidad, el poder y la vulnerabilidad.

Para mí la idea de cuerpo no se limita solo a una entidad física. El cuerpo es también una dimensión o entidad social, política, económica y cultural. Creo que la noción que se tiene del cuerpo en la cultura contemporánea se proyecta directamente sobre la interpretación que tenemos de la naturaleza, así como estructuras de relación definidas desde la cultura y el sistema económico. Esas dinámicas son con las que trabajo: el entorno o el paisaje no es un telón de fondo y pasivo para la explotación o actividad humana, es una fuerza dinámica que moldea y define la experiencia.

He descubierto sobre la marcha cuáles son los temas fundamentales que me interesan y que a su vez son los mismos que me hicieron acercarme al arte. Reconozco una certeza y una arrogancia patética en la cultura contemporánea dominante. Una especie de castillo de naipes a punto de colapsar.





I grew up in a culturally sterile environment that I always had difficulty identifying with. I decided to study architecture, and in college I discovered my creative and plastic interests and skills. I found the real-world daily practice to be indulgent, extremely hierarchical, completely uncritical, and to have minimal creative depth.

I have a deep interest in the material and the tactile. I like to make my work myself and for the process to involve manual construction. I'm also interested in materiality as a notion not inherent to objects: its relevance and effect on the human experience are determined through a social and cultural process and, consequently, change according to place and time. The materials I use are often intimately related to the themes my work addresses, and sometimes resonate with my personal history. Clay, plants, leather, and water are some of them. I'm interested in small stories, anonymous stories, moments of vulnerability and uncertainty, the broken or open systems, the cracks and the relationships between different types of objects, between bodies and objects, and between human and nonhuman bodies. I explore representation, identity, power, and vulnerability.

In my view, the idea of the body is not limited to a physical entity. The body is also a social, political, economic, and cultural entity. I believe that the notion of body in contemporary culture is directly projected onto the interpretation that we have of nature, as well as onto structures of relation defined by culture and economic systems. Those are the dynamics I work with: the environment or the landscape is not a passive background for human exploitation or activity. It is a dynamic force that molds and defines experience.

Along the way, I've discovered what fundamental themes I'm interested in are, the same themes that brought me closer to art. I recognize a certainty and a pathetic arrogance in the dominant contemporary culture. A kind of house of cards at the point of collapsing.



Débora
Delmar





DÉBORA DELMAR

(Ciudad de México, México, 1986)

Para mí el espacio es parte de la obra, es decir, es parte del material con el que trabajo. Siempre tengo el reto de trabajar con espacios diferentes y eso me emociona: llegar a construir una exposición y explorar las posibilidades, utilizando las características físicas de cada espacio.

Normalmente planeo mis exposiciones a partir del diálogo con los galeristas o curadores, así como con ayuda de visitas y mapas de las galerías y bocetos que creo en *sketchup*. La arquitectura también es un tema que he investigado conceptualmente dentro de mi obra. Frecuentemente, utilizo como referencia la arquitectura de los no-lugares —(neologismo nombrado por el antropólogo francés Marc Augé que se refiere a espacios antropológicos de transición en los que pueden ocurrir cruces de relaciones humanas (bancos, aeropuertos, centros comerciales y edificios de oficinas) donde las personas permanecen anónimas)— Me interesan las estrategias que se utilizan al diseñar este tipo de espacios ya sea para controlar el movimiento de personas o para influenciar psicológicamente por medio de colores, olores o sonido, a quienes transcurren estos espacios.

Me interesa incorporar lenguajes y sistemas de producción como el de objetos cotidianos y específicos a ciertos lugares o contextos que no se encuentran dentro de lo que se considera producción de arte común. Muchas de mis obras también las he creado a partir de instrucciones o negociaciones. Al final, también al trabajar con otros, hay veces en que las cosas no salen como las tenías pensadas y la obra va tomando forma a partir de ciertas decisiones estéticas que existen fuera de tu control. Para mí esas «fallas» o «errores» forman parte de la obra.

Por ejemplo, para *Castles*, la exposición en *Llano*, me interesó cambiar las características físicas del espacio para determinar cómo se percibiría la obra y el flujo del movimiento de visitantes.



For me the space is part of the artwork, I mean, it's part of the material I work with. I always have the challenge of working with different spaces, and that excites me—arriving in a place to make an exhibition and exploring the possibilities using the physical characteristics of each space.

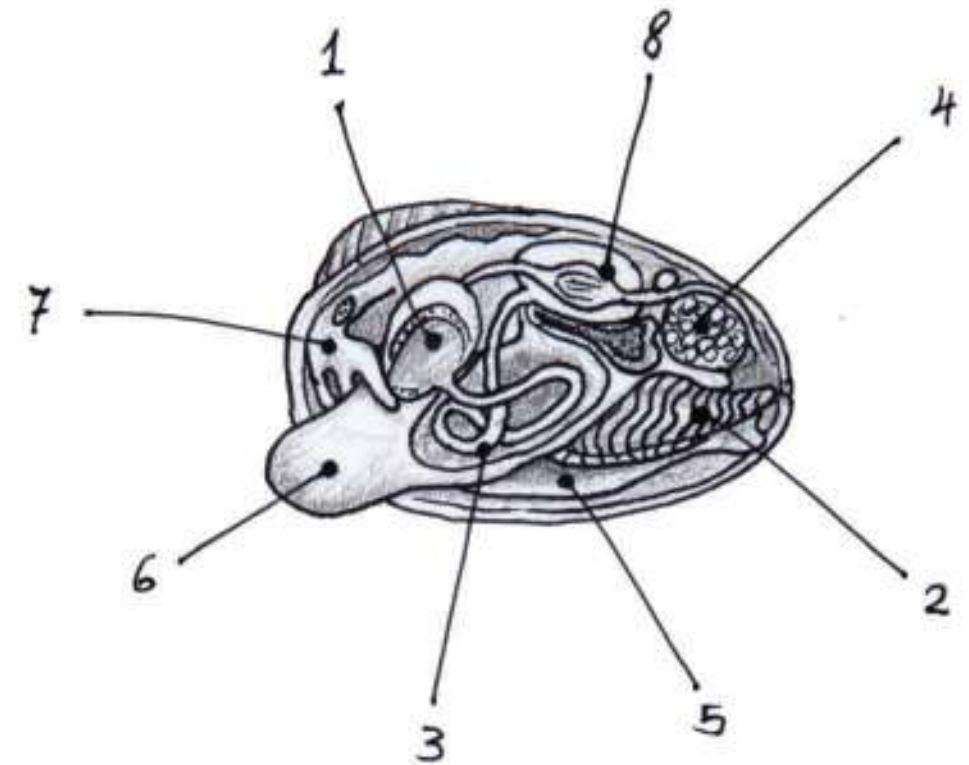
I usually plan my exhibitions in dialogue with the gallerists or curators, and with the help of visits to the space, floorplans of the galleries, and models I make in Sketchup. Architecture is also a subject I've investigated conceptually in my work. I frequently use the architecture of non-places (a neologism coined by the French anthropologist Marc Augé to refer to transitional spaces where crossings of human relationships may occur while people remain anonymous—such as banks, airports, shopping malls, and office buildings), as a reference. I'm interested in the strategies used to design this sort of space, either to control people's movements or to psychologically influence people who circulate through it using color, smell, or sound.

I'm interested in incorporating languages and systems of production, like those of specific everyday objects, into certain places or contexts that are not included within the common conception of artmaking. I also create many of my pieces based on instructions or negotiations. In the end, when you're also working with other people, there are times when things don't work out as planned, and the work takes shape according to certain aesthetic decisions that are beyond your control. To me, those "failures" or "errors" are part of the artwork.

In the case of *Castles*, the exhibition at Llano, I was interested in changing the physical characteristics of the space in order to determine how the work would be perceived, and to influence the flow of movement of the visitors.



Taller 30



TALLER30

(Guanajuato, México)

Es un espacio colaborativo conformado por Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Bruno Monsivais, Iván Puig y Leslie San Vicente, en San Miguel de Allende, Guanajuato. Se trata de una cooperativa de artistas interdisciplinarios cuyo trabajo integra arte, tecnología, ciencia, sonido y diseño. Además de ser un espacio de producción, tiene como principal enfoque el desarrollo de proyectos transdisciplinarios así como la interacción comunitaria a través de talleres, residencias, conversatorios y proyectos específicos.

Taller30 surge originalmente como un espacio de experimentación, producción e investigación con un enfoque de colaboración, intercambio y vinculación de conocimientos y saberes. Busca generar diálogos y cooperación con instituciones culturales, académicas y científicas, públicas e independientes, colectivos, organizaciones civiles, artistas, científicos, críticos, investigadores, educadores y hacedores para dar a conocer Taller30 como un espacio nodal que promueve nuevas formas de abordar el arte y su relación con la ciencia y la tecnología.

T30 cuenta con distintas áreas para apoyar el desarrollo de proyectos en residencia. Brindamos el acceso a infraestructura y acompañamiento para poder desarrollar proyectos de bioarte, electrónica y robótica —artefactos y dispositivos—, procesos visuales, sonoros o performativos experimentales, de cara a provocar conversaciones multimediales.

La artista australiana Andrea Russell desarrolló dos proyectos en residencia: *The Society of NanoBioSensing: Virtual Microscope* y *Virtual Atomic Ensembles*, que entrelazan nanociencia y tecnología, instalaciones de imagen en movimiento que exploran la escala, la mediación tecnológica, y la percepción del dominio submolecular. Durante su periodo de residencia, Andrea conversó con miembros de Taller30 y desarrolló, en colaboración con ellos, artefactos y dispositivos para crear emergencias audiovisuales.

h)3ar~ es un ciclo que se enfoca en gestar sesiones de escucha alrededor de acciones sonoras experimentales y talleres con artistas cuyo trabajo se vincula a procesos que integran el sonido, la tecnología, la ciencia, las artes electrónicas, la imagen y la improvisación. Desde 2018, se han realizado 14 ciclos con la participación de más de 50 artistas procedentes de diversos países. Este ciclo, único en su género en San Miguel de Allende, ha logrado formar un público local interesado en nuevas formas de experimentar la escucha.

Anemocorde es la primera obra colaborativa de T30: una instalación compuesta por un chelo modificado para convertirse en un instrumento híbrido de cuerdas y de viento, explorando por un lado, la naturaleza inmaterial del sonido como onda, y por otro, la sonoridad material del instrumento en movimiento centrífugo. *La preponderancia de lo pequeño*, es el segundo proyecto colaborativo, compuesto por varias obras. A través de una lente sistémica y empática, el conjunto de obras hacen uso de tecnologías, artes vivas, sonoras, electrónicas, gráficas e instalaciones en el contexto de las humanidades ambientales, invitando a reflexionar sobre la relación interespecie humano-insecto.

Actualmente Taller30 trabaja en un proyecto para el espacio escultórico *Dilao* en Tepoztlán Morelos, investigando las cualidades mecánicas de materiales pétreos para explorar procesos sonoros —acústicos y resonantes— así como la formulación de relatos que incorporen un acercamiento ético hacia el mundo mineral, y a partir de ello, reflexionar sobre su relación activa en procesos vivos y relativos al estado de la mente humana.

Taller30 agradece el apoyo de *Fundación Calosa*, *Espacio escultórico Dilao* y *Trámite Buró de Coleccionistas*.







Taller30 [Workshop30] is a collective formed by Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Bruno Monsivais, Iván Puig, and Leslie San Vicente, in San Miguel de Allende, Guanajuato. It's a cooperative of interdisciplinary artists whose work integrates art, science, sound, design, and technology. Apart from being a production space, the workshop's main focus is the development of transdisciplinary projects and community interaction through workshops, residencies, and discussions.

Originally, this project emerged as a space of experimentation, production, and research, based on a collaborative approach, and the exchange and linkage of different kinds of knowledge and learning. It seeks to generate dialogue and cooperation with cultural, academic, and scientific institutions—both public and independent, collectives, civil organizations, artists, scientists, critics, researchers, educators, and other makers and doers, in order to make Taller30 known as a nodal space that promotes new approaches to art and its relationship with science and technology.

T30 has different areas to assist in the development of residency projects. We provide access to infrastructure and guidance to assist in the development of projects related to bioart, electronics, and robotics—artifacts and devices—and for experimental visual, sonic, or performative processes oriented towards provoking multimedia conversation.

The Australian artist Andrea Rassel developed two projects during her residency: *The Society of NanoBioSensing: Virtual Microscopes*, and *Virtual Atomic Ensembles*, which intertwine nanoscience and technology and moving-image installations to explore ideas of scale, technological mediation, and the perception of the submolecular field. During her residency, Andrea was in conversation with members of T30 and, in collaboration with them, developed objects and devices that produce new audiovisual phenomena.

b)3ar- is a series of events oriented around listening sessions and experimental sound actions, in addition to workshops with artists whose work involves processes that combine sound, image, science and technology, the electronic arts, and improvisation. Since 2018, 14 programs have been carried out with the participation of more than 50 artists from around the world. These events, unique in San Miguel de Allende, have managed to generate a local public that is interested in new ways of experiencing listening.

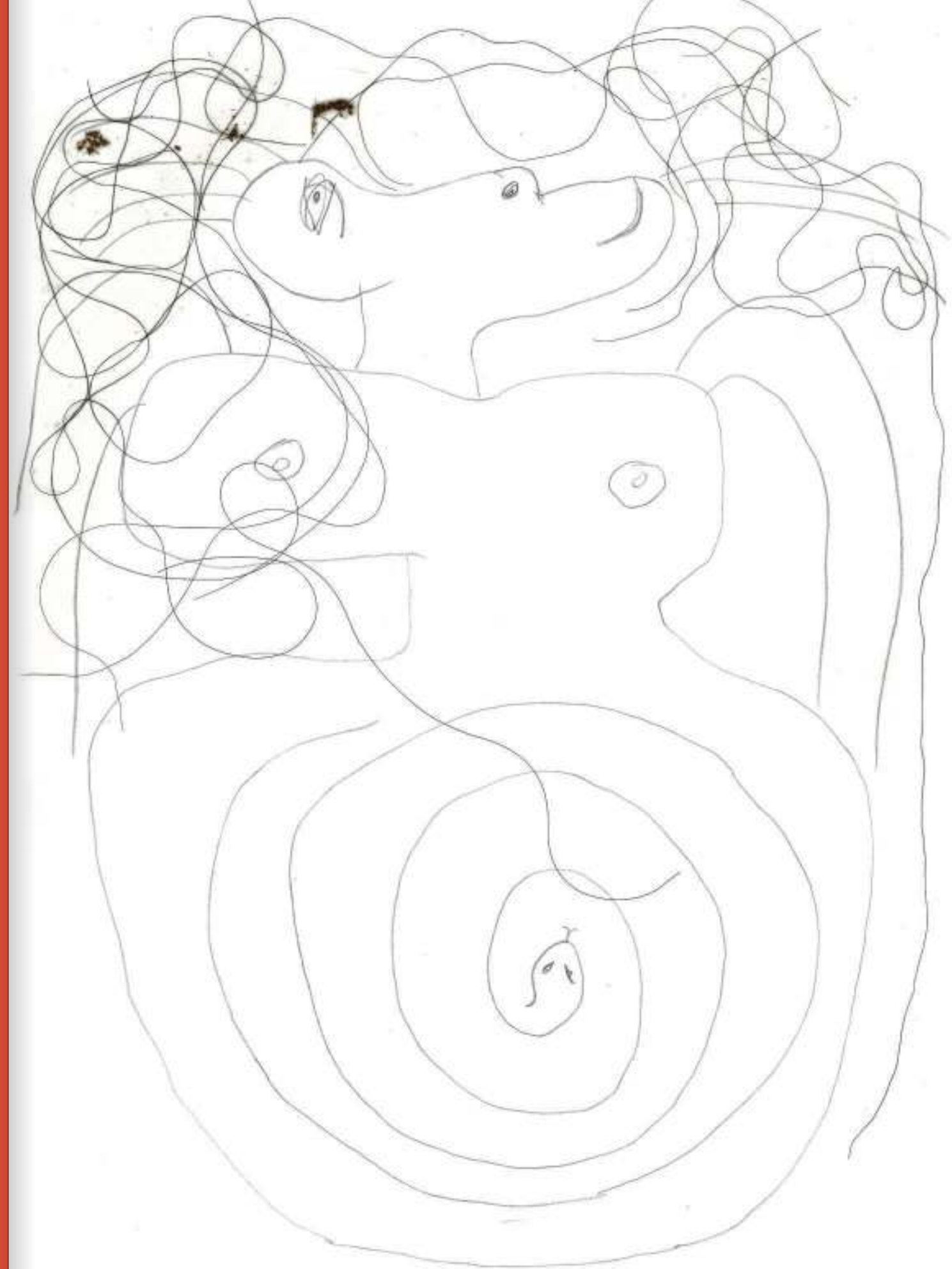
Anemocorde is the first collaborative work from T30. It's an installation consisting of a cello modified

to become a hybrid string and wind instrument, and which explores, on one hand, the immaterial nature of sound as a wave and, on the other hand, the material sonority of the instrument in centrifugal movement. *The Preponderance of the Small*, the second collaborative project from the workshop, is composed of several pieces and operates within the field of environmental humanities. Making use of a simultaneously systemic and empathic lens, this group of pieces uses technology, along with techniques from the performing, sound, electronic, and graphic arts, to reflect on the human-insect interspecies relationship.

Currently, Taller30 is working on a project for Dilao, a sculpture space in Tepoztlán, Morelos, investigating the mechanical qualities of geological materials in order to explore the sonic processes, both acoustic and resonant. The project also involves the formulation of stories that take an ethical approach to the mineral world and, on that basis, reflect about its active relationship with living processes and the state of the human mind.

Taller30 is grateful for the support provided by the Calosa Foundation, Espacio Escultórico Dilao, and Trámite Buró de Coleccionistas.

Pia
Camil



Tenia pelo de caballo y en el vientre una serpiente

PIA CAMIL

(Ciudad de México, México, 1980)

Me mudé a San Mateo Acatitlán con mi familia durante la pandemia. Mis hijxs no iban a la escuela y construí un taller a lado de la casa para estar cerca de ellxs. Como se encuentra en un bosque, quería que tuviera el menor impacto posible en términos ecológicos: que se pudiera ensamblar y desensamblar fácilmente, y que me sirviera para trabajar. Lo diseñamos entre Iván Hernández y yo con la idea de que al habitarlo no se perdiera la sensación de estar en contacto con la naturaleza. Con el tiempo se convirtió en algo más. Imagino este espacio como una pieza viva que está en constante simbiosis con la naturaleza y en el cual he aprendido mucho sobre mí y mi entorno.

Tiene integrado un cuarto de meditación / *qigong* y *taiji*, y un área de trabajo. La pared exterior trasera se usa como muro para que mis hijxs escalen. Recientemente integramos un huerto medicinal o farmacia viviente como extensión de la casa y el taller que ahora forma parte de la vida de la familia.

Siempre he tenido talleres permeables, ya sea trabajando desde mi sala, *garage*, azotea o en el cabaret de las noches del cisne en la Ciudad de México. Aquí es donde empecé un proceso de introspección sobre cómo llevar una práctica más sustentable con el entorno y mi salud.

Empecé a padecer un cuadro de síntomas resultado de varios años de desbalances inmunológicos. En el último año fui diagnosticada con una condición auto inmune que afecta mi tiroides y articulaciones. La presión y el estrés que generaban un estado de continua producción ya no es tolerable para mí. Me he tomado el tiempo para redefinir mi práctica, pero sobre todo hay mucho que repensar sobre las prácticas artísticas dentro de un sistema capitalista.

El arte, como lo conocemos hoy, desafortunadamente tiene muchas deficiencias. No es un medio sustentable. La forma de vida de los artistas es parte de un mecanismo capitalista frenético. No soy alguien que vive fuera del sistema, soy una consumista igual que todxs; sin embargo, cada vez me encuentro más con pensadores y artistas que queremos contrarrestar esta tendencia. Me entusiasma ver instituciones como el Institute Art Gender Nature (IAGN), en Basel, donde los artistas exploran estas temáticas. El año pasado di un seminario ahí y entendí que lo que estoy haciendo es algo que otrxs artistas también contemplan: un arte menos enfocado en el objeto y más interesado en la intuición, el afecto, la colectividad y la sustentabilidad y su relación con la naturaleza. Pasamos de entendernos menos como seres racionales y más como seres sintientes que formamos parte de un gran sistema.

No tengo muy claro qué tipo de arte voy a continuar haciendo, pero por el momento decidí usar este espacio para hacerme esas preguntas y entender desde dónde quiero replantear mi práctica poniendo en el centro mi salud y la de mi entorno, y sobre todo, usar este tiempo para aprender de otros intereses relacionados con la tierra.

En colaboración con más gente y pensando en llevar una práctica multiespecie, me gustaría pensar en proyectos que se integrarán en la naturaleza y que estuvieran en colaboración o en simbiosis con ella. En el tiempo que llevo aquí, he hecho alianzas con amigxs agrónomxs, apicultorxs, biólogxs y herboristas, y me gustaría establecer colaboraciones entre todxs.

La idea es reconocer las relaciones afectivas que existen con otros seres no humanos y aprender de ellas. Para mí eso es la sustentabilidad: un modo de resistencia y sanación.

El 5 de mayo de 2023 mientras se preparaba la edición de este libro, mi taller se incendió. Un acto violento y profundamente transformador que voy incorporando poco a poco a mi vida y a la de mi familia. Aceptando la inevitabilidad de los cambios naturales y aprendiendo sobre resiliencia. Desde entonces he ocupado gran parte de mi tiempo en sembrar.







I moved to San Mateo Acatitlán with my family during the pandemic. My kids weren't going to school, and I built my workshop next to the house to be closer to them. Since the house is in the forest, I wanted it to have as minimal an environmental impact as possible, for it to be easily assembled and disassembled, and for it to be practical for work. Iván Hernandez and I designed it together with the idea that you wouldn't lose contact with nature while inside. As time went on, it turned into something more. I see this space as a living piece in permanent symbiosis with nature, and from which I've learned a lot about myself and my surroundings.

It has a Qigong and Taichi meditation room and a workspace. The back exterior wall can be used as a climbing wall for my kids. We recently added a medicinal garden or living pharmacy as an extension of the house and workshop, which is now part of our family life.

I have always had permeable workshops, whether working in my living room, garage, rooftop, or in the space of the cabaret La Noche del Cisne, in Mexico City. This is where I began a process of introspection about how to live a more sustainable practice in regards to the environment and my health.

I began to experience a set of symptoms, the result of several years of immunological imbalance. Last year, I was diagnosed with an autoimmune disorder affecting my thyroid and joints. The pressure and stress generated by a state of continuous production are no longer tolerable to me. I've taken the time to redefine my practice, but overall, there's a lot to rethink about artistic practices within a capitalist system.

Unfortunately, art, as we know it now, has many deficiencies. It is not a sustainable medium, the artist's way of life is part of a frenetic capitalist mechanism. I'm not somebody who lives outside of that system—I'm a consumer just like everybody else—however, I'm finding more and more thinkers and artists who want to counteract that tendency. I get excited when I see institutions like the Institute Art Gender Nature (IAGN) in Basel, where artists are exploring these issues. Last year I gave a seminar there and I understood that what I'm doing is something that other artists are also thinking about: an Art that is less object-oriented and more interested in intuition, affection, collectivity, and sustainability, and its relationship to nature.

We went from understanding ourselves as rational beings to understanding ourselves as feeling beings that are part of a larger system.

I'm not very clear about what kind of art I will keep on making, but for now, I've decided to use this space to ask myself those questions and figure how I want to reimagine my practice, placing my health and the health of my environment at the heart of it and, overall, use this time to delve deeper into my other interests related to the earth.

In collaboration with others, and conceived as a multi-species practice, I'd like to develop projects to be integrated into nature, in collaboration or symbiosis with it. During the time I've been living here, I've forged alliances with friends who are agronomists, beekeepers, biologists, and herbalists—and I'd like to establish collaborations between all of them.

The intention is to recognize the affective and collaborative relationships that we have with other non-human beings and learn from them. To me, that is sustainability: a way of resistance and healing.

On May 5, 2023, while this book was being prepared, my workshop burnt down. A violent yet deeply transformative event, which I'm slowly assimilating into my life and my family's life, accepting the inevitability of natural change and learning about resilience. Since then, I have spent most of my time planting seeds.

Textos

Texts

Un gesto es un gesto es un gesto es un gesto

El método literario helicoidal de Gertrude Stein, reconocida como precursora de las exploraciones vanguardistas de la poesía como experimentación sintáctica, significó nuevas formas de concebir la frase y la puntuación. Famosa y multicitada por su poema, *Sacred Emily* (1913), en el que redactó el celebrado verso: «Una rosa es una rosa es una rosa es una rosa», Stein fue pionera en el uso de la repetición como gesto literario. Mediante este aforismo concibió en la reiteración una forma conceptual para fijar una imagen, es decir, un momento de suspensión...

De cierta forma, la repetición helicoidal que propone Stein, es un gesto, en tanto que un desdoblamiento de lo mismo en una secuencia temporal. En este sentido, un gesto es un momento de suspensión, una proyección mental que tanto revela como oculta algo de lo real. Por otro lado, también podría darse el caso de que, al invocar una imagen, también acarreará las emociones atribuidas a ésta, según sea el caso del sustantivo que se colocara en el desenlace de una repetición serial, o bien, en algún esquema o dispositivo que sucediera en el tiempo. Si una rosa es una rosa, entonces, cualquier palabra evoca su referente de forma helicoidal, una reiteración entre enunciación, significante y significado, o bien, entre la palabra y la cosa o, más lejos aún, entre el gesto y la huella del gesto. Pero, más allá de este tropo semiológico, si pensamos al gesto en su carácter fenomenológico, en su condición de prefiguración psíquica, en un movimiento que gatilla la aparición de una imagen en la mente; la epojé, podríamos decir, aquello que Edmund Husserl definió como una «*suspensión del juicio*», un paréntesis que encierra un tiempo no colonizado por la razón. Preguntarse por el gesto, es, entonces, situarse ante ese momento de suspensión, algo que sucede sin sujeción ni ataduras, sin compromiso, en un cuaderno o en cualquier lugar, sin juicios ni prejuicios, sin precio ni valor, simplemente un impulso.

Si concebimos al gesto artístico como precedente de la forma escritural que, por un lado, —es lo que es—, tiene su factualidad y redunda en sí misma, pero además de esta condición intrínseca, también es enunciativa de la potencia de lo que puede ser y no ser, es decir, aquello que es y aún no es: una paradoja. El ser es, el no ser no es, decía Parménides. $A = A$, sin embargo, ¿quién puede pisar dos veces en el mismo río?, paradojas del ser. El gesto es un flujo. Un gesto es un gesto en otro gesto, un esquema oscilatorio entre una forma que redunda en otras formas secuenciadas en el tiempo, para eventualmente espacializarse en múltiples direcciones; tiempos en suspensión, conexos e/o inconexos.

Como imaginar a un Laocoonte privado de sus gestos, de su lucha y de su serpiente, una imagen sin la fuerza gestual.¹ Entonces, la reiteración o concatenación de gestos que acumula esta publicación, presenta una repetición de gestos que redundan sobre el peso de su propia idea de potencia enunciativa, a la vez que sobre la condición de inventiva o lenguaje articulado por cada artista para proyectar aquello que un gesto tan solo alcanza a vislumbrar de manera helicoidal.

1 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009: pp. 159 - 162.

Willy Kautz

Aquí, antes de seguir, tengo que advertir que, este texto transita y se concibe también como un gesto. La escritura como repetición, una concatenación de letras que redundan y operan mediante el carácter circular del gesto que no es otra cosa que un gesto.

.... % 7//// a

La poesía concreta, o bien, la exploración de la sintaxis como forma desprovista de significado, ya se decía desde Mallarmé que, «Una Tirada de dados jamás abolirá el azar»; nuevamente, la puntuación como un gesto que se sabe azaroso, suspensión del enunciado en el tiempo del espacio de la hoja. Aquí hay que notar, primero, cómo el poeta francés evoca al gesto para denotar un método, una forma de concebir la escritura, o bien, la sintaxis como una sucesión de gestos gráficos liberados de su significado. Así, el gesto es un gesto, cuyo azar —aquello que aún no ha sucedido— no está predeterminado; antes que significar, redundante en sí mismo. Si el gesto es el momento fundacional de un proyecto artístico, éste depende y se desprende del primero. Si el proyecto es la forma real que el arte cobra al descifrar su gesto, su condición ontológica implica al gesto como imagen, por lo tanto, un gesto es gesto, mientras que un proyecto es una redundancia de la imagen como gesto de su aparición en otra dimensión.

|L|L|LL|LL|LLL||LLLL|||LLL

Este texto es otro gesto que se suma a los gestos que lo gesticularon. No busca ser nada más que eso, un bosquejo circular que redunde en aquello que propone abundar. No describe, es un gesto es un gesto es un gesto; un fósil en movimiento. Por lo tanto, hay que tomarlo como tal. No buscar en él lo que no es, sino tan sólo lo que es. El texto es un texto es un texto es un texto. No es el proyecto de un texto, ni mucho menos un texto que pretende fosilizarse en la explicación, tendenciosamente suficiente, de aquello que tematiza, en este caso, el gesto. Tan es así que este texto cuya escritura no es otra cosa que una sucesión de gestos sobre gestos que especulan sobre los gestos de otros gestos, se mueve sobre sí mismo, con la pretensión de no petrificarse, moverse y moverse, en la mente del lector. ¡NO TE DETENGAS! (DÉJATE SUSPENDER ENTRE PARÉNTESIS).

Abro un correo cuyo anexo es un video. En este, un cuaderno gris. Le doy *play*...

Un gesto abre el cuaderno, le da la vuelta a la página y aparece un dibujo resultante de gestos en grafito de Mauro Giaconi; otro gesto, otra página, unas figuras geométricas triangulares de Madeline Jiménez Santil. Otro gesto, otra página con manchas grises oscuras, quizás de acuarela, acrílico o temple, Negro total, de Ana Gallardo. Otro gesto y otra página que muestra un croquis para una posible escultura de Yeni Mao; otro gesto y otra página, un dibujo conformado con patrones de sombreros charros de Ana Segovia. Otro gesto y otra página, una figura en el horizonte contemplando un círculo de Rodrigo Hernández; otro gesto y otra página, una hoja de papel pegada con cinta azul, otro gesto para mostrar lo que hay detrás de la hoja, un objeto circular recubierto con hilo de cobre, gestos de ektor garcia; otro gesto y otra página, una especie de origami que también recuerda los Bichos de Lygia Clark, de Fabiola Menchelli; otro gesto y otra página, una secuencia de rectángulos con estudios geométricos de Erick Meyenberg; otro gesto y otra página con manchas de Jerónimo Rüedi. Otro gesto y otra página, esta es la buena, dos páginas con llaves calcadas por Andrew Roberts. Otro gesto y otra página, una composición que recuerda remotamente a las Torres de Satélite, un ejercicio de Héctor Zamora. Otro gesto y otra página, ahora con una esponja que, con otro gesto devela un enunciado: «me niego a morir», de Artemio. Se acaba el video. Todavía quedan hojas así es que... *to be continued*... Tengo que confesar que me gustaría hacer un gesto en ese cuaderno.

[illegible]

Un cuaderno de gestos no es otra cosa que la sucesión de gestos, es decir, la reiteración del enunciado: un gesto es un gesto es un gesto es un gesto... Un cuaderno es un cuaderno es un cuaderno... Una hoja es una hoja es una hoja. Una reiteración gestual que te lleva a descubrir, —un gesto— luego otro y luego otro más. Si este cuaderno, en tanto gesto de gestos, llegara a convertirse en libro, entonces sería la ejecución de la posibilidad reproducible de una cadena de gestos. Un proyecto es un proyecto es un proyecto, que en tanto que gesto, puede gestarse en una publicación que no es más que la multiplicación helicoidal de gestos espacializándose de mano en mano en la aparición de la reproducción editorial.

---///!!!'.....C₉C₉C

Y luego, ¿qué vino primero, el huevo o la gallina? ¿El gesto, el proyecto o el libro; el proyecto, la idea, los gestos, el libro? El proyecto como gesto. El proyecto del gesto. El libro como publicación del gesto que lo gestó. La huella, el primer gesto. Una marca, el primer gesto, los petroglifos, esos gestos intencionales tras descubrir el azar de una huella. El camino hacia el animal, un proyecto que se requiere trazar para luego cazar, sin dejar huella; un huevo sin gallina para reclamar al huevo en tanto que potencia la aparición de una gallina; el huevo como gesto y la gallina como proyecto, aquello que avista a su presa sin haberla visto. El proyecto como la huella del gesto, un ir y venir entre el contacto y la semejanza, un juego de continuidad y variación, el libro como arqueología del gesto, un fósil paradójicamente en movimiento, pluridireccional.

“.....”

La vida como una sucesión de gestos. Vivimos entre gestos, saltando de uno a otro; un salto un gesto, un gesto es un gesto por lo tanto un salto. ¿Y qué es el estilo?; un salto estilizado, un gesto con perfil de proyecto, un gesto reconocible, un gesto con atributos, una caligrafía bien calibrada, la reiteración llamada autor, una mano que ejecuta jurídicamente la repetición del atributo, estilización de una energía azarosa, una epojé con derechos de autor.

$$''' + \dots + ' \backslash \backslash \backslash + ' \prime \prime \prime + '''' + \gggg + \dots + ' \prime \prime$$

En la historiografía del arte, existe un método llamado iconología. Panofsky, Gombrich y otros vienen a la mente. Aby Warburg, sin embargo, creó una variación de este método, una suerte de historia del arte sin palabras, sin texto: una aproximación antropológica al arte occidental, los imaginarios psíquicos colectivos. Para ello, se propuso trazar la historia de los gestos desde la Antigüedad hasta nuestros días, desde las formulas de afectos primitivos venidas de la antigüedad grecorromana y transmitidas hasta el mundo contemporáneo. Warburg acuñó conceptos tales como *pathosformel* y *dynamogramm*, mismos que suponen una concepción energética y dinámica del gesto, como una prolongación refleja — aunque mediatizada por un estilo, término que debe entenderse tanto en su sentido técnico como en el estético— de movimientos orgánicos.²

El gesto es el registro de una energía que se manifiesta en un cuerpo, el *pathos*, o bien, la emoción; un *pathosformel* es por tanto una «fórmula emotiva», que alude a la expresión de los gestos dramáticos. Así era como «determinadas formas de expresión corporal

2 Ibid. p. 110.

y símbolos culturales se perpetuaban en la memoria colectiva social en su viaje a través de las generaciones humanas. La carga emotiva que habían acumulado los símbolos y las formas expresivas en su origen se restablecían, en varios casos, al ser restituidos, posteriormente, los mismos gestos y las mismas formas expresivas... A este símbolo o gesto viajero que portaba determinada carga emotiva mnémica, Warburg la llamó *engramma*, y su vehículo de transporte de memoria.»³ Por otro lado, el *dinamogramm* es un movimiento intermitente y pendular entre polaridades supervivientes (*nachleben*); es el síntoma, una antropología visual de la sintomatología del gesto vuelto imagen, luego imaginario; una constitución de la psique colectiva, un juego entre fórmulas emotivas en un ciclo de contratiempos. A todo esto, ¿cómo es posible que un mismo gesto signifique cosas distintas en su paso por el tiempo? Según el concepto, *pathosformel*, los gestos permiten que las emociones viajen en el tiempo, en la psique colectiva, una coreografía de síntomas y latencias, supervivencias, fantasmas, anacronismos, repeticiones, diferencias y contratiempos. En los gestos encontramos las formas psíquicas de la cultura. El *pathosformel* no es otra cosa que la energía que transmite el gesto, la constitución un fantasma, una rosa que viaja en el tiempo, la supervivencia del cuerpo-pathos, o bien, la constatación de la corporeidad del síntoma de una imagen que se repite.⁴

$$(*)^{\wedge} ()^{*} (^{\wedge})$$

Un gesto, experiencia humana y no humana —primordial—, naturaleza sin cultura, cultura sin naturaleza, tan solo la emoción, la potencia de objetivar la ilusión de lo irreal en lo real. ¡Surreal! Una realidad que al fin de cuentas redunda en el gesto primordial. El comienzo, el inicio, el punto de partida, la explosión sin fin, el *bigbang*. El gesto antecede al dibujo, al lenguaje, escritura y también a la gallina. En fin, no hay gallina sin huevo, pero tampoco huevo sin gallina, ni rosa sin espinas.

$$[****+ + + +*]$$

El arte ancestral todavía no era arte. Luego el arte quiso ser arte para después volverse profético, quería aparentar el futuro. Hoy el arte quiere parecerse al arte de ayer, o incluso, a veces, quiere ser nuevamente ancestral, un arte sin huella, solo gesto. Qué pasa con los tiempos del arte. Están fuera de quicio. El mundo está fuera de quicio. Tal vez por eso, convenga preguntarse por el gesto, luego por el estilo; después por cómo la modernidad soñó con el futuro, una pesadilla ahora realidad. Tenemos que volver al gesto, helicoidalmente.

Según Henry Michaux, el origen del gesto artístico estriba en la fuerza que vence a la inercia. La energía que se desborda. Mucho del arte de antes y de hoy parece evocar la ilusión de lo primordial. Un efecto ilusorio de autenticidad, una apología de la fuerza, la ilusión primordial que antecede la escritura, la explicación del mundo, la historia de la ciencia como explicación del mundo, o bien, falsificación del mundo; la revaloración de otros saberes, otros mundos posibles. La intuición parece ser lo más cercano a la no realidad de las cosas. Y, nada más cercano a la intuición que el primer gesto, bosquejo; la apología de lo que es por encima de lo que podría ser, la potencia como fuerza, antes que sujeción a la inercia, un paréntesis sin tiempo, una suspensión del juicio.

3 Linda Báez Rubi. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. UNAM, México, 2005: pp. 215-216.

4 Ibid. 248.

¿Hay algo que preceda al gesto? Una gallina que sale de otra gallina. Si claro, el huevo. Un gesto sin mano, un salto sin huella, un grito sin sonido, un ruido sin golpe, un índice sin ícono, un tropezón sin desequilibrio, una emoción sin cuerpo, un espectro sin ausencia, una gesticulación sin escritura, una cebra sin rayas, un cuaderno gris sin gestos.

También se dice que en el paleolítico el gesto era un arquetipo. Y un arquetipo es un arquetipo, una repetición psíquica, cuya redundancia intuye un patrón, un universo, un sentido de enlace entre un gesto y otro gesto; un universo en un pluriverso, al grado de que todos los gestos, son un solo gesto multiplicándose en formas distintas de sí mismo, en tanto necesidad de trascender mediante la reiteración infinita de lo sensible, un cosmos con múltiples cosmologías.

Un lenguaje artístico es una concatenación estilística de gestos. Un gesto es una caligrafía que cuando bien calibrada, se vuelve estilo. Un estilo es una fórmula de *pathos*, una emoción que se multiplica en tanto impronta psíquica, el inconsciente individual en lo colectivo. No hay más que gestos, aparecen y se desvanecen. Si algo es, antes de ser gallina seguramente fue huevo. La vida como una secesión de gestos, un cuaderno de gestos, una hoja tras otra hoja, un día, luego otro, una fórmula que da lugar otra, otro *pathos*, otra emoción; tal vez una idea, una potencia de ser que se trasmuta en otra cosa sin dejar de ser la misma cosa, paradójicamente en otra, para luego regresar a sí misma, como el salto de un estilo a otro. Un gesto, es un gesto, es un gesto en otro gesto.

Como último gesto, le pediría a la editora de este libro, reproducir en la primera y última página del libro la reiteración helicoidal de la paradoja del huevo y la gallina, tal como aparece aquí, utilizando el *copy + paste*. Si no está de acuerdo, entonces la dejo aquí como cierre del texto, ojalá y ocupé una página entera, como otro gesto.

[illegible]

another gesture, reveals a statement, "I refuse to die," by Artemio. The video ends. There are more pages left, so... to be continued... I must confess I'd like to leave a gesture of my own in this notebook.

$$+ \{ \{ [] \} \} \{ [[]] \} \{ [[]] \} [] \zeta [\zeta] \} \} \}$$

A notebook of gestures is nothing but a series of gestures, *i.e.* the reiteration of a statement: a gesture is a gesture is a gesture is a gesture... a notebook is a notebook is a notebook... a page is a page is a page. A reiteration of gesture that reveals—a gesture, then another, and another. If this notebook, as a gesture of gestures, were to become a book, then it would be about the possibility of reproducing a chain of gestures. A project is a project is a project, and insofar as it's a gesture, it can develop into a publication that is nothing less than the helical multiplication of gestures, spatialized with the aid of mechanical reproduction.

---///!!!'Cçç

And so, what came first: the chicken or the egg? The gesture, the project, or the book? The project, the idea, the gestures... the book? The project as gesture. The project of gesture. The book as the publication of the gesture that generated it. The mark, a first gesture. A shape, the first gesture, petroglyphs—those intentional gestures that come after the accidental discovery of a mark. Following an animal's trail or the prints it's left behind; a project that needs to be outlined in order to then hunt, without leaving a trace; an egg without a chicken; contending that the egg is a potential materialization of a chicken; the egg as gesture and the chicken as project, that which detects its prey without even having seen it. The project as the trace of the gesture, a back and forth between contact and resemblance, a game of continuity and variation; the book as an archaeology of gesture, a fossil paradoxically moving in multiple directions.

[illegible]

Life as a series of gestures. We live among gestures, leaping from one to the next; a leap, a gesture; a gesture is a gesture and thus a leap. And what is style? A stylized leap, a gesture outlining a project, a recognizable gesture, a gesture with qualities, well-calibrated calligraphy, the reiteration that we call “author,” a hand judiciously tracing the repetition an attribute, the stylization of chance energy, a copyrighted *epoché*.

[illegible]

In the historiography of art, there's a method called iconology—Erwin Panofsky or Ernst Gombrich might come to mind. But it was Aby Warburg who developed a variation on this method, a sort of art history without words, without text; a visual anthropological approach to Western art, to collective imaginaries. For this purpose, he planned to trace the history of gestures from Greco-Roman Antiquity to the contemporary world. Warburg coined terms like *pathosformel* and *dynamogram*, which entail an energetic, dynamic conception of gesture as an extension of organic movements, though still mediated by a *style*—and I'm using this term here in both a technical and an aesthetic sense.²

2 Ibid., p. 110.

The gesture is the record of energy manifested in a body as pathos or emotion. Warburg's pathosformel is thus an "emotional formula" referring to the expression of dramatic gestures. This was how "certain forms of bodily expression and cultural symbols endured in the collective social memory over multiple generations. The emotional charge that symbols and expressive forms had originally accrued was often reestablished when the same gestures and expressive forms were subsequently reinstated... Warburg called this symbol or gesture, which conveyed a given emotional-mnemonic burden, an *engram*, and its means of conveyance was memory."³ On the other hand, the *dynamogram* is an intermittent, back-and-forth movement between enduring polarities. It's the symptom, a visual anthropology of the symptomatology of the gesture made image, and then imaginary—a construction of the collective psyche, a game of emotional formulas in a cycle of reversals. But given all of the above, how is it possible for the same symbol to mean different things as time goes by? According to the concept of pathosformel, gestures allow emotions to be conveyed through time in the collective psyche as a choreography of symptoms: periods of dormancy and reawakening, phantoms, anachronisms, repetitions, clashes and reversals. In gestures we find the psychic shapes of culture. Pathosformel is nothing but the energy conveyed by the sign, the coalescing of a phantom, a rose traveling through time, the endurance of the *pathos*-body, the confirmation of the embodiedness of the symptom of a repeating image.⁴

$$(*)^{\wedge} ()^{*} (^{\wedge})$$

A gesture, a human and non-human—primordial—experience, nature without culture, culture without nature, pure emotion, the power to materialize the illusion of the unreal in the real. Surreal! A reality that ultimately refers back to the primordial gesture. The beginning, the point of departure, the never-ending explosion of the Big Bang. The gesture precedes drawing, language, writing. It also precedes the chicken. At any rate, there's no chicken without an egg, and no egg without a chicken, no rose without thorns.

$$[****++++*]$$

Ancient art wasn't art yet. Then art wanted to become art in order to become prophetic, it wanted to show the future. Now, today's art wants to look like yesterday's art. Sometimes it even yearns to be ancient again, art without marks, only gestures. What's going on with art and its temporalities? They're out of tune. The world's out of tune. That's why we might want to think about the gesture first, and then about style, and then about how modernity dreamed up the future—a nightmare, now made reality. We have to go back to the gesture, helically.

According to Henri Michaux, the origin of artistic gesture lies in the power to overcome inertia. Energy that overflows. A lot of the art of the past and that of today seems to evoke the illusion of the primordial—an veneer of authenticity, a vindication of the power and the primordial illusion that precedes writing, the explanation of the world, the history of science as an explanation of the world or, perhaps, of the falsifications of the world. It evokes the revalorization of other

3 Linda Báez Rubí, *Mnemosive novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI* [Novo-Hispanic Mnemosine. Rhetoric and images in the 21st Century], Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), Mexico City, 2005. p. 215-216.

4 Ibid., p. 248.

types of knowledge, of other possible worlds. Intuition seems like the closest thing to the non-reality of things. And nothing is closer to intuition than that first gesture, that first sketch: the vindication of what it is, rather than what could be, potential as power before being subjected to inertia, a parenthesis outside of time, a suspension of judgment.

Does something precede the gesture? ...A chicken that emerges from another chicken? Oh of course—the egg. A gesture without a hand, a step without a footprint, a scream without a sound, a *thump* without a blow, an index without any entries, tripping without walking, an emotion without a body, a phantom without an absence, a gesticulation without writing, a zebra with no stripes, a gray notebook with no gestures.

There are also those who say that in Paleolithic times, the gesture was an archetype. And an archetype is an archetype, a psychic repetition whose redundancy induces a pattern, a universe, a sense of one gesture interlocking with another, a universe in a multiverse—to the extent that every gesture is the same gesture, multiplied as differentiated forms of itself, since it seeks to transcend—*needs* to transcend—through infinite reiteration of the perceptible, a cosmos with multiple cosmologies.

An artistic language is a sequence of stylistic gestures. A gesture is calligraphy that, when well-calibrated, becomes style. A style is a formula for *pathos*, an emotion that's multiplied as it leaves its stamp on the psyche: the individual unconscious in the collective. Nothing exists but gestures, they appear and they vanish. If the chicken was anything at all before being a chicken, it was surely an egg. Life as a series of gestures, a notebook of gestures, one page after another, one day then another, one formula that leads to another, more *pathos*, more emotions—and perhaps an idea, a potential for being that morphs into something else while remaining the same, and then paradoxically turns back into itself—like a leap from one style to another. A gesture is a gesture is a gesture inside another gesture.

As a final gesture, I'd ask the editors to print a looping repetition of the chicken-egg paradox on the first and last page of this book, using copy/paste. In case they don't agree, I'll leave it here as an endnote to this text. Hopefully it takes up an entire page, as another gesture.

[illegible]

Algunxs puntxs sin sus ies. Lxs ies lxs pueden poner lxs lectorxs

Mauricio Marcin

Cero

Ofrezco, para comenzar, una imagen bucólica: un amplio terreno dominado por el verde uniforme de los pastos que en él crecen. Con esta imagen quiero colocar en la mente la parodia de una construcción simplificada. No hay, en este vasto espacio, una gran diversidad, sólo pasto¹.

Ahora, para continuar, la misma imagen (un tanto deformada) nos ofrece a modo de reflejo opuesto a un cuerpo heterogéneo: un bosque en el que surgen los cardos y el estafiate, en donde los órganos sexuales florecen con esplendor para goce de murciélagos y abejas, en donde abunda la riqueza del subsuelo invisible a nuestros ojos y el pasto es sólo una de las miríadas de manifestaciones de la biodiversidad.

Ese par de imágenes pretende ejemplificar una forma de pensamiento dicotómico, o binario, que expresa la tendencia a definir y limitar la realidad para ofrecernos un piso sobre el cual verter nuestras ansiedades. Ese modo de esquematizar, de comprender, desdeña las gradaciones intermedias condenándolas a una triste forma de olvido.

Puedo adelantar, entonces, mi primera conclusión: el arte (o una manera de entender y de relacionarse con el arte) ofrece una vía de complejización de la realidad que no pretende la felicidad, ni la anula. El infinito movimiento que permite la vida es multiplicado por el gozo creativo que nos ofrece la cultura: vagabundxs del dharma.

Ahora que nuestras vidas están casi enteramente dominadas por el binario lenguaje que nos convierte en datos, es natural que un movimiento de resistencia intente eliminar lo dual para ofrecer el surgimiento de territorios de pensamiento y sensación que superen esa concepción.

«Nunca olvidemos que el poema fue sepultado en un colapso de la tierra. Por hábito, más que por mercancía, la singularidad y multiplicidad de las cosas se presentó en forma de parejas duales y divididas, antes de que se descubrieran los géneros y las especies. Esta cadencia permitió una mejor distinción entre las cosas (todavía pensamos y reaccionamos de esta manera dual, y a menudo obtenemos un placer sorprendente en ello). Pero también estamos a la espera de que la percepción renovada de las diferencias se revele como tal, y que el poema vuelva a surgir».²

Quizás el arte pueda ayudar a ello: a revelarnos nuevamente un mundo que no esté escindido por nuestras palabras, que no sublime la diversidad ni elimine la diferencia ni la complejidad, que no pretenda la universalidad, y que despliegue las capacidades de vida.

1 Esta aseveración simplificada no ignora que la construcción lingüística “pasto” incluye una heterogeneidad de formas de vida en relación al microcosmos. Podría, además, presentar a modo de imagen paralela la de una red sistémica de cándida que habita un cuerpo humano (o post-humano) en donde la cándida ha suplantado la complejidad de la flora intestinal: cerebro de levadura.

2 Édouard Glissant, *Poética de la relación*, Editorial UNQ, Bernal, 2017.

Uno o la formación opuesta a la rebeldía: de nuevo la dicotomía

Entregaba recién mi primera conclusión a sabiendas de que toda conclusión es también un principio; del mismo modo que toda imagen, si se observa con detenimiento, procura un procedimiento dicotómico: lo mismo expone que invisibiliza. Exhibir algo en la pantalla impide que la vista se pose fuera de la pantalla. Una imagen atrae la mirada y la desvía de todo el mundo que existe fuera de ella.

El «tetragrámatron» de Ariel Suez³ nos recuerda que, ATENCIÓN: toda imagen contiene siempre una no-imagen que es mayor que ella; una imagen es, más que lo visible, lo que no se llega a ver;

Convido incompleto el tetragrámatron para ilustrar el modo en que toda creación implica una toma de posición. Incluso guardar silencio. Hasta el inconsciente respiro que acometemos involucra una injerencia en el mundo que nos contiene: mundo al que modificamos con nuestra presencia. Esta respiración materializa la persistencia de la vida sobre la muerte y la latencia de la muerte.

Dos

Hacen ya décadas que se viene presentando una creciente tendencia a la profesionalización en las artes visuales. Han surgido decenas de escuelas y grados que pretenden formar a lxs alumnxs para convertirlos en artistas, curadorxs, gestorxs: peritos con acreditaciones. Tengo para mí que ello es indeseable.

También se ha defendido la tremenda locura que han cometido gobiernos e instituciones, fundaciones y mecenas, de alentar el arte y la creación, cuando la única manera práctica de protegerla y exaltarla es desatenderla. Solo llegado ese momento la creación será escasa, mística y devota, y funcionará realmente como herramienta de convivencialidad y ceremonia.

Me apoyo en una sentencia pronunciada en 1972 por Iván Illich: «Más allá de ciertos límites, la producción de servicios hará a la cultura más daños de los que la producción de mercancías causó a la naturaleza».

Desde la década de los sesenta del siglo pasado, de la mano de la hiperprofesionalización, las industrias de servicios crecieron y destruyeron la cultura. ¿Por qué? Porque los servicios vuelven a sus clientes o usuarios dependientes de acciones que otros, generalmente anónimos, realizan para ellos, reduciendo su capacidad de actuar por sí mismos. En otras palabras, instauran el reino de la heteronomía y destruyen la autonomía. Creemos que somos libres cuando en verdad actuamos en un marco de realidad planteado por los parámetros que nos imponen las tecnologías y las ideologías.

Me parece que no hay cultura sin autonomía, o dicho mejor, la cultura de la heteronomía de nuestros días rotos es la cultura hegemónica del capitalismo abismal: tradicionalmente, las culturas se fundamentaron en una proporcionalidad entre lo que se hace por sí mismx y lo que otrxs realizan para nosotrxs. La industria de los servicios ha roto esta proporcionalidad.

3 Ariel Suez está abocado a una investigación sobre ciudades balnearias. Sus pesquisas pueden encontrarse en el libro escrito por Santiago García Navarro, *Un reino junto al mar. Río de Janeiro y Mar del Plata, rumor e imaginación*, editado por RIPIO, Argentina, 2022.

Recordemos que el arte se ha confinado en la misma lógica de la hiperprofesionalización. Luego entonces, bajo la lógica hegemónica del sistema artístico, solo hace arte quien se mueve dentro de la maquinaria, y todos aquellos que no pertenecen a ella son desdeñados como creadores de baja cultura y sus transformaciones son percibidas por el sistema como meros detritus.⁴

¿Quién hace arte para mostrarlo en su casa, o en su estudio, o en su taller? ¿Quién anhela exhibirlo en los museos? ¿Quién con comercializarlo en las galerías y las ferias? ¿Qué formas podemos imaginar más allá de las que constituyen al sistema hegemónico? ¿Qué puede el arte?

Tres, o, si uno es unidad y dos es dicotomía, ¿tres qué es?

He presenciado enésimas veces, o yo mismo, durante una pomposa inauguración he preguntado: ¿Y vos qué haces? La persona inquirida responde, entonces, con suficiencia: Soy artista.⁵

De inmediato se vuelve necesaria una nueva pregunta, porque ser artista ha dejado de ser tan determinado como ser un panadero que sabemos hace pan, o un bombero que apaga incendios y se aburre casi todo el tiempo esperando salvar un gato de la copa de un árbol, pero un artista tiene un quehacer tan ambiguo que se vuelve necesaria la pregunta, ¿y como artista, qué haces? Es decir, uno en el fondo pregunta si ese artista hace pinturas, o si acomete la escultura, o si su cuerpo se desvive en acciones y performas⁶, o, si como muchos indisciplinados, se dedica a la transformación de la materia en sus más inimaginables maneras que su práctica es multimedia y encuentra los más diferentes soportes y formas de concretización. La pregunta no busca restringidamente una respuesta sobre las formas materiales que puedan manifestar las prácticas artísticas (pintura, video, *et al.*) sino también una aproximación al objeto de estudio, o al conjunto de intereses y tentativas que guían una práctica.

A esta segunda pregunta, como artista ¿qué haces?, me han espetado también innúmeras veces: tengo un proyecto...

Cabe aquí enunciar, sin profundizar, la distinción entre comprender una actividad como práctica y como proyecto. No sobra decir que estoy hasta el cogote de los «proyectos». Claro que una grande empresa puede hacer que el hombre aterrice en la luna, etcétera, pero igual estoy harto. Los proyectos en el arte son horrendamente limitantes. Si uno decide, de inicio, recorrer un camino, sabe de entrada también a dónde lo podrá llevar ese camino, e ignora los otros caminos que pudo haber emprendido y de los cuales pudieron haber surgido hasta las lívidas flores, lívidas flores en el espacio.

4 Por supuesto, esta concepción de la «cultura baja» como basura es un axioma de la mirada colonial que pretende establecer concepciones y cinturones estéticos sobre «lo otro».

5 Reconozco que la pregunta es estéril y debiera admitir sólo una respuesta de tono budista: “estoy aquí, en una inauguración, respirando”. Casi siempre las malas preguntas conducen a malas respuestas.

6 Utilizo *performa* y no *performance* siguiendo a Felipe Ehrenberg quien dijo: “Hay quienes prefieren llenar su boca de anglicismos (*happy hour* en lugar de hora feliz, *research* en lugar de investigación, *paper* en lugar de ponencia, *canvas* en lugar de tela, etc., etc., etc). Allá ellos (antes les decían “pochos”)... Existiendo en español el verbo “formar” con todas sus conjugaciones, prefiero hablar de *performas*, y describirme como *performador*.” Correo electrónico del 12 de octubre de 2011.

Confieso una cercanía con lxs artistas que sostienen en su quehacer un espíritu parecido a una espiral sin fines. Con aquellos que elogian la tentativa y los actos fallidos. Son decididamente experimentadores, o soñadores y no teóricos buscando comprobar una hipótesis predeterminada. Saben (es decir creen) que las cosas más hermosas se agencian a través de tanteos y vacilaciones.

Por ello, considero que hay que defender el error, la búsqueda de lo desconocido, lo imprevisible, y sobre todo una actitud que promueva la proclividad a todo ello. Pero, entiéndase bien, lo admirable en un accidente es que es involuntario, imprevisto, o sea, lo contrario a un cuadro de Delacroix, o de Madeleine Lemaire.

¿Cómo errar entonces con un sentido más fecundo? ¿Cómo experimentar para generar cada vez más dudas y misterios y menos certezas, cada vez mayores libertades, mayor espacio para la mutación de la energía? ¿Cómo anhelar mejor?

Cuatro

Recuerdo las irónicas palabras que un prusiano amigo me dijera una noche tras la función: «Lo que más me gusta del teatro es que al terminar podemos ir a cenar».

Pensé, primero, que su lacerante humor expresaba con esa lapidaria frase una crítica sobre la obra que acabábamos de vivir. Luego, durante la cena, no pudimos conversar sobre casi nada que no fuese lo que aquel momento nos había hecho tener en común. Pensé entonces que no trataba de hablar mal, *per sé*, del teatro como si de cosa aburrida se tratase, sino que lo presentaba como algo que media entre dos subjetividades y que permite lo mismo delicadas sobremesas (¡viva la burguesía!) que la promulgación de nuevos escenarios y valores que encarnan fuerzas revolucionarias y transformadoras.

El arte como categoría hermética, es bastante inútil. Creo que su potencia radica en su capacidad de relación. Cuando escucho la expresión «el mundo del arte», o «el arte por el arte» reitero la idea de que pensarlo como un sistema aislado es uno de los factores que han ocasionado su impenetrabilidad y que han neutralizado su fuerza. Así, la aplicación del concepto de lo exógeno⁷ expresa la posibilidad de que algo se origine fuera de otra cosa; trasladado al arte ha resultado en una escisión entre arte y vida.

Recuerdo, en sentido contrario, el aforismo de Robert Filliou: «El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte». Bajo esa forma de entendimiento, la vida es un continuo presente que reconoce la capacidad creadora de todxs, eliminando así una de las nociones fundantes del arte: que se hace por artistas⁸.

Lo que permanece (invisible)

Las páginas de este volumen presentan una desigual y compleja reunión de prácticas multimedia e indisciplinadas. Éstas se ofrecen en toda la riqueza de su procesualidad: no se exhiben las obras terminadas sino que se revela y exterioriza lo que acontece antes, alrededor, o después de la creación de esos objetos auráticos.

7 Sus componentes léxicos son “exo” (fuera), y “geno” (engendrar).

8 Ya Joseph Beuys dijo “todo hombre es un artista”, y antes el Conde de Lautréamont al decir “la poesía debe ser hecha por todos”.

Solemos ver en esos objetos los resultados lujosos de una creación con la cual se comercia, porque sabemos que en nuestra época todo es objeto de comercio, pero podemos, además, entenderlos como las materialidades irradiadoras de promesas, o de visiones. Qué son las obras sino mensajes sutiles que buscan crear mundo.

Pensemos en el quehacer de Ariel Guzik y de todxs quienes le acompañan en el Laboratorio⁹. Por más de tres décadas se han dedicado a explorar las señales que se manifiestan en la Tierra. Esa investigación les ha llevado a idear instrumentos diversos (mayoritariamente sonoros) y lenguajes especulativos con el afán de encontrarse y comunicarse con los seres, diversos también, que la habitan. Han sostenido, siempre una respetuosa forma de relacionarse con plantas o animales sin que ello busque una forma de dominio y mucho menos de explotación. En el quehacer del Laboratorio surgen necesariamente algunos objetos que coadyuvan a la sostenibilidad de ese sueño de convivencia (por ejemplo el Plasmath Laud (2004) o la Cápsula Nereida, entre otros). Esos magníficos instrumentos se pueden observar —en latencia— en el espacio del Laboratorio. Las imágenes que publica este volumen ofrecen un ingreso privilegiado a la intimidad de los procesos creativos y de ensoñación del colectivo. En ello radica la riqueza de este intento por mostrar lo que comúnmente queda opacado o invisibilizado y que ayuda a comprender la complejidad de los procesos creativos, las referencias que lo nutren, el decurso que teje el deseo de reencantamiento de la vida del Laboratorio.

En cada detalle una pista: un retrato de Maxwell señala la importancia de los principios matemáticos en la construcción de los rasantes instrumentos y sus mecanismos de resonancia. Un altar con trozos de corales, conchas y caracolas —que permanece al pie de *Cordiox*— nos recuerda que los procesos biológicos de los que devenimos sucedieron en la mar. En ese altar se pueden rastrear los potentes deseos de producir armonía y de emitir mensajes que tiendan relaciones entre especies, en este caso puntual entre seres humanos y los cetáceos.

Sucede lo mismo con las imágenes que se visibilizan de cada unx de lxs artistas aquí congregadxs. Cada territorio creativo se presenta como el universo espacial en que se desatan los procesos. Procesos, procesos, procesos. No hay obra de arte, no hay un solo objeto insubordinado que no atraviase un devenir, que no mute con cada despertar de quien la imagina y la nutre.

Miro las páginas dedicadas a Ana Segovia cuya práctica es principalmente pictórica. En las imágenes aparecen las obras en transformación pura (estas obras que vemos, serían presentadas unas semanas después en la galería Karen Huber en la Ciudad de México). Aparecen unas pinturas más «avanzadas», junto a otras que apenas inician. Intuimos a través de estas imágenes íntimas y reveladoras la riqueza del quehacer cotidiano del pintor: observamos sus procedimientos, sus referencias, el orden o el desorden que rige en su espacio creativo, alcanzamos a mirar lo que no se muestra.

Pensemos en Ana Gallardo quien también destina en su espacio un lugar altar que visibiliza y enaltece las causas que nutren su vida y muchas otras. En este pequeño y reservado lugar se encienden velas que honran la existencia de las madres de la Plaza de Mayo, de todas aquellas que luchan por los derechos reproductivos de las mujeres, por la dignidad de la vida en sus múltiples formas. Y claro, se observa el lugar también en donde pinta y

9 El Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza es un proyecto fundado por Guzik en 1990 en el cual confluyen personas de diversas disciplinas que comparten y sostienen un imaginario colectivo.

dibuja. Ambos lugares aparecen entonces en relación y ello abre un tercer espacio de entendimiento de su quehacer para quien mira este volumen. Así sucede con todxs quienes aquí se presentan. Aparecen en lo reservado: revelando. No sobra decir, además, que sus propias voces, sus decires, nos acompañan y nos guían. No hay mediaciones, ni interpretaciones (salvo estas, prescindibles) sino lxs artistxs compartiendo su quehacer que se nutre de la experiencia, del cotidiano despertar, de la insistencia en un medio (la pintura, la escultura, el dibujo, etc.), de la profundización y complejización de una idea, de un conjunto de directrices que se nutre del mundo que habitan: los espacios, si bien aparecen como interiores, están también siempre en relación a la urbe monstruosa y deliciosa.

Otra vez uno en relación

Cada año las instituciones dedicadas a proveer educación superior rechazan a más de un millón de personas que no pueden acomodar en sus programas. Ninguna sociedad ha conseguido satisfacer la «demanda» de educación creada por la propia sociedad, cuando convirtió los servicios educativos y su certificación formal en un requisito para ser aceptado como ciudadano legítimo, una condición, no sobra decir, a la que sólo una minoría privilegiada puede tener pleno acceso. Es, además, bien sabido que quienes «gozan» del acceso a estas instituciones legitimantes son poco más que adoctrinados para poder servir como los cuadros que ejecutan las operaciones necesarias para que las contradicciones del capitalismo se sigan estableciendo. Basta pensar, verbigracia, en los Chicago Boys y las cagaderas que consumaron con la economía mundial.

Un número creciente de personas, por el contrario, está orientando su esfuerzo en dirección opuesta. Están organizando formas alternativas y altersistémicas de aprender fuera del entramado educativo institucional, sin sujetarse a las reglas del mercado y con creciente autonomía y rebeldía.

Los movimientos de esta estirpe han recuperado la capacidad de aprender emancipada y convivialmente. Organízanse grupos para hacerlo sin imposiciones, como desafío radical al sistema.

Entre estas desobediencias tajantes vale recordar, a modo de estrella polar, los principios de una de las más antiguas resistencias occidentales: la de Epicuro de Samos.

En el año 306 antes de nuestra cristiana era, Epicuro, tildado de cerdo por sus opositores,¹⁰ consigue un terreno en la periferia ateniense para transformarlo en enclave de aguante, en un jardín sin rejas al cual todxs estaban convidadxs a entrar, reflexionar y filosofar. Este espacio retirado de la bulla de la polis ofreció un modelo alternativo tanto a la Academia de Platón como al Liceo de Aristóteles. Por principio, el Jardín de Epicuro bienvenía a mujeres y esclavos —noción poco corriente para los tiempos— contrario a la Academia de Platón en cuya entrada tenía grabada la leyenda «Aquí no entra nadie que no sepa geometría» evidenciando desde entonces ya el espíritu prohibitivo, selectivo y elitista de las instituciones oficiales. No así el hermoso jardín. Nada de sexismo, nada de misoginia, nada de falocracia, sino una práctica de la filosofía libre y común, entre iguales.

10 ¿Por qué? Gregorio de Nisa afirma que el animal, a causa de su complexión física, no puede levantar la cabeza y contemplar el cielo. Por tanto, le es imposible ser un animal platónico capaz del ascenso dialéctico que lo transforme en una bestia extática volcada en la contemplación de las ideas puras.

Dice Michel Onfray: «El Jardín parece un tipo de personaje conceptual, una configuración, una comunidad en la que se encarnan las ideas que un filósofo digno de tal nombre practica más allá de ellas [...] Menos preocupado por cambiar el orden del mundo que por cambiarse a sí mismo, el discípulo de Epicuro rompe con el mundo banal de la familia, el trabajo, la patria, marcha a contracorriente de toda sociedad que elogia los méritos del dinero, la riqueza, los honores y el poder».¹¹

Dos

No tenemos, en el español, forma de referirnos a los objetos o a los seres en un género indeterminado. O decimos la silla o decimos el silla. Carecemos, al contrario del alemán o del inglés, de un pronombre que permita sustraer a los sustantivos de esa diferenciación sexuada.

A ello, los más recientes movimientos reivindicatorios de diversidad sexual y de género, han venido ingeniando con flexibilidad lingüística asombrosa giros idiomáticos que han ampliado el vocabulario para referirnos los unos a los otros, las unas a las otras, l_s un_s a l_s otr_s, lxs unxs a lxs otrxs y lo que falta por venir, del tipo: lx jadehollante embocapluvia del orgumia, los esproemias del merpasma en una sobrehumítica agopausa, et quod.¹²

Este significativo giro lingüístico ha servido —como punta de lanza, o como cohete que se lanza al espacio de la iconósfera— para evidenciar las múltiples formas de resistencia en el mundo que desafían a la normatividad que exige una forma de ser «de acuerdo» a los genitales que el azar resolvió colocarnos en el cuerpo. Esas formas lingólicas han surgido de la mano de múltiples desobediencias a la normatividad, y viceversa.

De cualquier modo, hay quienes se atreven a sostener que el feminismo, hoy, se ha convertido en la cultura hegemónica en el ámbito del sexo y el género, en un lugar de enunciación estéril transformado en producto fagocitable por el omnívoro capitalismo —y en parte es verdad pues vemos a la venta remeras carísimas con la leyenda «Poder femenino» o «Yo también», etcétera—. A pesar de ello, hay que seguir formulando y actuando: el patriarcado ha de caer.

¿A qué viene todo esto? A que la función más importante del arte hoy consiste en modificar la realidad, demolerla para instaurar posibles autonomías, mundos en los que no prevalezcan las inequidades sistémicas.

Tres

En nuestra época, el capital ha conquistado casi todos los espacios neuronales y ha reducido la cantidad de horas de sueño para forzarnos a consumir en este mundo insomne. Dormimos menos, mucho menos que lo que se dormía hace 5 décadas y nos suicidamos mucho más. Véanse los porcentajes que la ONU ha censado para comprobar las ganas que tienen los seres de terminar con esta vida.

Lo que quiero decir es que la necesidad de atención que nos exige el mundo es demasiada, más de la que somos capaces de desarrollar (y eso que la mente humana

11 Michel Onfray, *Las sabidurías de la antigüedad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007
12 Desde 1994, los zapatistas desde la Selva Lacandona, utilizaban el símbolo @ para referirse a una realidad incluyente de mujeres y hombres.

parece ser un hoyo profundo del cual se puede extraer infinita tiniebla) y, creo, por ello las personas están padeciendo continuamente ataques de ansiedad: nuestros sistemas nerviosos se sostienen, a penas, con dos alfileres que padecen agotamiento. Por ello considero y propongo dejar de poner atención. Saltar un párrafo... perdido algo importante.

Y también propongo, con mis amigxs, que hay que perder el tiempo. O usar el tiempo sin rencor de no hacer nada más que vivir. Vivir el tiempo sin que la policía interna de nuestras cabezas nos haga creer que debemos hacer «algo» con nuestras vidas, o llegar a ser «alguien».

Creo que el futuro del arte —de un arte nuevo que ya ha surgido pero que como toda idea nueva tarda en fraguar sus formas y en ser reconocida cabalmente— vagabundea alrededor de los objetos conviviales: materializaciones de la energía que procuran la interacción y el compartir de saberes: no hay nada más subversivo que la noción de comunidad, porque cada comunidad es una trama de relaciones complejas, de cuidado compartido.

El arte más moderno, henchido de creaciones ególatras, es exhibicionismo puro y *demodé*. Lo de hoy es aquello que termina con la torrente del ego y nos ayuda a disolvernos en el cosmos de la era de Acuario. *Sumak Kawsay*.

¿Podemos pensar menos dentro de las academias y más en los jardines sin rejas?

Cuatro

El Siri mantra de la Kundalini dice: «Yo soy tú». Repetido conscientemente puede producir una curación y afinación con el universo.

Este mantra contradice el principio de identidad, atribuido a Aristóteles por Santo Tomás de Aquino, el cual ha sido piedra fundacional de la cultura occidental y una de las leyes clásicas del pensamiento. Según este principio una flor es idéntica a sí misma, 1 = 1, Tu eres hombre, yo soy hembra. No puedes ser hombre y hembra al mismo tiempo, etcétera.

Ampliar nuestros marcos referenciales y desbancar las lógicas ancestralmente aprendidas es principio necesario para descubrir otros caminos posibles para la vida y una alternativa al Antropoceno suicida. Podrá parecer un tanto enloquecido y chabacano. Así, cada párrafo, cada sentencia de aquí en adelante, más delirante.

Propongo excluir al arte del canon y de la historia, de su relación con la enseñanza institucionalizada. Propongo un regreso a la hermosa pintura ingenua (mal entendida por Mújica Lainez) porque a menudo lo ingenuo está acompañado de lo bueno, o como decía Kurtycz: es útil porque es hermoso. Pero, en realidad, yo no propongo nada concreto porque todo lo que se confirma acaba, como el amor, o como el arte que se acaba cuando se llena de funcionarios, artistas normados y serviles.

Postulo, vacilante, un arte respetuosamente constreñido que se convierta en herramienta que nos devuelva autonomía; propongo, como territorio para la experimentación la creación de espacios liberados de las estructuras jerárquicas, dominantes, patriarcales, elitistas, clasistas, racistas.

Propongo ser inconcluyentes e indeterminadx. Abrir la oportunidad a la ambivalencia y a la incorrespondencia. Hacer del cuerpo un templo y, a la vez, un parque de diversiones. Sesiones de intoxicación, respetar a las abejas meliponas, discutir convivencialmente,

alentar nuevas formas leves y guardar viejas formas graves y de extrema belleza. Sostener un espíritu ensayístico, deslizarse todo el tiempo por la prueba, los actos fallidos y las tentativas. Cualquier caída en lo que puede considerarse fuera de lo normal tiene un efecto refrescante. Es también importante que algo fracase y que de alguna forma perviva en lo experimental.

En todo caso, si algo hay que formar es configuraciones del mundo, llenas de placer y al mismo tiempo escépticas, e involucrar la ética en ello. Quizás así podamos desdeñar los «problemas plásticos» o los «problemas de la visualidad contemporánea» y nos dediquemos a los alivios y las sanaciones, porque el arte puede tener hoy más que nunca una función curativa.

Que comience la cuenta. Sonriente en medio de las serpentinas.

O como advirtieron:
¿Escucharon?
Es el sonido de su mundo derrumbándose.

La última y nos fuimos

Hago un llamamiento a que despleguemos otras posibilidades para la enseñanza que combatan los modelos del capitalismo de Estado y pongan en duda los principios básicos de nuestra propia civilización¹³ para intentar experimentar una nueva sociedad autocon-tenida. En ese mundo, mitigar, adaptarse y decrecer serán tareas centrales pues no es posible el crecimiento infinito ni deseable el despilfarro de los recursos.

Para ese mundo que se arrima con el silencio de la lluvia se necesita un nuevo modelo educativo. Me corrijo, sin modelo, un nuevo y mutante aprendizaje que fomente las experiencias límite.

Pensemos juntxs un aprendizaje que conduzca al vaciamiento, a una suerte de procedi-miento similar a la escultura clásica –di levare– que quita partes en vez de poner. Una enseñanza que no entregue saberes consumados sino que permita la emergencia de la vida. Solo así terminaremos con la avalancha de educación dominadora y opresora y manará una liberadora que entiende la cercanía entre los vocablos latinos educere y seducere, la empatía entre el acto amoroso y el educativo.

Quienes ya han comenzado a andar ese camino producen miedo en el estatu quo, por ello son constantemente negados en su potencia y sus alcances. También por el persistente asedio del sistema, muchas de estas resistencias han elegido, al modo patafísico, la ocultación y la secrecía. Con ellxs, en colectivo, solo podemos corrompernos por la belleza de un mundo que se regocija en la complejidad.

13 “Las leyes de la termodinámica imponen límites intrínsecos a la producción biológica. Incluso la devolución de las deudas, el pre-requisito del capitalismo, resulta matemáticamente posible sólo a corto plazo. Heinrich Haussmann ha calculado que un simple pfenning invertido al 5% de interés compuesto en el año cero de nuestra era sumaría hoy un volumen de oro de 134,000 millones de veces el peso del planeta. [...] La producción material no puede crecer al ritmo del interés compuesto con que se acumulan las deudas (o los retornos de las inversiones): pero ese imposible es un supuesto básico del capitalismo.” Jorge Riechmann, *El socialismo puede llegar solo en bicicleta*, Los libros de la catarata, 2022.

A Few Points, or, Dots Without I’s: Readers Can Add the I’s

Mauricio Marcin

Zero

I’d like to offer, as a starting point, a bucolic image: a wide field dominated by the uniform green of the grass which grows over it. With this image I want to evoke a parody of a simplified construction. There’s not much diversity in this vast space: just grass.¹

Now, to continue, the same (slightly deformed) image reflects its opposite, a heterogeneous body: a forest with a thick undergrowth of thistles and mugwort, where plants’ sexual organs bloom in splendor for the pleasure of bats and bees, where the soil’s rich bounty is invisible to our eyes, and where grasses are only one of the myriad manifestations of biodiversity.

These two images are meant to exemplify a dichotomous or binary way of thinking, betraying our tendency to define and contain reality so that it can serve as a canvas on which to spill our anxieties. This mode of framing and understanding ignores shades of gray, relegating them to a sad sort of oblivion.

I can then put forward my first conclusion: art—or at least one way of understanding and relating to art—is a means of complexifying reality which isn’t aimed at happiness but doesn’t reject it either. Life’s perpetual motion is intensified by the creative pleasure we, as “dharma bums,” get from culture.

Now, when our lives are almost completely controlled by a binary code that turns us into data, it’s natural that a resistance movement would emerge that seeks to eliminate the dichotomous so that domains of thought and feeling that transcend it might arise.

“We must never forget that the poem was buried in a collapse of earth. It was more out of habit than due to commerce that the singularity and multiplicity of things was presented in pairs, dual and divided, before genera and species were discovered. This arrangement allowed things to be more easily distinguished (we still think and react in this dual manner, and we often take surprising pleasure in it). But we are also waiting for the renewed perception of differences to be revealed as such, and for the poem to resurface.”²

Perhaps art can help with this: to reveal again a world that isn’t divided by our words, where diversity isn’t suppressed, where difference and complexity aren’t erased, where there’s no pretense of universality, and where life’s capacities can be fully deployed.

1 This is a simplified assertion. I realize that the term “grass” includes a wide range of heterogeneous forms at the scale of a microcosmos. I could additionally provide a parallel image: a systemic network of Candida yeast inhabiting a human (or post-human) body, where Candida has replaced the intestinal flora’s complexity—yeast on the brain.
2 Édouard Glissant, *Poética de la relación* [Poetics of Relation], Editorial UNQ, Bernal, 2017.

One, or the Opposite of the Rebellious: Dichotomy Again

I delivered my first conclusion knowing that any conclusion is also a beginning, in the same way that any image, if we look at it carefully enough, involves a dichotomous process: it reveals as much as it conceals. Showing something on the screen stops our eyes from wandering to an object outside of the screen. An image attracts your gaze and directs it away from the rest of the existing world.

Ariel Suez’s³ “tetragrammaton” reminds us, ATTN: every image always contains a non-image that is bigger than itself an image, more than what is visible, is what remains unseen.

I share the tetragrammaton incomplete in order to illustrate the way in which every creative act involves taking a position. Even staying silent. Even the unconscious act of breathing has an effect on the world that contains us, a world we alter with our very presence. Breathing materializes the perseverance of life over death and the latency of death.

Two

For several decades, there has been a growing tendency towards professionalization in the visual arts. Countless schools and degree programs have cropped up claiming to train students and turn them into artists, curators, administrators—duly accredited specialists. I, for my part, find this to be undesirable.

Many have defended the folly committed by governments and institutions, foundations and patrons claiming to foster art and creation when, in reality, the only practical way to cultivate or protect art is to neglect it. Only when that moment comes will creation become scarce, mystical and devote, and only then will it truly work as a tool for conviviality and ceremony.

I rely here on a statement made by Ivan Illich in 1972: “Beyond certain limits, the production of services will do more harm to culture than the production of commodities did to nature.”

Since the 1970s, along with hyper-professionalization, the service industries have grown and have destroyed culture. Why? Because services render their users or customers dependent on actions performed by (usually anonymous) others, limiting their capacity to act on their own. In other words, the service-industrial complex institutes a state of heteronomy and destroys autonomy. We think we are free when we are actually operating within a framework of reality defined by parameters imposed on us by technologies and ideologies.

It seems to me that there is no culture without autonomy, or better said, the culture of heteronomy of our broken era is the hegemonic culture of no-holds-barred capitalism: traditionally, cultures were based on a proportionality between

3 Ariel Suez is involved in an investigation of seaside resorts. His insights appear in Santiago García Navarro’s *Un reino junto al mar. Río de Janeiro y Mar del Plata, rumor e imaginación* [A Seaside Kingdom, Rio de Janeiro and Mar del Plata, Rumor and Imagination], RIPIO, Buenos Aires, 2022.

what we do by ourselves and what others do for us. The service industry has upended this proportionality.

Let's remember that art has adopted this same logic of hyper-professionalization. Thus, under the hegemonic logic of the art system, the only ones who make art are those who operate within the cogs of the system, and all those who don't belong to it are spurned as makers of low culture, their creations perceived by the system as mere detritus.⁴

Who makes art to show it in their home, in their studio, in their workshop? Who yearns to show it in museums? Who wants to sell it at galleries and art fairs? What modes of exchange can we imagine beyond those that constitute the hegemonic system? What can art actually do?

Three, or, if One is Unity and Two is Dichotomy, What is Three?

There's a question I've overheard asked countless times at pompous openings, it's something I've also often asked too: "And what do you do?" The person being asked then tends to answer, smugly, "I'm an artist."

Another question must then immediately be asked, because being an artist is no longer defined the same way that being a baker means making bread, or that being a firefighter means putting out fires, being bored most of the time, and waiting around to save a cat stuck in a tree. An artist's work is so vaguely defined that it begs the question, "And as an artist, what do you do?" What you're really asking is whether this artist paints, or makes sculpture, or whether they channel their bodily energy into actions and performances, or whether, like many of the "un-disciplined," they transform materials in the most unimaginable ways in their multimedia practice, incorporating a wide range of processes and forms of materialization. You're not just asking what physical forms or media their practice encompasses (painting, video, etc.), but for a rough idea of what subjects they're exploring, or what interests and methods guide their work.

And when I ask this second question, "And as an artist, what do you do?" They often reply, "I'm working on this project..."

Here we should mention, incidentally, the difference between an ongoing practice and a specific project. I must confess I'm sick of hearing about "projects." Of course a big company can go about the "project" of sending men to the moon, etc. but still, I'm tired of hearing about it. Projects, in art, can be terribly restrictive. If you decide what path to follow from the outset, then you also know where that path will take you, and you pay no attention to other paths you might have taken—paths which might have led you all kinds of places.

I must further confess I'm biased towards artists who sustain in their practice a spirit akin to an endless spiral. Artists who celebrate stabs in the dark and failures.

⁴ Equating "low culture" with garbage is of course a trope of the colonial gaze that tries to circumscribe and aesthetically pigeonhole "the other."

⁵ I realize that the question is somewhat sterile, and only admits one genuine answer, with buddhist undertones: "I'm here, at an opening, breathing." Banal questions usually prompt banal answers.

They're decided experimenters, or dreamers, not theorists trying to prove a predetermined hypothesis. They know—I mean, they believe—that the most marvelous things come into existence through trial and error, through fits and starts.

This is why I think we should champion error, the exploration of the unknown, the unpredictable; even more importantly, we should nurture the proclivity towards all this. But, let's be clear, what's admirable about an accident is that it's involuntary, unexpected, that is, the opposite of a painting by Eugène Delacroix or by Marie-Denise Villers.

Then how to make more fertile mistakes? What kinds of experiments generate more questions and enigmas than foregone conclusions—more freedom, more leeway for the transmutation of energy? How can we yearn better?

Four

I remember a (self-identified) Prussian friend of mine's biting words after we went to see a play one night: "What I enjoy most about the theater is when the curtain falls and we can go for dinner."

At first I thought his cutting statement was a criticism directed at the performance we'd just seen. But then over dinner, we could hardly talk about anything else besides what we'd both just experienced. I realized he didn't mean to bad-mouth the theater per se, as if it were something boring, instead, he was presenting it as something that mediates between two subjectivities. Something that just as much as it inspires refined after-dinner conversation (oh the discreet charm of the *bourgeoisie*!) might also put forward new scenarios and values that embody revolutionary and transformative drives.

Art has no real use if it remains hermetically sealed. I believe that its power lies in its relational capacity. When I hear expressions like "the art world" or "art for art's sake," I feel I have to reiterate the idea that thinking of art as an isolated system is one of the factors that have made it impenetrable, that have neutralized its power. The application of the concept of the exogenous,⁶ expresses the possibility that something could originate from outside; transposed to the context of art, this has led to a split between art and life.

Contrary to this kind of thinking, I remember Robert Filliou's aphorism: "Art is what makes life more interesting than art." Understood in this way, life is a continuous present that acknowledges every person's creative capacity, thus eliminating one of art's foundational ideas: that it is only made by artists.⁷

What Remains (invisible)

The pages of this volume present a shifting and complex collection of "un-disciplined," or interdisciplinary practices. The artists' practices are offered in the full richness of their processes instead of being reduced to finished *objets d'art*. What is

⁶ Etymologically: *exo*-, "outer, outside," and *-genous*, "generating, producing."

⁷ Joseph Beuys said "every man is an artist," and before him, the Comte de Lautréamont, "poetry must be made by all."

revealed here is what happens before, during, after, or around the creation of such auratic objects.

We often see art objects as luxuries, as the sumptuous results of a creative process that are then commercialized, since, as we know, everything can be a commodity in our age—but we can also understand them as materialities that radiate promise... or visions. What are artworks but subtle messages that attempt to create a world?

Let's look, for instance, at Ariel Guzik's practice and that of everyone else involved in his *Laboratory*.⁸ For over thirty years, they've been examining how the Earth transmits signals, and this research has led them to conceive various instruments, most of which are sound-based, as well as speculative languages to try to communicate with different beings that inhabit the planet. They've always maintained respectful relationships with the animals or plants they work with, strongly rejecting intrusive or exploitative tactics. Within the *Laboratory*'s practice, there are necessarily certain objects that refer to the sustainability of this dream of coexistence—*Plasmath Laud* (2004) or the *Nereida Capsule*, for instance, are magnificent instruments that can be seen (in a dormant state) in the space of the *Laboratory*. The images in this book give us privileged and intimate access to the collective's processes of creation and daydreaming. Therein lies the richness of this attempt to show what usually remains opaque or invisibilized, that which allows us to understand the complexity of creative processes and the references that nourish them, like the discourse woven by the Laboratory's desire for the reenchantment of life.

A clue in every detail: a portrait of James Clerk Maxwell shows the importance of mathematics in the construction of sound-generating instruments and their feedback mechanisms. An altar with pieces of coral, conch and snail shells at the foot of *Cordiox*, reminds us that the biological processes that are our origin took place in the sea. This altar embodies a strong urge to create harmony, exchange information and establish relations between species—in this specific case, between humans and cetaceans.

It's the same case with the images showing the work of each of the artists gathered here in this book. Each creative space is presented as the universe in which their processes come about. Process, process, process. There's no artwork, there isn't a single unruly object that doesn't undergo a becoming, that doesn't mutate each time the individual who imagines and nourishes it awakens.

I look at the pages dedicated to the work of Ana Segovia, whose practice mainly consists of painting. The photographs reveal her pieces in a state of total transformation (these same pieces were displayed a few weeks later at Karen Huber Gallery in Mexico City). Paintings close to being "finished" appear next to others that have just been started. Through these revealing, private images, we apprehend the complexity of the painter's everyday routine: we behold her methods, her references, the order or disorder ruling her workspace, we catch glimpses of what isn't publicly shown.

⁸ Guzik founded the Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza [Laboratory for Research into Resonance and the Expression of Nature] in 1990; the project has involved collaborations between people from various disciplines who cultivate a collective imaginary.

Let's now look at Ana Gallardo, who also sets up an altar in her space, displaying and celebrating what gives meaning to her life and those of others. This small, private space contains lit candles honoring the endurance of the mothers of the Plaza de Mayo, of all the women fighting for reproductive rights, and for life's dignity in all its various forms. And we of course also observe the space where she paints and draws. Both spaces thus appear in relation to each other, and this opens another gateway for readers to understand her practice. This takes place with all the artists in this book: they all appear in their intimate spaces, revealing themselves and their practices. Of course, we are also guided here by their voices, by what they have to say. There is no mediation, no interpretation (except mine—take it or leave it), only the artists sharing their way of doing things and how it's informed by their experience, their day-to-day routine, their insistence on working with a given medium (painting, sculpture, drawing, etc.), their delving deeper into an idea, a series of premises tied to the world that they inhabit. Their spaces, though they seem to be a kind of inner sanctum, are always connected to the delectable and monstrous city.

One again In relation

Every year, institutions of higher education reject over a million applicants to their programs. No society has been able to meet the "demand" for education that it created when it turned educational services and their formal certification into a requirement to be considered a legitimate citizen—a condition, needless to say, that only a privileged minority can fully access. Moreover, it's well known that those who "enjoy" access to these legitimizing institutions are essentially indoctrinated to serve as representatives who perform the necessary operations that reify contradictions of capitalism. We need only think, for instance, of the Chicago Boys⁹ and the mess they made of the global economy.

Growing numbers of people, however, are focusing their efforts in the opposite direction. They're formulating alternative methods of learning outside of the system and of institutional educational frameworks, disregarding commercial guidelines—and with increasing autonomy and defiance. Movements of this kind have recovered the ability to learn in an emancipated and convivial manner, organizing themselves as groups so as to resist outside pressures, posing a radical challenge to the system.

Among the more incisive forms of historical disobedience, we should cite, as a kind of North Star, the principles of one of the oldest examples of resistance in the West, that of the philosopher Epicurus.

In the year 306 BC, Epicurus—whose detractors called him a swine¹⁰—established a bastion of resistance on the outskirts of Athens; it was an unfenced garden

⁹ Translator's note: A group of prominent Chilean economists who studied at the University of Chicago under Milton Friedman. They instituted neoliberal economic policies as members of several South American governments during the 1970's and 80's, including the military regime in Chile. (translator's note)

¹⁰ Why? Gregory of Nyssa states that animals, because of their physical structure, cannot lift their heads and contemplate the sky. Thus, they cannot be Platonic beings whose ability to engage in dialectics transforms them into ecstatic beasts engaged in the contemplation of pure ideas.

where everyone was welcome, and free to partake in philosophical discussions. Away from the bustle of the inner city, this space provided an alternative to Plato's Academy and Aristotle's Lyceum. Out of principle, women and slaves were admitted to the Garden. This was unusual for the period, since official institutions already displayed an exclusionary, elitist spirit. The entrance to Plato's Academy, for instance, bore the engraving, "Let no one ignorant of geometry enter." There were no such rules at Epicurus's enchanting garden. No sexism, no misogyny, no phallocracy, just an unrestricted, shared practice of philosophy, among peers.

Michel Onfray writes, "The Garden appears as a type of conceptual figure, a configuration, a community that embodies the ideas that a philosopher worthy of such a name puts into practice[...] Less concerned about changing the world order than about changing themselves, Epicurus's followers rejected the banal world of the family, work and the fatherland, going against the tide of an entire society that extolled the benefits of money, wealth, glory and power."¹¹

Two

In Spanish, there is no genderless way to refer to objects or beings. Every article (the equivalents of "the" or "a"), specifies whether a noun is feminine or masculine. Unlike English, there's no form that allows beings to remain sexually undifferentiated.

This is the context in which recent movements championing sexual and gender diversity have arisen, and invented, with impressive linguistic flexibility, a number of new ways for us to address and refer to each other.¹²

This significant linguistic shift has become a symbolic vanguard, evincing the multiple forms of resistance around the world which challenge norms requiring that one's gender identity and expression "correspond" to whatever genitals were arbitrarily planted onto our bodies by fate. These new forms of speech have emerged hand in hand with multiple forms of disobedience opposing prevailing normativities, and vice versa.

Despite this, there are those who would allege that feminism has become the hegemonic culture in the fields of sex and gender, and that its discourse has become sterile—yet another product absorbable by an omnivorous capitalism. This is not altogether untrue, as demonstrated by catchphrases like "Girl Power" and "#MeToo" emblazoned on expensive t-shirts. Regardless, we must keep devising plans and taking action: the patriarchy must fall.

Why am I bringing all this up? Because art's most important function today is to alter reality, to demolish it in order to manifest potential autonomies, worlds not dominated by systemic inequality.

¹¹ Michel Onfray, *Las sabidurías de la antigüedad* [The Wisdom of Antiquity], Anagrama, Barcelona, 2007.

¹² From the depths of the Lacandon jungle, the Zapatistas were already using the @ symbol in 1994 to refer to a reality inclusive of both men and women. Translator's note: *Latinx*—instead of *Latino* or *Latina*—is a newer example of non-binary spelling gaining wider acceptance.

Three

In our era, capitalism has invaded practically every space of our minds, even reducing the number of hours we sleep, forcing us to consume more in this insomniac world. We sleep less—much less than people did 50 years ago—and we commit suicide much more often. The statistics in the latest United Nations census confirm just how very eager people are today to end their lives. What I'm trying to say here is that the world requires too much attention from us—more than we are capable of giving (and this despite the fact that the human mind seems to be a bottomless pit with an endless supply of darkness). This is why, I believe, people are continually experiencing panic attacks: our nervous systems are hanging on by a thread, a thread that's about to snap. This is why I propose that we stop paying attention. Skip a paragraph... miss something important.

I've also suggested to my friends that we should waste more time. Or use our time for nothing but living, without feeling guilty about it. Or experience time without letting our own minds police us, making us believe that we have to do "something" with our lives, that we have to become "somebody."

I think that the future of art—a new kind of art that has already emerged, but which, like any new idea, will take time to take shape and be openly acknowledged—will orient itself around convivial objects: materializations of energy that foster interaction and the sharing of knowledge. There is nothing more subversive than the notion of community, because each community entails a network of complex relationships, which must be nurtured by everyone.

Most of the most modern art, bloated with egomaniac creations, is pure exhibitionism, and outmoded at that. What we need today is something that stems the torrent of ego and helps us dissolve ourselves into the cosmos of the Age of Aquarius: *sumak kawsay*.¹³ Can we do less thinking inside academies and more in unwalled gardens?

Four

The *sbri* mantra in the Tantric tradition can be interpreted as "I am you." Consciously repeating it produces a healing and harmonizing with the universe.

This mantra contradicts the identity principle—attributed to Aristotle by Thomas Aquinas—as a cornerstone of Western culture and a historical law of thought. Following the law of identity, a flower is identical to itself, I = I, a man is a man, a woman is a woman—an individual can't be male and female at the same time—etc.

We must broaden our frames of reference and dethrone long-established conventional logics in order to discover other possible ways of life, alternatives to the devastation of the suicidal Anthropocene. This statement might seem crazy or over the top. And from here on in, every paragraph, every sentence that I write will be even more fevered.

¹³ Translator's note: "The plentiful life": a Quechua expression coined in the 1990s by socialist indigenous organizations to refer to a kind of socialism based on indigenous social structure rather than European socialist theory; the concept has since become an alternative model of development across the Andes.

I propose we expel art from the canon and from history, sever its ties with institutionalized education. I propose a return to the beauty of naïve painting (misunderstood by the writer Manuel Mujica Lainez), because ingenuity often entails goodness, or, as Marcos Kurtycz used to say, “it’s useful because it’s beautiful.” In reality, I’m not proposing anything specific, because once something is officially sanctioned, it’s done for, whether it’s love or art, which is doomed once it gets hijacked by bureaucrats and becomes the purview of functionaries and servile rule-following artists.

I’d hesitantly propose that art be respectfully circumscribed so that it can become an instrument to restore our autonomy. I propose, as a context for experimentation, the creation of spaces purged of hierarchical, dominant, patriarchal, elitist, classist and racist structures.

I propose that we remain inconclusive and indeterminate, that we open the door to ambivalence and inconsistency. Make the body a temple, but also an amusement park. Intoxicated gatherings, respect for honeybees, convivial discussions. Encourage the lightness of the new ways while conserving the seriousness of the old ways and their outrageous beauty. Sustain an essayistic spirit, of tests, trial and error, failed attempts and missteps. Any fall into something outside of what’s considered the norm has a refreshing effect. It’s also important for things to fail or remain in the terrain of the experimental.

If there’s something we have to do, it’s form the world into new configurations that are full of pleasure yet also skeptical, that incorporate ethics into their structures. This might be a way we could avoid discussing “formal issues” or “the problems of contemporary visuality,” and focus ourselves on relief and healing, because art can have, now more than ever, a restorative function.

Let the countdown commence—I see people smiling as the streamers come down.

Or like they warned us:
Did you hear that?
It’s the sound of the world falling apart.

One Last Round, and We’re Done

I make one last appeal: we have to open up other possibilities and find alternate means of education that challenge the models of capitalism and the state, that question the basic tenets of our very civilization¹⁴ in order to try to experience a new self-contained society. In this world, mitigation, adaptation and degrowth will need to be essential practices, since infinite growth is unsustainable and the overexploitation of resources, untenable.

14 “The laws of thermodynamics impose intrinsic limits on biological production. Even debt repayment, a prerequisite of capitalism, is only mathematically possible in the short term. Heinrich Haussmann calculated that 1 pfennig [German penny] invested at a compound interest rate of 5% [at the time of the birth of Christ] would now add up to an amount of gold weighing 134 billion times the mass of our planet. Material production cannot grow at the same pace as the compound interest calculated for debts (or for returns on investments), and yet this impossibility is a basic premise of capitalism.” Jorge Reichmann, *El socialismo puede llegar sólo en Bicicleta* [Socialism Can Only Arrive by Bicycle], Los libros de la catarata, Madrid, 2022.

We need a different educational model for this new world which is silently edging ever closer. I stand corrected: no more models, just an atypical, mutant form of learning that inspires us to cross new thresholds.

Let’s imagine together a form of learning that leads to an emptying, a kind of procedure akin to classical sculpture—*per via di levare*—which removes material instead of adding it. A form of instruction that doesn’t impose categorical knowledge but allows living things to emerge instead. Only then will we be able to stop the deluge of oppressive doctrines so that a liberatory way of learning can develop, one that grasps the similitude between the Latin terms *educere* and *seducere*—the affinity between the act of love and the act of education.

Those who have already gone down this road have tended to upset the status quo, and because of that, their achievements and potential are continuously discredited. Persistently under siege by the system, many of these dissident forms of resistance have chosen, following the lead of Jarry’s College of “Pataphysics,” to go underground. By collectively engaging with these non-conformists we can only let ourselves be corrupted by the beauty of a world that rejoices in complexity.

1. Las consideraciones podrían acabarse antes de empezar

Si adoptáramos la estrategia con la cual Wittgenstein definió el concepto de juego, a falta de elementos para identificarlo unívocamente, creo que en el mundo contemporáneo podríamos considerar la necesidad del arte de ser parte de un flujo propio de la palabra, el «aire de familia» de toda obra. No se me ocurre, de hecho, ninguna obra que —en sus aspectos sociales o en sus orígenes conceptuales— no auspicie la posibilidad de articular conversaciones que unan o remienden mundos distintos (por más controversiales que estos sean), así como que no entretejan diálogos entre tiempos. Quizás, a manera de provocación, podríamos llegar a decir que el arte puede considerarse como la puntuación en un flujo de discurso: una posibilidad de establecer pausas o devolver énfasis a momentos diversos de la palabra.

Sin embargo, me contradigo. Pienso también que existen muchas conversaciones de las cuales las obras quisieran fugarse. Hay palabras que, intentando cercar sus significados, las detienen como rehenes. Las obras entonces tienen dos posibilidades: sucumben o se escabullen. Creo que las obras que logran resistir, encuentran la estrategia de abrirse a las conversaciones desde el lugar del enigma, en donde no todo lo que se ve o se percibe resulta totalmente claro, sino, más bien, abren un espacio para la duda, la complicidad y la invención.

2. Un espacio de imaginación

Me gusta la idea de empezar con una referencia excéntrica a un libro importantísimo. En "Los albores del arte conceptual", Lucy Lippard, aproximándose a describir en el desarrollo de «seis años»¹ el entorno cultural en el cual emergieron estas nuevas prácticas. Menciona entre otros eventos de la época, la invitación que a través de una canción, John Lennon ofrecía a quien escuchaba: «Imagine». Creo entender que esta referencia popular asume el significado de una especie de consigna política y permite a la teórica tejer un puente entre estos imaginarios tan distintos (la canción y las obras de las cuales trata el libro); y así insistir en las posibilidades de la relación «imaginación-palabra» para inventar mundos, y en tiempos de desmaterialización de las obras, pensar esta misma relación como la posibilidad de un universo discursivo, común o individual, que desborde los confines de la obra y que, desde ese excedente, pueda ser agenciado políticamente.

3. Hay documentos que no existen

En ese sentido, pienso en la genealogía de la relación que mencionamos arriba. La palabra *ekphrasis* indica una figura retórica que consta de la descripción verbal de una obra de arte. En ocasiones, en el mundo antiguo mediterráneo del cual emerge su etimología, el ekphrasis se asociaba a la creación de copias de obras perdidas a través de sus descripciones y menciones: una especie de destiempo de la obra, ocasionado por la palabra. Seguramente, el «escudo de Homero» es el ejemplo más conocido de ekphrasis. Se trata de un objeto artístico imaginario (o perdido) mencionado por el poeta que, pese

¹ Lucy Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2004.

a su actual inexistencia, resulta absolutamente presente en el imaginario épico y en las investigaciones y reconstrucciones históricas. El «escudo de Homero» es entonces una obra que nadie ha visto y que —aun así— se vuelve documento y referente de la palabra. Es decir que, a menudo, en el uso del ekphrasis la acción verbal toma acción en la realidad, o sea, la descripción o la evocación de la pieza es en efecto asumida y agenciada como la posibilidad misma del arte de abrir sus confines materiales, y puede, eventualmente, ser reproducida a la distancia o servir como un documento de referencia, casi como si la palabra no sustituyera sino ampliara las posibilidades de las materialidades.

4. (No toda sombra es un engaño)

Esta parte excedente, esta parte hablada, es en efecto una otra materialidad inmaterial: parte de la obra que existe —a menudo— en ausencia de la misma, como si se tratara de una sombra que, como en la caverna de Platón, observamos sin alcanzar a ver el cuerpo que la proyecta. Así, de forma opuesta a como pensaba el filósofo, esta sombra se presta a una interpretación que, aunque ficcional, es poderosamente ambigua y detonadora de relaciones imaginadas.

Un ejemplo:

Mauro Giaconi, artista cuya obra aparece en este volumen, me contó que una de sus obras² ha sido inspirada en una historia que había escuchado: en una prisión de Argentina, durante la dictadura, dos prisioneros lograron establecer una comunicación que se basaba en la frecuencia y en el orden de los golpes que daban a la pared que los separaba. El primer mensaje que pudieron enviarse con claridad había sido una felicitación por el día de Navidad. Mauro, recordando esta comunicación, realizó un performance en el cual se dio a la tarea de clavar, uno a uno, una enorme cantidad de lápices en una pared, hasta que sus fuerzas se agotaron. Al acabar este performance, un espectador le dijo que el errar no controlado de su mano contra el muro, había dibujado un mapa muy parecido al de la cárcel en la cual se encontraban los dos presos-inventores.

Este relato me fascina por dos razones, en primera instancia, pienso en los dos presos para recordar que en el intento de la transformación de la obra en palabras siempre estamos atados a un hilo doble como si fuéramos alpinistas. Lo más prudente al escalar, es evitar que el peso de unx predomine sobre el otrx, y, al contrario, es importante intentar ser lo más sensible a la escucha de la condición del compañerx, a lo que esa persona ve y advierte. Quizás, en provocar conversaciones como trabajadores del mundo del arte, deberíamos también evitar el acaparamiento de palabras, para sostener la tensión de un lenguaje que se construye en relación. Quizás podríamos proponernos ver al arte como se ven las nubes, pues nos interesa más pensar en lo que una nube puede parecer, que la nube misma. En segundo lugar, me interesa pensar en el descontrol que —pese a mucho esfuerzo por ser contenido— provoca de forma casi mágica la transferencia fantasmal de imágenes e ideas afuera de sus propias materialidades. Es decir, que creer en la magia que sostiene la historia que les mencioné arriba, sirve para evitar el mayor riesgo en el cual incurre la conversación alrededor del arte: temer el error, el desacierto, no lograr explicar con precisión; en breve, cercar, que sería también el absurdo intento de desmaterializar la materialidad inmaterial de la imaginación. Las palabras, al contrario, se mueven como fantasmas.

² Mauro Giaconi, *Línea necia (felicidad)*, 2016.

5. Manual de dudas

Ahora, con base en cuanto he dicho y en el juego inevitable de la palabra que este escrito intenta abarcar, me permito ampliar la relación «imaginación-palabra» que mencioné al principio a los términos más amplios «imaginación-palabra-agenciamiento», para delinear, desde la orilla de la historia que nos ofrece la obra de Mauro, algunas ideas a pensar cuando esperamos que el arte produzca, en efecto, la capacidad de articular una conversación radical.

6. Sintetizo en tres puntos

Parece que, a excepción de unxs cuantxs, la conversación es una necesidad cuasi primaria para lxs seres humanxs. Quizás, cuando alguien se pregunta polémicamente a qué sirve el arte, habría que contestar que el arte sirve para hablar. En los mejores casos, el arte funciona como aquel vaso que alguien rompe en un momento de crisis y que cambia drásticamente el argumento. Pienso en las formas en las cuales un gesto escultórico —por ejemplo el *Tilted Arc* de Richard Serra³— o también un gesto de imaginación y protesta activista —una pinta en un monumento— irrumpen en la reescritura de la ciudad. Ahí, es cierto, es importante la forma o la consigna, pero el tema de la discusión se origina más allá de su gesto y se desborda desde la ruptura misma.

Es importante también pensar en el hecho de que todxs lidiamos con unos muros. A veces es más fácil enfrentarlos que derrumbarlos. Intento decir que el arte, a diferencia de alguien que rompe el vaso teniendo en frente al otro componente del choque, es ciego, o sea, lxs artistas, pese a que a veces se dirigen a grupos muy específicos, casi nunca tienen la idea precisa de quién verá la obra. Algunas corrientes del arte contemporáneo han hecho la apuesta de dirigirse a todxs en todos lados, como si pudiera existir una conversación-visión neutral. Frente a la evidencia de la común incomprensión, o más bien de la multiplicidad de las traducciones de lo visto, algunas instituciones han temido el malentendido y han intentado organizar herramientas de distintos tipos para consentir el entendimiento general y preciso. Sin embargo, otras pedagogías y otrxs actorxs han pensado que se puede trabajar desde ese «no verse tan distintamente», para insistir nuevamente, incluso desde el malentendido, en las posibilidades de la interpretación y de la imaginación. Así mismo, otrxs artistas han reivindicado la posibilidad de seguir produciendo un arte en escala mínima, o sea un arte que emerja desde una primera persona singular que se hace —a veces— plural. Algunxs en particular, han pensado en dispositivos que consientan cierta movilidad, cierta maleabilidad de las obras reconfiguradas por la conversación misma. Pienso, por ejemplo, en otra artista cuya obra se presenta en este libro, Ana Gallardo, que con *Escuela de envejecer*, ha construido un contenedor de escucha, suficientemente sensible y flexible, para recibir y transmitir historias de mujeres diversas, en lugares distintos, que atraviesan y reflexionan sobre la experiencia común de la vejez. En este caso, y en el caso de los prisioneros políticos de la historia, la conversación busca hacer caer un muro sin poder derrumbarlo; busca una lengua propia, una lengua de mediación compuesta por palabras que vengan de ambas partes, una lengua negociada como posibilidad política. Desarmar las herramientas del amo⁴: reinventar las palabras corresponde a agenciar la conversación.

3 El *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra es una escultura de gran escala que el artista posicionó en una plaza en Manhattan. Después de su instalación, lxs ciudadanxs se quejaron de su presencia sosteniendo que la misma pudiese servir de barricada en caso de protestas.

4 Hago referencia al texto “Las herramientas del amo nunca dismantelarán la casa del amo” de Audre Lorde (1979).

También hay que prestar atención a los ecos porque no solo las obras y las imágenes tienen una *pathosformel* sino que también las palabras que habitan alrededor de ellas persisten de manera inesperada, ya que la conversación prosigue también cuando parece que los límites temporales, incluso vitales, han cesado. Es decir, existen lenguajes clandestinos, que cruzan tanto generaciones de artistas, como generaciones de personas que ven arte y cómo se hace cuando se habla en código, no revelan públicamente sus relaciones, sino conspiran conjuntamente, en la especulación imaginaria y política de la imagen. Pienso, por ejemplo, en el rebote verbal e iconográfico que desde hace más de cien años representan los cerdos siendo policías, garantes del orden, poderosos corruptos.

7.

En fin, una apuesta colectiva para una conversación sobre arte, puede venir desde la idea de glosa. Me gusta la ambivalencia que la palabra implica: su origen etimológico derivado del músculo apto para hablar, la lengua, y a la vez, su uso para definir la condición de margen. Pienso en particular en el origen de esta palabra, que está ligado a la reescritura de los textos manuscritos antes de la invención de la prensa. Se puede decir que este espacio del margen era usado por quien transcribía para corregir o agregar un dato, presentar una duda, o contextualizar, enmarcar. Es decir, la glosa es algo que se escribe porque es imposible evitar de hacerlo. La glosa es la evidencia de la conversación que quien lee entreteje con quien escribe, y por definición surge desde ese encuentro.

Y no sólo, la glosa modifica las relaciones espaciales del sujeto y los bordes. Valeria Luiselli en *Papeles falsos* asimila la figura del cartógrafo a la del anatomopatólogo, cuando los dos intentan separar con certidumbre un órgano o un territorio de otro. Luiselli hace justo el ejemplo de la lengua, preguntándose: ¿cómo sabe el médico donde termina la lengua y empieza la faringe?⁵ Pienso entonces en un ejercicio de cartografía imaginada: la figura mítica de Dido y el estratagema paradójico con el cual contesta al rey que le asigna el territorio que una piel de buey pueda abarcar. Ella decide cortar la piel en tiras, dividir las, y recomponerlas en un círculo más amplio para poder ocupar un espacio mucho más grande. En lugar de adherirse al orden, las conversaciones-glosa hacen lo mismo, no se limitan a los confines de la pieza sino que conquistan otro espacio, que amplificando sus significados logra encontrar una estrategia que permita a la obra escabullirse desde aquello que no es, multiplicando las posibilidades de sus alcances.

5 Valeria Luiselli, *Papeles Falsos*, Sexto Piso, México, 2010.

1. Our Considerations Might End Before They Begin.

If we adopt strategies in line with Wittgenstein's definition of the game (*Sprachspiel*), even in the absence of elements that identify art unequivocally, I think that in the contemporary world we could consider the need for it to be part of a flow that is proper to the word, a "family resemblance" (as per Wittgenstein) between all works of art. In fact, I can't think of any artwork that—in its social aspects and conceptual origins—doesn't foster the articulation of conversations which unite or patch together different worlds (as controversial as those worlds may be) or that doesn't interweave dialogue between different times. Perhaps, as a provocation, I might even say that art can be conceived of as the punctuation in a flow of discourse, a way of establishing pauses or emphasizing different moments in a sequence of words.

But I contradict myself: I also think there are many conversations that artworks would like to run away from. There are words that, in attempting to pinpoint the meaning(s) of artworks, hold them hostage. Artworks then have two options: either surrender or make a quick getaway. I believe that the ones that succeed in resisting manage to do so by adopting a strategy of opening themselves up to discussion as enigmas. What we observe or perceive in them is not entirely clear, and thus, they allow us to pose questions, get involved, imagine and invent.

2. A Space for Imagination

I like the idea of beginning with an eccentric reference to a very important book. In the early days of conceptual art, Lucy Lippard tried to describe the cultural context in which these new practices emerged over a span of "Six Years."¹ Among other events of the era, she mentions the invitation John Lennon made to listeners to "Imagine." In my mind, this pop-culture reference acquires the meaning of a political slogan, allowing Lippard to draw a bridge between two very different imaginaries (the song and the artworks that her book is about) in order to stress the fact that the imagination-word relationship can lead to the invention of new worlds. Furthermore, at a time when visual art was in the process of shedding its materiality, she thought this relationship might open the door to a discursive sphere—whether collective or individual—which might transcend the confines of the art world, and thus serve as a form of political agency.

3. There Are Documents that Don't Exist

That's how I conceive of the genealogy of the aforementioned imagination-word relationship. The term *ekphrasis* refers to a rhetorical exercise entailing the verbal description of a piece of visual art. In the ancient Greco-Roman world ekphrasis was associated with the recreation of lost artworks through its descriptions and

¹ Lucy Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972], 1973. Akal/Arte Contemporáneo, Madrid, 2004.

references: a kind of time travel for artworks, made possible by language. The Shield of Achilles, in Homer's Iliad, is probably the best-known example. In spite of the fact that the original did not exist—it matters little whether it had been lost long ago or whether it had always been imaginary—the shield was ever-present in the epic imaginary, as well as in historical analyses and reconstructions. The Shield of Achilles, then, is a piece that no one has ever seen, which, nonetheless, has become a document and textual referent. In other words, in ekphrasis, the act of telling is equated with the act of making: the description or evocation of the artwork is effectively assumed and potentialized as the possibility for art to transcend its material confines. Thus the artwork can eventually be reproduced at a physical and temporal remove, or can serve as a reference document—it's as if language weren't substituting the artwork's materiality, but instead augmenting the possibilities of its materialization.

4. (Not Every Shadow Is a Ruse)

This linguistic excess is effectively another immaterial materiality: an intrinsic part of the work that (often) exists in the absence of the work itself—like a shadow in Plato's Cave, a shadow we observe without being able to see the body that casts it. Thus, contrary to how Plato thought of it, this shadow lends itself to an interpretation that, though fictional, is powerful in its ambiguity and triggers imagined relationships.

An example: Mauro Giaconi, whose work appears in this volume, told me that one of his pieces² was inspired by a story he'd heard. In an Argentine prison during the dictatorship, two inmates managed to establish communication based on the frequency and order of blows against the wall that separated them. The first message they were able to successfully communicate on December 25th was "Merry Christmas." Remembering this "dialogue," Mauro carried out a performance where he took on the task of hammering an enormous number of pencils into a wall, one by one, until he'd exhausted himself. After carrying out the action, a spectator told him the constellation he'd randomly sketched out on the wall with the pencils held an odd resemblance to the floor plan of the prison where the two men had actually been held.

I find this story fascinating for two reasons.

Firstly, the two prisoners remind me that, in the attempt to transform an artwork into words, we're always fastened to a twin rope, like mountain climbers: the safest way up is to avoid a disparity between the two climbers' weights, and one has to always be very aware of the other's situation and listen to their observations. When we incite conversations as workers in the art world, we may also want to avoid standing on the soapbox, so as to maintain the tension of a relationally constructed language. Maybe we could look at art the same way we look at clouds, since we're always more interested in thinking about what a cloud looks like than about the cloud itself.

Secondly, I'm interested in thinking about the disruption that, in spite of every effort to contain it, provokes, almost magically, the ghostly transfer of images and ideas outside of their own materiality. In other words, believing in the magic that

² Mauro Giaconi, *Línea necia (felicidad)* [Foolish Line (Happiness)], 2016.

sustains the aforementioned story (about Mauro’s performance and the prison floor plan) helps us avoid the biggest trap that conversations about art can fall into: being afraid of making mistakes, of errors, of not managing to explain things clearly—that’s to say fencing things off, which is the absurd attempt to dematerialize the immaterial materiality of the imagination. Words, on the contrary, move like ghosts.

5. Manual of Doubts

Given all of the above and the unavoidable issue of language-games that this text seeks to address, I’d like to broaden the “imagination-word” relationship that I mentioned at the beginning to include a third term: “imagination-word-assemblage.” In doing so I’d like to trace, departing from the edge of the story offered by Mauro’s work, a few ideas to think about when we expect art to produce the capacity to articulate a radical conversation.

6. Summing Up in Three Points

It seems that human beings, with few exceptions, have an almost primal need for conversation. When someone starts questioning or challenging what art is good for, we should answer that it allows us to talk. In the best case, art functions like that glass which someone breaks during a heated argument, radically shifting the debate. I’m thinking of the ways in which a sculptural gesture—Richard Serra’s *Tilted Arc*,³ for instance—or a spontaneous act of protest—like a slogan spray-painted on a monument—intrudes upon and rewrites the cityscape. Form and content are both important here, but the subject being discussed originates from somewhere beyond the gesture expressing it, and it overflows through the cracks.

It’s important to think about the fact that we’re all dealing with walls. Sometimes it’s easier to face the fact that they exist than to try to knock them down. What I’m trying to say is that, unlike someone who breaks a glass in front of their adversary in an argument, art is blind—in spite of the fact that they sometimes mean to address very specific groups, artists never really have a clear idea of who will see their work. Some contemporary art movements have attempted to address everyone everywhere—as if there were such a thing as a neutral zone, an utterly unbiased conversation or vision. Faced with a general lack of understanding among the public—or, more accurately, the fact that visual art could be translated in so many different ways—some institutions became concerned about misinterpretation. As a result, they tried to develop various techniques and tools to permit an understanding that would be both general and precise. Other actors favoring alternate pedagogical methods, however, have advocated for working from the perspective of “not clearly distinguishing things,” in order to insist upon the possibilities of imagination and a broader range of interpretations—even when these might be based on misunderstanding. Other artists have defended making art on a minimal scale, that is, a practice based on an individual first-person perspective which, sometimes, becomes plural. Some artists have devised individual mechanisms rendering their works more flexible or adaptable so they can be reconfigured by the conversation around them. I’m thinking, for example, of

³ Richard Serra’s *Tilted Arc* (1981) was a large-scale outdoor sculpture conceived for a plaza in Manhattan. After it was installed, people working in the area complained that it disrupted the space, or could even be used as a barricade by potential protesters.

another artist whose work is presented here in this book, Ana Gallardo, who, for her School to Grow Old, designed a receptacle flexible and sensitive enough to receive and transmit the stories of different women in different places, reflecting on their common experiences of aging. In this case, as in the case of the political prisoners mentioned earlier, the conversation attempts to make a wall fall, though it’s unable to knock it down. It seeks a language of its own, a means of mediation incorporating terms gleaned from both sides—a language negotiated as a political possibility. Reinventing language, “dismantling the master’s tools”⁴, means reshaping the conversation.

We must also pay attention to echoes, because it’s not only artworks and images that have a *pathosformel*, but also the words that occupy the space around them and that unexpectedly endure, since the conversation keeps going on and on, even when it appears that time—or life itself—has come to an end. There are clandestine languages employed by whole generations of artists, as well as spectators, who, as if communicating in code, don’t necessarily make their relationships explicit or public, but rather conspire together in a kind of visual and political speculation about images. I’m thinking, for instance, of how the police—as guarantors of law and order, but also as corrupt and unscrupulous power-monsters—have been depicted and described as “pigs” for over a century.

7.

Ultimately, a collective wager for a conversation about art could emerge from the idea of the *gloss*. I like this term’s ambivalent implications: its etymology refers to the tongue as the muscle used for speaking, but it also refers to the condition of the marginal. The origin of this term is tied to the transcribing of handwritten texts before the invention of the printing press. The space of the margin was used to make corrections, to pose questions, and to add information, context, or references. In other words, a gloss was something that was written because it was impossible not to write. Glosses are the evidence of the conversation that intertwines reader and writer, and are born, by definition, out of the encounter between the two. But not only that—glosses alter the subject’s spatial relations with borders.

In her False Papers, Valeria Luiselli merges two historical figures, the cartographer and the anatomist-pathologist, at a time when both of these professions were seeking to establish categorical divisions between different organs or territories. Luiselli uses the tongue as an example, asking, “how does the doctor know where the tongue ends and where the pharynx begins?”⁵ This makes me think of an imaginary map-making exercise: the mythical figure of Dido and her paradoxical stratagem to answer the king when he grants her the amount of land that can be covered by an ox-hide. She cuts the ox-hide into strips and arranges them end to end in order to encircle a much larger space. Instead of following the rules, gloss-conversations, in a way, make use of the same logic: they don’t limit themselves to the space of the artwork, but rather conquer other spaces. In broadening the artwork’s meaning they encounter a strategy that permits it to escape from what it isn’t, while multiplying the possibilities of its scope.

⁴ Here I refer to Audre Lorde’s text, *The Master’s Tools*, 1979.

⁵ Valeria Luiselli, *Papeles Falsos*, Sexto Piso, México, 2010.

Semblanzas

Bios



MAURO GIACONI

Buenos Aires, Argentina, 1977

Mauro Giaconi es egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (E.N.B.A.P.P., Buenos Aires). Vive y trabaja en la Ciudad de México desde 2011. Se desempeña en el campo de las artes visuales como artista y gestor cultural independiente.

En su obra explora el dibujo y la escultura, principalmente, así como la tensión entre lo real y lo aparente, la historia y la ficción, la precariedad y la estabilidad. Sus intereses recientes están enmarcados en la investigación de la apariencia y la simulación como estrategias de poder, resistencia y supervivencia, desde donde parte para proponer fracturas a las convenciones visuales, históricas y políticas.

Su trabajo ha sido reconocido internacionalmente: ha sido incluido en publicaciones de arte contemporáneo como *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, Phaidon Editors, 2021; *Remains – Tomorrow. Themes in Contemporary Latin American Abstraction*, editado por Hatje Cantz en 2022, entre otros. También ha expuesto en museos e instituciones como la Fundación Proa, Buenos Aires; el Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México; el Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado; entre otros.

Desde 2014 se desempeña como gestor cultural independiente. Fundó y dirigió proyectos como Obrera Centro, un espacio para el encuentro, los afectos y la exploración de la comunidad artística; y la HerratecA, una comunidad de préstamo de herramientas y de saberes con forma de biblioteca, pero de herramientas.

Mauro Giaconi is a graduate of the Prilidiano Pueyrredón National School of Fine Arts (E.N.B.A.P.P., Buenos Aires). He has lived and worked in Mexico City since 2011. He works in the field of visual arts as an independent artist and cultural agent.

In his artistic practice he explores drawing and sculpture, as well as the tension between the real and the apparent, history and fiction, precarity and stability. His recent interests are framed by the investigation of appearances and simulation as strategies of power, resistance and survival, a point of departure to imagine fractures in visual, historical and political conventions.

His work is internationally recognized and has been included in contemporary art publications such as *Vitamin D3: Today's Best in Contemporary Drawing*, Phaidon Editors (2021), and *Remains – Tomorrow. Themes in Contemporary Latin American Abstraction*, edited by Hatje Cantz (2022), among others; He has exhibited extensively in museums and art institutions such as the Proa Foundation, Buenos Aires, Museo Universitario del Chopo, Mexico City, the Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado, among others.

Since 2014 he has worked as an independent cultural agent. He founded and directed Obrera Centro, a space for encounters, affections and exploration within the artistic community of Mexico City, and the HerratecA, a community space in the form of a library which lends tools and shares knowledge.



MADELINE JIMÉNEZ SANTIL

Santo Domingo, República Dominicana, 1986

Comenzó sus estudios de Bellas Artes en la Escuela Altos de Chavón (Santo Domingo). En 2006 se trasladó a la Ciudad de México para terminar la licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Ciudad de México). En 2015 y 2016 formó parte del Programa Educativo SOMA (Ciudad de México). La obra de Jiménez Santil se interesa por imaginar otra representación de un cuerpo caribeño y pensar en la posibilidad de construir un *objeto decolonial* que indague en la forma en que éste opera al ingresar en el arte contemporáneo. Su investigación explora las relaciones entre el cuerpo/

materia y la geometría, repensando la condición de lo exótico, lo extraño y la migración.

Jiménez Santil presentó una intervención pública como parte del *Proyecto Fachada* de la Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México (2019), llevó a cabo el proyecto colectivo *Semillero Caribe* (2016), y ha presentado obra de forma individual en *Creollizar la geometría*, Casa del Lago, Ciudad de México (2017); la Kochi Muziris Biennale, Kochi (2016); y la 27a Bienal Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo (2013). En 2020 fue comisionada por la Bienal FEMSA para formar parte de Inestimable Azar. Otras muestras colectivas incluyen *Otrxs mundxs*, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2020); *Mesotrópicos*, MAC Panamá, (2021); *Un mes después de darse a conocer en esa isla*, Kulturstiftung Basel H. Geiger, Basel (2020); *De montañas submarinas el fuego hace islas*, PIVO (Brasil, 2022) y KADIST San Francisco, 2023.

Madeline Jiménez Santil studied Fine Arts at the Altos de Chavon School of Design (Santo Domingo, Dominican Republic). In 2006, she moved to Mexico City to complete her BA at the National School of Plastic Arts of the National Autonomous University of Mexico. From 2015 to 2016 she took part in the SOMA Educational Program. Jiménez Santil's work seeks to imagine an "other" representation of the Caribbean body and, at the same time, explore the possibility of constructing a "decolonial object," asking how such an object operates when it enters the domain of contemporary art. Her investigation explores the possible relationships between the body/ matter and geometry by rethinking migration and the condition of the exotic and the foreign.

Jiménez Santil presented a public intervention as part of the Project *Fachada* at the Siqueiros Public Art Room, Mexico City (2019); she carried out the collective project *Semillero Caribe* (2016), and has presented her work in the solo show *Creollizar la Geometría*, Casa del Lago, Mexico City (2017); as well as at the Kochi Muziris Biennale, Kochi (2016); 27th National Biennale of Visual Arts of Santo Domingo, Museum of Modern Art, Santo Domingo (2013). In 2020, she was invited by the FEMSA Biennale to participate in the exhibition *Inestimable Azar*. Other collective exhibitions include: *Mesotrópicos*, MAC, Panama City, Panama (2021); *One Month After Being Known in that Island*, Kulturstiftung Basel H. Geiger, Basel (2020); and *Otrxs Mundxs*, Tamayo Museum of Contemporary Art, Mexico City (2020); *Fire Makes Islands from*

Underwater Mountains, PIVO, Brazil (2022); and KADIST, San Francisco (2023), among others.



ANA GALLARDO

Rosario, Argentina, 1958

Ana Gallardo es una artista autodidacta que trabaja a través de varios medios que incluyen la escultura, el dibujo, la instalación y el performance. Su obra constituye un gran entramado afectivo e íntimo de historias personales (propias o ajenas), a través de las cuales reflexiona sobre temas tan variados como el aborto, la soledad, la vejez, la intimidad y la cercanía de la muerte. Se interesa por darle voz a aquellas comunidades o individuos que han sido relegados por la sociedad; y en su práctica busca generar alternativas de producción, exhibición y diálogo en el arte.

En su trabajo aborda distintos planos de la violencia; actualmente está centrada en la violencia de envejecer. Ha participado en la 29ª Bienal de São Paulo en 2010, la 56ª Bienal de Venecia en 2015, la 12ª Bienal del Mercosur en 2020, entre otras. Entre sus muestras individuales se destacan *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, Museo Jumex, Ciudad de México (2018) y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2015); y *Escuela de envejecer*, Parque de la Memoria de Buenos Aires (2022). Desde hace varios años organiza espacios independientes, como la primera feria para espacios autogestionados conocida como Periférica y el Espacio Forest. Es docente en la escuela de arte SOMA y está a cargo de los centros IMÁN y La Verdi, en Ciudad de México.

Ana Gallardo is a self-taught artist who works with different media, including sculpture, drawing, installation, and performance. Her work is developed as a large affective and intimate network of personal histories—her own and others—by which means she reflects on themes as varied as abortion, solitude, elderliness, intimacy, and the approach of death. Her current work is particularly focused on

the violence of aging. She is interested in giving voice to those communities or individuals who have been relegated to the periphery of society. In her practice, she seeks to find new alternatives for production, exhibition, and dialogue.

Her work has been included in the 29th São Paulo Biennial (2010), the 56th Venice Biennale (2015), and the 12th Mercosur Biennial (2020), among others. Among her individual exhibitions are, *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, Museo Jumex, Mexico City (2018) and *Museum of Modern Art of Buenos Aires* (2015) and *Escuela de envejecer*, Memory Park of Buenos Aires (2022), stand out. For many years she has worked as a cultural agent, organizing *Periférica* the first fair for artist-run spaces, and managing the cultural center Espacio Forest in Buenos Aires. She is currently a professor in the SOMA educational program and runs IMÁN and La Verdi, cultural spaces in Mexico City.



YENI MAO
Ontario, Canadá, 1971

Yeni Mao (Canadá 1971) pasó sus años formativos en Estados Unidos. Recibió el título de Licenciado en Bellas Artes de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago. Posteriormente, aprendió el trabajo de fundición en California y las aplicaciones arquitectónicas de Nueva York. En 2016, se mudó a la Ciudad de México.

Mao dedica su práctica escultórica a cuestiones de fragmentación mediante la creación de ensamblajes y disposiciones arquitectónicas. A manera de fetichización del material, sus trabajos comprenden cuerpos abstraídos, desentrañados, construcciones cyborg con componentes encontrados, fabricados o esculpidos. Usando principalmente acero, cerámica y cuero como materia prima, construye personalmente sus obras, pues pondera el acto de crear y la transformación de los materiales como el vehículo tanto del contenido como

de la forma. Mao evoca y examina un sentido de otredad en el que toma la anormalidad como la base de su práctica polivalente. Trabaja con las sensaciones concurrentes de restricción, dominación y orden, superponiendo continuamente estas consideraciones de mayor peso a sus historias personales.

Mao ha presentado las exposiciones individuales “*An array of disruptions and codependencies*” (Una serie de interrupciones y codependencias) en Brooke Benington en Londres, “Yerba Mala” en Campeche en la Ciudad de México, y ha tenido una presentación individual en Frieze Focus LA con Make Room LA. Además, ha participado en exposiciones grupales en el Museo Tamayo, el Museo Anahuacalli, el museo Dallas Contemporary y en la IX Bial de Arte Visual de Nicaragua.

Yeni Mao (b. 1971, Canada) spent his developmental years in the United States. He received a BFA from The School of the Art Institute of Chicago, and subsequently trained in foundry work in California, and the architectural industries of New York. In 2016 Mao relocated to Mexico City. The sculptural practice of Yeni Mao engages in issues of fragmentation through a series of assemblages and architectonic arrangements. In a manner of material fetishization, the works imply abstracted, unraveled bodies; cyborg constructions of found, fabricated, or sculpted components. Predominately using steel, ceramic, and leather as raw materials, Mao constructs the works himself, citing the act of making and the transformation of materials as a vehicle to both content and form. Mao evokes and examines a sense of otherness, seeing deviance as the basis for his multivalent practice. Working with the concurrent sensations of restraint, domination and order, Mao often layers these larger concerns over his own personal histories.

Mao has presented the solo exhibitions “*An array of disruptions and codependencies*” at Brooke Benington in London, “Yerba Mala” at Campeche in Mexico City, and a solo presentation at Frieze Focus LA with Make Room LA. Mao has been included in group exhibitions in Museo Tamayo, Museo Anahuacalli, the Dallas Contemporary, and the IX Visual Art Biennale of Nicaragua.



BERENICE OLMEDO
Oaxaca, México, 1987

Estudió la licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de las Américas, Puebla. Berenice Olmedo es conocida por sus esculturas y objetos cinéticos, en los que frecuentemente integra prótesis y ortesis. Sus fusiones de partes del cuerpo desafían la noción de totalidad humana y llaman la atención sobre las dimensiones políticas de la discapacidad, la enfermedad y el cuidado. El artista aborda expectativas estandarizadas de nuestros cuerpos y explora hasta qué punto las ayudas externas son esenciales para la existencia humana. Al reutilizar formas y materiales del campo médico, desafía la búsqueda de la eficiencia y la perfección perfecta en favor de una experiencia contemporánea más física, política y existencial.

Entre sus piezas más representativas se pueden mencionar *The Bio-Unlawfulness of Being: Stray Dogs*, un proyecto multidisciplinario que Olmedo desarrolló de 2012 a 2015 tomando como hilo conductor la vida de los perros y los campos que los determinan en la vida cotidiana de los humanos: la legalidad, la biopolítica o la tanatología, por ejemplo. Su trabajo ha sido expuesto en Kunsthalle Basel; ICA Boston; Boros Collection, Berlín; Museo Tamayo, Ciudad de México; Para Site, Hong Kong; Museum für moderne Kunst (MMK), Frankfurt; Krannert Art Museum, Chicago; Haus Mödrath - Räume für Kunst, Kerpen; entre otros.

Berenice Olmedo obtained a BA in Plastic Arts from the Universidad de Las Américas Puebla. She is known for her sculptures and kinetic objects, which frequently incorporate prostheses and orthotics. Her assemblages of body parts challenge the notion of human totality and call attention to the political dimensions of disability, sickness, and care. She takes on standardized expectations of our bodies and explores up to what point external support is essential for human existence. By reutilizing shapes and materials from the medical

field, her work challenges the quest for efficiency and perfection, favoring a more physical, political, and existential contemporary experience.

Olmedo’s most representative work includes *The Bio-Unlawfulness of Being: Stray Dogs*, a multi-disciplinary piece she developed between 2012 and 2015, whose common thread is the life of dogs and the fields that circumscribe them within human daily life, legality, biopolitics, and thanatology. Her work has been exhibited at Kunsthalle Basel; ICA Boston; the Boros Collection, Berlín; the Museo Tamayo, Mexico City; Para Site, Hong Kong; Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt; Krannert Art Museum, Chicago; and Haus Mödrath - Räume für Kunst, Kerpen, among other venues.



ANA SEGOVIA
Ciudad de México, México, 1991

La práctica artística de Ana Segovia es una constante producción de imágenes que subvierte la heteronormatividad de los imaginarios más populares. A través de la pintura, la artista revisita escenas y figuras míticas de industrias como el cine y el deporte, reconfigurando su hegemonía como modelos de una masculinidad idealizada. Su particular acercamiento al cine le ha permitido encontrar una fuente inagotable tanto de inspiración como de trasgresión.

En las pinturas de Segovia los espectadores se enfrentan a rostros poco definidos, paletas de colores estridentes y escenas con tintes humorísticos que juegan con lo serio. Su obra presenta lo lúdico como una herramienta política que desafía y crea tensiones, un diálogo entre la norma y lo que no pertenece a ella. Segovia nos invita a repensar nuestros modelos visuales a partir de una reescritura de los mismos: sus lienzos abren la posibilidad de encontrarse con lo conocido desde una mirada que lo cuestiona y difumina sus contornos.

Ana Segovia obtuvo su BFA de la School of the Art Institute of Chicago (SAIC) donde se especializó en pintura y dibujo. En la primavera de 2020 formó parte de la residencia de arte Casa Wabi en Puerto Escondido, Oaxaca. En los últimos años ha tenido exposiciones individuales en Estados Unidos, México e Italia, entre ellas: *I've Been Meaning to Tell You*, en el Museum of Contemporary Art (MoCa), Los Angeles (2024) y en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO).

Ana Segovia's artistic practice is a constant production of images that subvert the heteronormativity of popular imaginaries. Through painting, the artist revisits mythical scenes and figures from industries such as cinema and professional sports, reconfiguring their hegemony as models of an idealized masculinity. Her particular approach to cinema has allowed her an inexhaustible source of both inspiration and transgression.

In Segovia's paintings, viewers are confronted with poorly defined faces, strident color palettes, and scenes with humorous overtones. Her work presents the ludic as a political tool that challenges and creates tensions, a dialogue between the norm and what does not belong to it. Segovia invites us to rethink our visual models by rewriting them: her canvases open the possibility of encountering the familiar from a perspective that questions it and blurs its contours.

Ana Segovia earned her BFA from the School of the Art Institute of Chicago (SAIC) where she specialized in painting and drawing. In spring 2020 she took part in the Casa Wabi art residency in Puerto Escondido, Oaxaca. In recent years she has had solo exhibitions in the United States, Mexico and Italy, including, most recently, *I've Been Meaning to Tell You*, at the Museum of Contemporary Art (MoCa), Los Angeles (2024) and at the Museum of Contemporary Art of Monterrey (MARCO).



CHANTAL PEÑALOSA FONG
Tecate, Baja California, México, 1987

La obra de Chantal Peñalosa toma como punto de partida las tensiones geográficas en las fronteras, principalmente en el área entre México y Estados Unidos. Sus procesos exploran fenómenos como el tiempo, la espera, la violencia, y los estados suspendidos, así como las narrativas y los espacios que han sido relegados al ámbito de lo fantasmal quedando fuera de las historias oficiales.

Estudió la licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana, y en la Universidad de São Paulo.

Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Fong*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC, 2024), Ciudad de México; *Otros Cuentos Fantasma*s, Museo Amparo, Puebla (2024); *Atlas Western*, CEINA, Santiago de Chile (2023) y MUAC (2021); *Ghost Stories/Cuentos de fantasmas*, Proyectos Monclova, Ciudad de México (2023); *Another Million Moments*, Centro de las Artes Nave Generadores, Monterrey (2022); *Mujeres en un jardín*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México (2021); *There's Something About the Weather In This Place*, Best Practice, San Diego (2021). Ha sido parte de muestras colectivas en la Fondazione Prada, Venecia (2023); el Museo Jumex, Ciudad de México (2021) y en M HKA, Amberes (2019), entre otros.

Su obra aparece en publicaciones como *Prime: Art's Next Generation*, Phaidon (2022); *Transnational Belonging and Female Agency in the Arts*, Bloomsbury Publishing (2023) o *Chantal Peñalosa: A Universe On The Line*, ESPAC (2024), entre otras. Su trabajo forma parte de varias colecciones públicas y privadas.

Chantal Peñalosa's work takes as its point of departure the geographical tensions at borders, mainly the Mexico/United States border. Her processes explore phenomena such as time,

waiting, violence, and suspended states, as well as narratives and spaces that have been relegated to the realm of the ghostly and left out of official histories.

She studied Fine Arts at the Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana campus, and at the University of São Paulo.

Her solo exhibitions include *Fong*, Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico City (2024); *Otros Cuentos Fantasma*s, Museo Amparo, Puebla (2024); *Atlas Western*, CEINA, Santiago de Chile (2023) and MUAC (2021); *Ghost Stories/Cuentos de fantasmas*, Proyectos Monclova, Mexico City (2023); *Another Million Moments*, Centro de las Artes Nave Generadores, Monterrey (2022); *Mujeres en un jardín*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City (2021); *There's Something About the Weather In This Place*, Best Practice, San Diego (2021). She has been part of group shows at Fondazione Prada, Venice (2023); Museo Jumex, Mexico City (2021) and M HKA, Antwerp (2019), among other institutions.

Her work appears in publications such as *Prime: Art's Next Generation*, Phaidon (2022); *Transnational Belonging and Female Agency in the Arts*, Bloomsbury Publishing (2023) and *Chantal Peñalosa: A Universe On The Line*, ESPAC (2024), among others. Her work forms part of several public and private collections.



MANUELA GARCÍA
Ciudad de México, México, 1982

Su trabajo es el resultado de preguntas sobre la experiencia, la percepción del tiempo y la relación con otros seres en la complejidad del momento presente, así como de anotaciones que parten de la observación de las situaciones y la manifestación física de los materiales que le interesan. Trabaja con diferentes medios, siempre bajo una lógica escultórica en conversación con los espacios y los contextos. En su trabajo

está siempre implícita la creencia de que no existen elementos aislados, de que somos sistemas de movimiento y coexistimos en frases que se pronuncian simultáneamente.

Ha presentado su trabajo en exposiciones individuales como *Mediating Forms*, en la Galería Efraín López, Nueva York (2023-2024); *Vidrio de cielo*, en el Museo de Geología de la UNAM (2023); *En la superficie*, en la galería Peana, Ciudad de México (2022); *Coreografías de la materia*, en la Galería Tiro al blanco (2023); *Vaciar la niebla*, en Proyecto Caimán, Guadalajara (2023); *La constancia de la tensión*, en la galería Guadalajara90210, Ciudad de México.

Ha participado en exposiciones colectivas como *La casa erosionada*, Museo Anahuacalli; *Transcripciones*, Museo del Chopo; *Harun Farocki: Nicht löschesbares Feuer*, 1969, Temporary Gallery Colonia, Alemania; *Disorienting Plans*, Parsons Gallery The New School, Nueva York; *A medida incierta*, Museo Fundidora, Monterrey; *El proyecto KIOSKO* de Alumnos 47; *Tú de mi yo de ti*, Museo de la Ciudad de México y *Reactivando videografías* en la Academia de España en Roma, entre otras. Es maestra en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo la especialidad en artes visuales por la Academia de Bellas Artes de Brera en Milán.

Manuela García's work is the result of questions about experience, the perception of time and our relationship with other beings in the complexity of the present moment—as well as annotations that come out of the observation of situations and the physical manifestation of materials that interest her. She works with different media, always under a sculptural logic and in conversation with spaces and contexts. In her work there is always implicit the belief that there are no isolated elements, that we are systems of movement and that we coexist in phrases that are pronounced simultaneously.

García has shown her work in solo exhibitions including *Mediating Forms*, Efraín López Gallery, New York (2023-2024); *Vidrio de cielo*, UNAM Geology Museum (2023); *En la superficie*, Peana, Mexico City (2022); *Coreografías de la materia*, Tiro al Blanco Gallery (2023); *Vaciar la niebla*, Proyecto Caimán, Guadalajara (2023); *La constancia de la tensión*, Guadalajara90210 gallery, Mexico City. She has also participated in numerous group exhibitions such as *La casa erosionada*, Museo Anahuacalli; *Transcripciones*, Museo Universitario del Chopo; *Harun Farocki: Nicht löschesbares Feuer*, 1969, Temporary Gallery Cologne, Germany; *Disorienting Plans*, Parsons Gallery The New School, New York; *A medida incierta*,

Fundidora Museum, Monterrey; The *KIOSKO* project of Alumnos 47; *Tú de mí yo de ti*, Museo de la Ciudad de México; and *Reactivando videografías* at the Academy of Spain in Rome, among others. García holds a master's degree in Plastic Arts from the National University of Colombia. She specialized in visual arts at the Brera Academy of Fine Arts in Milan.



RODRIGO HERNÁNDEZ
Ciudad de México, México, 1983

Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda) en la Ciudad de México y realizó estudios de posgrado en la Staatliche Akademie der Bildenden Künste (Karlsruhe, 2013) y la Jan Van Eyck Academie (Maastricht, 2014). Trabaja con dibujo, pintura, escultura e instalación; creando obras que investigan la construcción de la imagen a partir de lenguajes textuales y visuales. Su obra está influenciada por narrativas poéticas, la filosofía y el surrealismo, y se enfoca en las formas en que pueden hacerse visibles las ideas.

Entre las exposiciones individuales de Hernández destacan *Antenna Space*, Shanghai (2024); *CarrerasMugica*, Bilbao (2024), Wattis Institute, San Francisco (2023), Kestner Gesellschaft, Hannover (2023); *Carrés*, PAKT, Amsterdam/Kunsthhaus Bremen (2023); ChertLüdde, Berlín (2023); *Rodrigo Hernández: El espejo*, Museo Jumex, Ciudad de México (2022); *¿Qué escucho cuando escucho el discurrir del tiempo?*, Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México (2019); *Who Loves You*, Kunsthalle Winterthur (2019); y *El pequeño centro*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México (2015).

Asimismo, ha participado en diversas exposiciones colectivas que incluyen espacios como la Kunsthalle Munster (2024); la Galería Municipal Porto (2024); la 12th Göteborg International Biennial for Contemporary

Art, Göteborg (2023); la Nicoletta Fioriucci Foundation, Londres (2023); la Future Generation Art Prize, Palazzo Ca'Tron Venecia/Pinchuk Art Center, Kiev (2019); la 5a Bienal de Arte Joven, Moscow Museum of Modern Art, Moscú (2016); y el Museum Haus Konstruktiv, Zúrich (2016). Ha realizado residencias en el Istanbul Modern (2019); la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (2016); y la Laurenz-Haus Stiftung, Basilea (2015).

Entre sus publicaciones se encuentran: *I Am Nothing*, Heidelberger Kunstverein/Bom Dia Verlag, 2017; *What Is the Moon?*, Bonnefantenmuseum/Bom Dia Verlag, Berlín, 2014; *A Sense of Possibility*, VIS publications, Amsterdam, 2014.

Rodrigo Hernández studied Visual Arts at the National School of Painting, Sculpture, and Printmaking *La Esmeralda* in Mexico City and completed postgraduate studies at the Karlsruhe State Academy of Fine Arts in (2013) and the Jan Van Eyck Academy (2014). He mainly works with drawing, painting, sculpture, and installation. His work studies the construction of the image based on textual and visual languages, and is influenced by different poetic narratives, as well as by philosophy and surrealism, focusing on the ways in which ideas can be made visible.

Hernández's solo exhibitions include *Rodrigo Hernández: El espejo*, Jumex Museum, Mexico City (2022); *¿Qué escucho cuando escucho el discurrir del tiempo?* Siqueiros Public Art Room, Mexico City (2019); *Who Loves You*, Kunsthalle Winterthur, Winterthur, (2019); and *El pequeño centro*, University Museum of El Chopo, Mexico City (2015). He has participated in group exhibitions at the Kunsthalle Munster (2024); the Porto Municipal Gallery (2024); the 12th Göteborg International Biennial for Contemporary Art, Göteborg (2023); the Nicoletta Fioriucci Foundation, London (2023); the Future Generation Art Prize, Palazzo Ca'Tron Venice/Pinchuk Art Center, Kiev (2019); the 5th Biennale of Young Art, Moscow Museum of Modern Art, Moscow (2016); and the Museum Haus Konstruktiv, Zurich (2016). He has been invited to take part in residencies at Istanbul Modern (2019); the Akademie Schloss Solitude, Stuttgart (2016); and the Laurenz-Haus Stiftung, Basel (2015).

His publications include: *I Am Nothing*, Heidelberger Kunstverein/Bom Dia Verlag, 2017; *What Is the Moon?*, Bonnefantenmuseum/Bom Dia Verlag, Berlin, 2014; *A Sense of Possibility*, VIS publications, Amsterdam, 2014.



EKTOR GARCIA
California, Estados Unidos, 1985

Estudió la licenciatura en Artes Plásticas en la School of the Art Institute de Chicago (EE.UU.) y una maestría en Artes Plásticas en la Universidad de Columbia en Nueva York. Su obra explora la instalación, la escultura, la pintura y la artesanía, mientras que su investigación consiste en cuestionar las capacidades de los materiales yuxtaponiendo sus texturas, y estirando sus límites físicos. Garcia aborda temas y motivos relacionados con el cuerpo y el deseo a través de materiales como el cuero, el metal, la fibra y la cerámica. Sus piezas ponen en tela de juicio conceptos vinculados con las jerarquías, las relaciones de poder y los arquetipos raciales y de género de la actualidad; mezclan la sensibilidad *queer* (cuir) con la simbología punk. Su propósito es ofrecer nuevas rutas de significación para cuestionar los cánones establecidos, por un lado; y para posicionar al público en un punto donde pueda imaginar un futuro distinto, por otro.

Garcia ha presentado su obra de forma individual en la Hangzhou Triennial of Fiber Art (2019); y La Trienal de El Museo del Barrio, Nueva York (2021); también ha formado parte del programa expositivo de Foxy Production, Nueva York; Etage Projects, Copenhagen; Luhning Augustine, Nueva York; Progetto, Lecce, Lecce; Marianne Boesky Gallery, Aspen; Sculpture Center, Nueva York; Museum Folkwang, Essen; y más.

Ektor Garcia earned a BA in Visual Arts at the School of the Art Institute of Chicago and an MA in Visual Arts at Columbia University in New York City. His work explores installation, sculpture, painting, and craft, questioning the capacities of materials by juxtaposing their textures and stretching their physical limits. Garcia addresses subjects and discussions related to the body and desire through materials such as leather, metal, fibers, and ceramic. His work questions concepts linked to hierarchies, power relationships, as well as

archetypes of race and gender, mixing a queer sensibility with punk symbols. On one hand, his work offers new ways of questioning the established canon, and on the other, it puts the public in a position to imagine a different future.

Garcia has presented his work in solo exhibitions at the Hangzhou Triennial of Fiber Art (2019); and the Triennale of the El Museo del Barrio, New York City (2021); he has also been invited to take part in the exhibition program of Foxy Production, New York City; Etage Projects, Copenhagen; Luhning Augustine, New York City; Progetto, Lecce, Italy; Marianne Boesky Gallery, Aspen; Sculpture Center, New York City; Museum Folkwang, Essen; and others.



FABIOLA MENCHELLI
Ciudad de México, México, 1983

Fabiola Menchelli es maestra en Artes Visuales por el Massachusetts College of Art and Design (2013). Sus exposiciones más recientes incluyen *I carry all the names I'm given* (Arróniz Arte Contemporáneo, 2022), *Parallax* (proxycy Gallery, 2021) y *Under the Blue Sun* (Marshall Gallery, 2021). Ha sido invitada a residencias artísticas en Skowhegan School of Painting and Sculpture (Skowhegan, ME), Bemis Center for Contemporary Arts (Omaha, NE), Caso Nano (Tokio) y Unlisted Projects (Austin, TX). Obtuvo la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte Fonca (2029-2022), el Premio de Adquisición XVI Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen (2014), la Beca Fullbright-García Robles (2011-2013), la Beca Fonca-Conacyt para Estudios en el Extranjero (2011-2013) y el MassArt Dean's Award (2012-2013).

Publicó *Desdoble*, cocreado con Andrea Chapela (ESPAC 2021). Su obra se ha incluido en *Pictures* editado por Ken Miller (There, 2022) y en publicaciones como *Apperture*, osmos, Terremoto, L'Officiel y Glasstire. La obra de Menchelli forma parte de las colecciones de JPMorgan

Chase Art Collection, Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art, Centro de la Imagen, Casa Wabi y Reed College así como de numerosas colecciones privadas y bibliotecas.

Fabiola Menchelli completed her MA in Visual Arts and Photography at Massachusetts College of Art (2013). Her most recent exhibitions include *I Carry All the Names I'm Given* Arróniz Arte Contemporáneo, (2022); and *Under the Blue Sun*, Marshall Gallery, (2021). She has been an artist-in-residence at Skowhegan School of Painting and Sculpture (Skowhegan, ME), Bemis Center for Contemporary Arts (Omaha, NE), Caso Nano (Tokyo) and Unlisted Projects (Austin, TX). She was awarded a grant by the Mexican National System of Art Creators (2019-2022), the acquisition prize from the XVI Centro de la Imagen Photography Biennial (2014), a Fullbright-García Robles grant (2011-2013), a Fonca-Conacyt grant for study abroad (2011-2013) y the MassArt Dean's Award (2012-2013).

Menchelli recently published *Desdoble*, co-created with Andrea Chapela (ESPAC 2021). Her work has been included in *Pictures* edited by Ken Miller (There, 2022) and in publications such as *Aperture*, *Terremoto*, *Osmos*, *L'Officiel*, and *Glasstire*. Menchelli's work forms part of the collections at JPMorgan Chase, The Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art, Centro de la Imagen, Casa Wabi, and Reed College, among other private collections and library collections.



ERICK MEYENBERG

Ciudad de México, México, 1980

Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (Ciudad de México) y una maestría en Artes Visuales en la Universität der Künste (Berlín). Su obra es el resultado de largos procesos de investigación, que denomina rizomáticos, en los cuales entrecruza referentes históricos, literarios y de distintos campos

del conocimiento científico, humanista y social. Este tipo de aproximación múltiple le permite abordar distintas problemáticas de la realidad contemporánea a través de conceptos como la identidad, el género, la raza y el modernismo. De carácter interdisciplinario, su obra se traduce en performances e instalaciones integradas por video, sonido, pinturas, collages, esculturas, diferentes formas de textualidad y esquemas de investigación.

Entre sus exposiciones individuales se encuentra la representación nacional del Pabellón de México en la sexagésima Bienal de Arte de Venencia (2024), *Re Mayor No es Azul*, Museo Amparo, Puebla (2020); *Un Futuro Anterior*, Laboratorio Arte Alameda, Ciudad de México (2016); *El Regreso del Dinosaurio*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México (2014); y *Labor Berlin 2: Erick Meyenberg*, Casa de las Culturas del Mundo, Berlín (2010). De sus exposiciones colectivas destaca *Más allá de los árboles* comisionada por el Museo Tamayo por el 40 aniversario (2022), *Un Año Después 2011*, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México (2011). Su obra forma parte de las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBAL), Ciudad de México; el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México; el Museo Amparo, Puebla; la Fundación Telefónica, Ciudad de México; y la Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso. Meyenberg es miembro del Sistema Nacional de Creadores (SNCA).

Erick Meyenberg studied Visual Arts at the National School of Plastic Arts of the National Autonomous University of Mexico and holds a MA in Visual Arts from the Universität der Künste in Berlin. His work is the result of long research processes, which he describes as rhizomatic, where references from history, literature, and different scientific, humanistic, and social fields are intertwined. This type of multiple approach allows him to address different issues of contemporary reality through concepts such as identity, gender, race, and modernism. His interdisciplinary work takes form as performances and installations utilizing video, sound, painting, collages, sculptures, diverse forms of textuality, and schemes of research.

His solo exhibitions include *Re Mayor No es Azul*, Amparo Museum, Puebla (2020); *Un Futuro Anterior*, Laboratorio Arte Alameda, Mexico City (2016); *El Regreso del Dinosaurio*, The University Museum of El Chopo, Mexico City (2014); and *Labor Berlin 2: Erick Meyenberg*, House of the Cultures of the World (HKW), Berlin (2010). Among his group exhibitions is, *Un Año Después 2011*, National Museum of Art, Mexico City (2011),

stands out. His pieces form part of the collections of the National Institute of Fine Arts of Mexico (INBAL), Mexico City; the University Museum of Contemporary Art (MUAC), Mexico City; Amparo Museum, Puebla; the Fundación Telefónica, Mexico City; and the Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso. Meyenberg is a member of the Mexican National System of Art Creators.



JERÓNIMO RÜEDI

Mendoza, Argentina, 1981

Estudió en la Escola Massana, en Barcelona, España. Su proceso está estrechamente relacionado tanto con la filosofía como con la práctica de la meditación. Siguiendo el dictado de John Cage de quitarse a uno de en medio, Rüedi deja que las cosas se manifiesten interviniendo lo menos posible. Sus pinturas pueden entenderse como un intento de observar la cognición antes de cristalizar en pensamiento; la concepción antes del lenguaje.

Algunas de las exposiciones individuales de Rüedi son *khóra*, Galerie Nordenhake (Estocolmo, 2023), *To see through all things clearly is to see through all things Dimly*, Galerie Nordenhake (Mexico, 2022), *Drawing the Boundaries of a Fire*, Galería Karen Huber, Ciudad de México (2021); *In the Beginning the World was Completely Real*, Collector Gallery, Monterrey (2020); y la XVIII Bienal de Pintura, Museo Tamayo de Arte Contemporáneo, Ciudad de México (2019). Rüedi ha participado en exposiciones colectivas tales como *No Más Ante los Ojos*, Galería Tiro al Blanco, Guadalajara (2018); *Sal con Celta*, Galería Acapulco 62, Ciudad de México (2018); y *Don't Get 2 Close 2 My Fantasy*, Galería Karen Huber, Ciudad de México (2018).

Recientemente ha publicado dos libros, *The Stuff dreams are made of* (2017, ed. Macolen) y *Colorless Green Ideas Sleep Furiously* (2020, Gato Negro Ediciones). Fruto de su creciente interés por la relación

entre imagen y lenguaje, ambos volúmenes complementan y arrojan nueva luz sobre su obra pictórica. Es uno de los cofundadores de Aeromoto, una biblioteca pública de arte y cultura contemporánea en la Ciudad de México.

Jerónimo Rüedi studied Visual Arts at the Escola Massana in Barcelona. His process is closely related to both philosophy and meditation. Following the proposal of the artist John Cage to get out of one's own way, Rüedi allows things to reveal themselves, interfering as little as possible. His paintings may be understood as an effort to observe cognition before it crystallizes as thoughts: conception before language.

Rüedi's solo exhibitions include *khóra*, Galerie Nordenhake, Stockholm, (2023); *To see through all things clearly is to see through all things Dimly*, Galerie Nordenhake Mexico, (2022); *Dibujar los contornos del fuego*, Karen Huber Gallery, Mexico City (2021); *Al principio el mundo era completamente real*, Collector Gallery, Monterrey (2020); and the XVIII Painting Biennale, Tamayo Museum of Contemporary Art, Mexico City (2019). Rüedi has participated in group exhibitions such as *No Más Ante los Ojos*, Tiro al Blanco Gallery, Guadalajara (2018). *Sal con Celta*, Acapulco 62 Gallery, Mexico City (2018); and *Don't Get 2 Close 2 My Fantasy*, Karen Huber Gallery, Mexico City (2018).

Recently Rüedi has published two books, *The Stuff Dreams Are Made Of* (2017, ed. Macolen) y *Colorless Green Ideas Sleep Furiously* (2020, Gato Negro Ediciones). Fruit of his growing interest in the relationship between image and language, both volumes complement and shine a new light on his pictorial work. Rüedi is also one of the co-founders of Aeromoto, an independent library for contemporary art and culture in Mexico City.



ANDREW ROBERTS

Tijuana, México, 1995

Incorpora elementos de *roleplay*, *gameplay* y *world-building* en su práctica multiplataforma, reconociendo en estos mecanismos una estructura cultural donde el consumo y la producción se vuelven uno. Al explorar la dimensión material del horror, las animaciones digitales, instalaciones, esculturas y poesía de Roberts tratan a los agentes coloniales como imágenes poseídas y espacios embrujados. Le preocupan principalmente los sistemas de representación y las tensiones geográficas entre México y los Estados Unidos de América.

Su obra se ha presentado de manera individual en Pequod Co., Ciudad de México (2023, 2020); House de Chappaz, Valencia y Barcelona (2022); Best Practice, San Diego (2022); y Delaplane, San Francisco (2021). En 2023 presentó un proyecto individual con Pequod Co. en Art Basel Miami Beach. Sus exposiciones colectivas se han presentado en lugares como el Institut Culturel du Mexique, París (2023); la Bienal del Whitney, Nueva York (2022); el Instituto de México en España, Madrid (2022); la 7ª Bienal de Atenas: ECLIPSE (2021); el Museo Jumex, Ciudad de México (2021); y el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (2018); entre otros.

Andrew Roberts incorporates elements from *gameplay*, *roleplay* and *worldbuilding* into his multi-platform practice, recognizing in these mechanisms cultural structures where consumption and production become one. Exploring the material dimension of Horror, Roberts's digital animations, installations, sculptures and poetry treat colonial agents as possessed images and haunted spaces. He is primarily concerned with representational systems, and the geographical tensions between Mexico and the United States.

Roberts has shown his work in solo and two-person exhibitions at Pequod Co., Mexico City (2023, 2020); House of Chappaz, Valencia and Barcelona (2022); Best Practice, San Diego (2022);

and Delaplane, San Francisco (2021). He presented a solo booth with Pequod Co. at Art Basel Miami Beach (2023). He has participated in group exhibitions at the Institut Culturel du Mexique, Paris (2023), the Whitney Biennial: Quiet As It's Kept, NYC (2022), the Institute of Mexico in Spain, Madrid (2022), the 7th Athens Biennale: ECLIPSE (2021), the Museo Jumex, Mexico City (2021), and the Museum of Contemporary Art San Diego (2018), among others.



HÉCTOR ZAMORA

Ciudad de México, México, 1974

El trabajo de Héctor Zamora trasciende al espacio expositivo convencional, lo reinventa, redefine y genera fricción entre los roles comunes de lo público y privado, exterior e interior, orgánico y geométrico, salvaje y metódico, real e imaginario.

A partir de su pericia técnica y conocimiento de la arquitectura de estructuras ligeras, y un énfasis meticuloso en el proceso de conceptualización y construcción de cada pieza, Zamora cuestiona los usos cotidianos de los materiales y las posibles funciones del espacio.

Por medio de acciones determinadas, con frecuencia repetitivas, el artista provoca situaciones inesperadas y sorprendentes. Su trabajo involucra una participación activa del espectador, a quien invita a la reflexión por medio de la interacción con cada una de sus intervenciones. Como parte de sus proyectos recientes, este año llevó a cabo el performance *Chimera* para la edición 2023 de Desert X en el Valle de Coachella (California), que buscaba visibilizar problemáticas ligadas a la migración y el sueño americano. Asimismo orquestó *Delirio*, performance y exposición en la galería Labor en torno al mercado informal de lirios acuáticos en la Ciudad de México. Realizó *Strangler* (2021) para la Triennial Bruges: una estructura monumental de andamiajes que se elevan alrededor de un gran pino

salgareño como lo harían los árboles estranguladores de los bosques tropicales. Por su parte *Lattice Detour* (2020) es un muro curvo de tabiques de barro comisionado para la terraza del Met en Nueva York que modifica la vista de la ciudad e impone un nuevo tipo de circulación en el espacio. *Uma Boa Ordem* (2006-2019), instalada en los jardines de Casa Wabi (Oaxaca), consiste en cinco paredes serpenteantes que se integran a la flora que las rodea, y operan como aparatos de comunicación entre las personas, poniéndolas en contacto en lugar de separarlas.

Héctor Zamora's work transcends the conventional exhibition space, reinventing it, redefining it, and generating friction between the common roles of public and private, exterior and interior, organic and geometric, savage and methodical, real and imaginary. Through his technical expertise and knowledge of lightweight architecture, and a meticulous emphasis on the process of conceptualization and construction of each piece, Zamora implicates the viewer's participation and requires them to question everyday uses of materials and functions of space.

Through specific and often repetitive actions, the artist provokes surprising and unexpected situations. Serving as an invitation to reflect, his work involves an active participation of the spectator that is made possible through an interaction with his interventions. Amongst his most recent projects is the performance *Chimera*, which took place at the 2023 edition of Desert X in the Coachella Valley (CA) and sought to make visible issues related to migration and the American dream. Zamora also recently orchestrated *Delirio*, a performance and exhibition at Labor gallery centered around the informal market of water lilies in Mexico City. *Strangler* (2021) was made for the Bruges Triennial: a monumental scaffolding structure that completely wraps a large Austrian pine, as do "strangler" trees that grow in tropical forests. *Lattice Detour* (2020), a curved wall made of terracotta bricks, was commissioned as a site-specific installation for the rooftop of the Metropolitan Museum. The wall modifies the view of New York City's skyline and dictates a new kind of circulation on the site. *Uma Boa Ordem* (2006-2019), installed in the gardens of Casa Wabi (Mexico), consists of 5 winding walls that integrate to the surrounding landscape, functioning as communication devices between the visitors, bringing them together instead of separating them.



ARTEMIO

Ciudad de México, México, 1976

Es el *Rolls Royce* del arte mexicano. Vive en el planeta Tierra y habita en su jardín interior. Ha hecho cosas buenas y malas, pero todas de manera consciente. Es feliz y al morir no espera ni un monumento ni un homenaje póstumo ya que entiende que el éxito es un malentendido.

Artemio is the Rolls Royce of Mexican art. He lives on planet Earth and inhabits its inner garden. He has done good and bad things, but all of them consciously. He is happy, and when he dies he doesn't expect any monument or posthumous tribute, since he understands that success is a misunderstanding.



KARLA KAPLUN

Querétaro, México, 1993

Karla Kaplun es una artista mexicana cuya práctica plasma su larga y extensa investigación sobre el barroco en la historia de la pintura mexicana y europea. La práctica multidisciplinaria de Kaplun incluye dibujo, pintura, collage y video, evocando a menudo un sentimiento teatral a través de imágenes poéticas. Kaplun es egresada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", Ciudad de México.

Entre sus exposiciones individuales recientes se incluyen: *How Bright Is the Sun?*, Francis Irv, Nueva York (2024); *Carmen*, High Art, París (2023); *La Misión*, Gaga, Los Ángeles (2022) y *La Compañía*, Gaga, Ciudad de México (2020). Algunas de sus muestras colectivas recientes incluyen *Ugly Painting*, Nahmad Contemporary, Nueva York (2023); *Sala-jardín-bar: I Believe in God, Only I Spell It Nature*, Lodos Gallery, Ciudad de México (2021); *Sans Filet*, Aoyama Meguro, Tokio (2020); y *El mundo no es como nosotros, fue impuesto, intentamos transformarlo*, Britta Rettberg, Munich (2020).

Karla Kaplun is a Mexican artist whose practice manifests her long and extensive research into the Baroque in the history of Mexican and European painting. Kaplun's multimedia practice includes drawing, painting, collage, and video, often evoking a theatrical feeling through poetic images. Kaplun graduated from the National School of Painting, Sculpture, and Printmaking, *La Esmeralda* in Mexico City. Her recent solo exhibitions include *How Bright is the Sun?*, Francis Irv, New York (2024); *Carmen*, High Art, Paris (2023); *La Misión*, Gaga, Los Angeles (2022) and *La Compañía*, Gaga, Mexico City (2020). Her recent group shows include *Ugly Painting*, Nahmad Contemporary, New York (2023); *Sala-jardín-bar: I Believe in God, Only I Spell It Nature*, Lodos Gallery, Mexico City (2021); *Sans Filet*, Aoyama Meguro, Tokyo (2020); and *The World Is Not Like Us, It Was Imposed, We Try to Transform It*, Britta Rettberg, Munich (2020).



NAOMI RINCÓN GALLARDO

Carolina del Norte, Estados Unidos, 1979

Vive y trabaja entre Ciudad de México y Oaxaca. Desde una perspectiva feminista descolonial y *cuir*, su trabajo audiovisual fabrica narrativas de deseo y disidencia frente a procesos contemporáneos de despojo y violencia heteropatriarcal en contextos neo-coloniales. Naomi Rincón Gallardo integra en su práctica mítico-

política sus intereses por la ficción especulativa, los videos musicales, los juegos teatrales, las fiestas vernáculas, y la elaboración manual de utilería y atuendos. Es doctora por la Academia de Bellas Artes de Viena.

Entre sus exposiciones y proyecciones performativas más recientes están *Artes Mundi 10*, Chapter, Cardiff (2023); *Momenta Biennale de l'image*, Montreal (2023); *La Trilogía Tzitzimime* (exposición individual); *La Casa Encendida*, Madrid (2023), la 59 Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia (2022), la 34 Bienal de São Paulo (2021); *Una trilogía de cuevas* (exposición individual), Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca (2020); *May Your Thunder Break the Sky* (exposición individual), Kunstraum Innsbruck, 11 Bienal de Berlín (2020); *Sangre Pesada* (exposición individual), Museo Experimental El Eco, Ciudad de México (2019); *Resiliencia Tlacuache* (exposición individual), Parallel, Oaxaca (2019); *Stone Telling* (exposición colectiva), Kunstraum Niederösterreich, Viena (2019); *En cuatro patas* (proyección performativa), Pacific Standard Time: LA/LA, The Broad Museum, Los Ángeles (2018); *Prometheus. Four Artists from Mexico Revisit Orozco* (exposición colectiva), Pomona College Museum of Art, Los Ángeles (2018), Bienal FEMSA; *We have Never been Contemporary*, Zacatecas (2018); *The Formaldehyde Trip* (proyección performativa); *Performance in Progress*, SFMOMA, San Francisco (2017); *Odardle. An Imaginary Their_story of Naturepeoples, 1535-2017* (exposición colectiva), Schwules Museum, Berlín (2017), Bienal de Nicaragua, Managua (2016).

Naomi Rincón Gallardo (1979) is a visual artist living and working between Mexico City and Oaxaca. From a decolonial-queer perspective, her critical-mythical worldmaking addresses the creation of counter-worlds in neocolonial settings. In her work she integrates her interest in theater games, popular music, Mesoamerican cosmologies, speculative fiction, and vernacular festivities and crafts with decolonial feminisms and queer of color critique. She earned her PhD in Artistic Practice from the Academy of Fine Arts Vienna.

Recent shows include: *Artes Mundi 10*, Chapter, Cardiff (2023), *Momenta Biennale de l'Image*, Montreal (2023); *Tzitzimime Trilogy*, la Casa Encendida Madrid, (2023); *59th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia* (2022); *34th Bienal de São Paulo*, (2021); *Una Trilogía de Cuevas*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (2020); *May Your Thunder Break the Sky*, Kunstraum Innsbruck (2020); *11th Berlin Biennale, Berlin* (2020); *Sangre Pesada*, Museo Experimental El Eco, Mexico

City (2019). *Resiliencia Tlacuache*, Parallel, Oaxaca (2019); *Stone Telling*, Kunstraum Niederösterreich, Viena (2019); *En cuatro patas*, Pacific Standard Time: LA/LA, The Broad Museum, Los Ángeles (2018); *Prometheus. Four Artists from Mexico Revisit Orozco*, Pomona College Museum of Art, Los Ángeles (2018), Bienal FEMSA; *We have Never been Contemporary*, Zacatecas (2018); *The Formaldehyde Trip*; *Performance in Progress*, SFMOMA, San Francisco (2017); *Odardle. An Imaginary Their_story of Naturepeoples, 1535-2017*, Schwules Museum, Berlín (2017), and the Bienal de Nicaragua, Managua (2016).



VICA PACHECO

Oaxaca, México, 1993

Actualmente vive y trabaja en Bruselas. Estudió Arte en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (La Esmeralda), Ciudad de México, antes de graduarse en Villa Arson (Niza) en 2017. Su trabajo artístico es sobre todo ecléctico y enérgico, independientemente de sus fuentes de inspiración y su preocupación por el cruce mitológico y el sincretismo. Le gusta organizar los elementos más heterogéneos o peligrosos entre ellos, para producir actuaciones e instalaciones sonoras. Tiene una práctica arraigada en la música y el arte sonoro, pero también una plástica que pasa por la cerámica y la animación en 3D.

Pacheco pertenece a una nueva generación de mujeres que trabaja en los terrenos de la electrónica y celebró su debut discográfico como compositora con *Symplegmata*, disco en el que ensambla y entrelaza material sonoro de diversos tipos, como grabaciones de campo, grabaciones electroacústicas y los sonidos de instrumentos prehispánicos recreados. Su obra se ha presentado en o como parte de *(Un)common Grounds*, iMAL, Bruselas (2022); *Hear Here 2022*, STUK, Leuven (2022); *Emerging Sound Art 2022*, concierto, Q-O2, Bruselas (2022); *Hear Here 2022*, Stuk, Leuven.

Emerging sound art 2022, Q-O2, Rewire Festival 2023, The Hague, NL.

Currently lives and works in Brussels. She studied Art at the National School of Painting, Sculpture and Printmaking *La Esmeralda* in Mexico City, prior to graduating from l'École Nationale Supérieure d'Arts à la Villa Arson in Nice in 2017. Her artistic work is eclectic and energetic, independently of her sources of inspiration and her concerns about mythological intersections and syncretism. She likes to arrange the most heterogeneous or dangerous combinations of elements to produce performances and sound installations. She has developed a practice linked to music and sound art, but also visual art, from ceramics to 3D animation.

Pacheco belongs to a new generation of women who work in the field of electronic music. She made her discographic debut as a composer with *Symplegmata*, where she assembles and interweaves sound material of different natures, ranging from field recordings to electroacoustic recordings, and even including recreated sounds of pre-Columbian instruments. Her work has been exhibited in *(Un)common Grounds*, iMAL, Brussels (2022); *Hear Here 2022*, STUK, Leuven (2022); *Emerging Sound Art 2022*, Q-O2, Brussels (2022); and at Rewire Festival 2023, The Hague, NL.



MARILÁ DARDOT

Belo Horizonte, Brasil, 1973

Es maestra en Artes Visuales por la Universidade Federal do Rio de Janeiro en 2003. El trabajo de la artista atraviesa, entre otros puntos, la memoria constituida por la cultura. Desde las obras que tratan del libro, la literatura y el lenguaje, hasta las que abordan temas borrados de la historia por posiciones políticas, la censura, el género o la época. En los últimos años, Dardot ha formado un grupo de trabajo

a partir de la observación de narrativas históricas que pasan por recurrencias, superposiciones o por lo efímero de las noticias.

Sus exposiciones incluyen *Beneath the Surface, Behind the Scenes* (Heide Museum of Modern Art, Bulleen, 2023), *Rayuela / El Orden Falso* (Galería Marlborough, Madrid, 2023), *Arte Brasileira – A coleção do MAP na Casa Fiat de Cultura* (Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, 2023), *Brasil Futuro: as Formas da Democracia* (exposición colectiva, Museu Nacional da República, Brasília, 2023), *ainda sempre ainda* (exposición individual, Museu Paranaense, Curitiba, 2022), *Bitácoras: Colección Fundación Casa Wabi* (exposición colectiva, Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, Querétaro, 2022), *Diálogos contemporáneos: Marilá, Willys, Lothar* (exposición colectiva, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2022), *Tort(guerr)illa* (intervención pública en Ciudad de México, 2022), *Das Coisas Políticas e as Políticas das Coisas* (exposición colectiva, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, 2022), *Primera plana* (intervención pública en Ciudad de México para Museo Experimental El Eco, 2021).

Ha participado en Bienales como la XVI Bienal de Cuenca (2023), 13ª Bienal do Mercosul (2022), BIENALSUR 2021 (2021), Anozero'19 Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (2019), XIII Bienal de La Habana (2019), 21a Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2019), 30ª Bienal de São Paulo (2010) and 27ª Bienal de São Paulo (2006).

Algunos de sus proyectos al aire libre son *A Origem da Obra de arte* (pabellón permanente en Inhotim, Brumadinho, Brasil) y *The landscape is moving* (Frieze Sculpture Park, 2013)

La obra de Dardot forma parte de numerosas colecciones de arte privadas e institucionales, entre ellas: Inhotim, Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha and Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Brasil), The Sayago & Pardon Collection (USA), Fundación Calosa (México) and Fundación Otazu (España).

Marilá Dardot earned a master's degree in Visual Arts from the Universidade Federal do Rio de Janeiro in 2003. Her artistic production investigates, among other topics, the cultural construction of collective memory. Her work approaches themes ranging from books, literature and language, to subject matter erased from official

history due to the dominant politics, censorship, gender dynamics, or the passing of time. In recent years, Dardot has formed a body of work based on the observation of narratives that undergo recurrences, superimpositions, and the ephemerality of the news cycle.

Dardot's exhibitions include *Beneath the Surface, Behind the Scenes*, Heide Museum of Modern Art, Bulleen (2023); *Rayuela/El Orden Falso* Galería Marlborough, Madrid, (2023); *Arte Brasileira: The MAP Collection at Casa Fiat de Cultura*, Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, (2023); *Brasil Futuro: The Forms of Democracy*, Museu Nacional da República, Brasília, (2023); *Still Always Still*, Museu Paranaense, Curitiba, (2022); *Bitácoras: Colección Fundación Casa Wabi*, Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, Querétaro, (2022); *Diálogos contemporáneos: Marilá, Willys, Lothar*, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, (2022); *Tort(guerr)illa*, public intervention in Mexico City, (2022), *Das Coisas Políticas e as Políticas das Coisas*, collective exhibition, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, (2022), *Primera plana*, public intervention in Mexico City for the Museo Experimental El Eco, (2021).

Dardot has participated in Biennials such as the XVI Bienal de Cuenca (2023), 13th Bienal do Mercosul (2022), BIENALSUR 2021 (2021), Anozero'19 Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (2019), XIII Bienal de La Habana (2019), 21st Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil (2019), 30th Bienal de São Paulo (2010) and 27th Bienal de São Paulo (2006).

Her outdoor installations include *The Origin of the Work of Art* (permanent pavilion in Inhotim, Brumadinho, Brazil) and *The Landscape is Moving* (Frieze Sculpture Park, 2013).

Dardot's work forms part of numerous private and institutional art collections, among them: Inhotim, Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha and Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (Brazil), The Sayago & Pardon Collection (USA), Fundación Calosa (Mexico) and Fundación Otazu (Spain).



TANIA CANDIANI

Ciudad de México, México, 1974

Tania Candiani vive y trabaja en la Ciudad de México. Uno de los intereses centrales de su trabajo es la idea expandida de traducción, ampliada al campo experimental mediante el uso de lenguajes visuales, sonoros, textuales y simbólicos. Muchos de sus proyectos consideran el universo de lo sonoro y las políticas de la escucha como una herramienta capaz de ampliar y transformar percepciones, tanto humanas como no humanas. Parte fundamental de su obra se relaciona con políticas y prácticas feministas: experiencias comunitarias, afectivas y rituales. Su producción suele involucrar grupos de trabajo interdisciplinarios en diversos campos, donde se realizan intersecciones entre arte, literatura, música, arquitectura, ciencia y labor, con un énfasis en los saberes y técnicas ancestrales, las tecnologías y su historia en la producción de conocimiento.

Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México. Recibió la Beca Guggenheim para las Artes y la beca de investigación para artistas del Smithsonian Institution. Es artista en residencia del programa Arts at CERN, en Ginebra. En 2015 representó a México en la 56ª Bienal de Venecia. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en museos, instituciones y espacios independientes, y forma parte de importantes colecciones públicas y privadas.

Tania Candiani lives and works in Mexico City. One of the central interests of her work is an expanded idea of translation, extended to the experimental field through the use of visual, sound, textual and symbolic languages. Many of her projects consider the universe of sound and the politics of listening as tools capable of expanding and transforming perception, both human and non-human. A fundamental part of her work is related to feminist policies and practices, understanding them as a communal, affective and ritual

experience. Her production usually involves interdisciplinary working groups in various fields, consolidating intersections between art, literature, music, architecture, science, and labor, with an emphasis on ancestral knowledge and techniques, technologies, and their history in the production of knowledge. She is a member of the Mexican National System of Art Creators, a recipient of the Guggenheim Fellowship in the Arts and the Smithsonian Artist Research Fellowship, and was an Artist-in-residence at the Arts at CERN program, in Geneva, Switzerland. In 2015 she represented Mexico at the 56th Venice Biennale. Her work has been exhibited internationally in museums, institutions and independent spaces, and is part of significant public and private collections.



IÑAKI BONILLAS

Ciudad de México, México, 1981

Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México. Bonillas comenzó su carrera antes de emprender una educación oficial en el campo de las artes. Su obra refleja un gran interés por los procesos fotográficos, investigando la materialidad y profundidad semiótica de los mismos desde una perspectiva topográfica hasta la dimensión autorreflexiva. Aprovecha y manipula los formatos, colores, texturas, encuadres, pigmentos, papeles de la fotografía para explorar lo que se hace visible de la realidad y cómo esto condiciona nuestra forma de ver y pensar.

La obra de Bonillas se ha expuesto de manera individual en *The Projectionist*, Galerie Nordenhake, Estocolmo, Suecia (2022); *Covers from the J.R. Plaza Archive*, como parte de Siembra, kurimanzutto, Ciudad de México (2021); *Diario de Sucesos poco notables (Journal of Unremarkable events)*, ProjecteSD, Barcelona, España (2020); *Jazz Covers from the J.R. Plaza Archive*, Galerie Nordenhake, Ciudad de México (2020); *Marginalia*, kurimanzutto, Nueva York (2019); *ya no, todavía no (No*

Longer, Not Yet), kurimanzutto, Ciudad de México (2018); *El triunfo de la vida solitaria* (*The triumph of solitary life*), ProjecteSD, Barcelona (2017); *Escritura nocturna* (*Nocturnal Writing*), BORCH Gallery, Berlín (2017); *La larga exposición*, Biquini Wax, Ciudad de México (2017); *The Infinite Relation in Difference*, DUM Project Space, Liubliana, Eslovenia (2016); *Secretos*, Casa Luis Barragán, Ciudad de México (2016); *Photogravures*, BORCHs Butik, Copenhagen (2015); *Écrit sur du vent*, con Bertrand Lamarche, La Compagnie, Marseille, Francia (exposición de dos personas) (2015); *Arxiu J. R. Plaza*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona (2012).

Iñaki Bonillas currently lives and works in Mexico City. Bonillas began his career before officially starting his education in the field of art. His work reflects his great interest in photographic processes, investigating their materiality and semiotic depth from a perspective that ranges from the topographic to a self-reflexive dimension. He manipulates formats, colors, textures, framings, pigments, and photographic paper to explore what part of reality makes itself visible and how this conditions our way of seeing and thinking.

Bonillas' work has been exhibited in numerous solo shows: *The Projectionist*, Galerie Nordenhake, Stockholm (2022); *Covers from the J.R. Plaza Archive*, as part of *Siembra* at Kurimanzutto, Mexico City (2021); *Diario de Sucesos poco notables* [*Journal of (Un) remarkable events*], ProjecteSD, Barcelona (2020); *Jazz Covers from the J.R. Plaza Archive*, Galerie Nordenhake, Mexico City (2020); *Marginalia*, Kurimanzutto, New York (2019); *ya no, todavía no* [*No Longer, Not Yet*], Kurimanzutto, Mexico City (2018); *El triunfo de la vida solitaria* [*The triumph of solitary life*], ProjecteSD, Barcelona (2017); *Escritura nocturna* [*Nocturnal Writing*], BORCH Gallery, Berlín (2017); *La larga exposición* [*Long Exposure*], Biquini Wax, Mexico City (2017); *The Infinite Relation in Difference*, DUM Project Space, Liubliana, Slovenia (2016); *Secretos*, Casa Luis Barragán, Mexico City (2016); *Photogravures*, BORCHs Butik, Copenhagen (2015); *Écrit sur du vent*, con Bertrand Lamarche, La Compagnie, Marseille, France (2015); *Arxiu J. R. Plaza*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona (2012).



LAUREANA TOLEDO
Oaxaca, México, 1970

Artista visual autodidacta, su trabajo explora las relaciones entre distintos medios y lenguajes, así como la asimilación de la cultura popular y los modos en que la interpretamos. Ha expuesto en solitario y de manera colectiva en espacios como Eastside Projects en Birmingham, la Whitechapel Gallery en Londres, el Museo de Arte Moderno de México, y RedCat en Los Ángeles, entre muchos otros.

Ha gestado proyectos como curadora y en colaboración con Francis Alÿs, David Byrne, Lourdes Grobet, o el grupo The Limit. Es cofundadora de SOMA, espacio de artistas. Ha sido editora invitada en dos ocasiones de la revista de fotografía *Luna Córnea*. Actualmente reparte su tiempo entre la Ciudad de México y Londres, en donde tuvo una residencia como artista internacional invitada en Gasworks y preparó una pieza en colaboración con el bajista John Taylor. La pieza en colaboración con la colección de Mick Jones se expuso en el Museo Jumex en 2019, y su documental sobre el movimiento punk en la Ciudad de México estará listo en 2024.

Laureana Toledo is a self-taught visual artist whose work explores relationships between different media and languages, as well as the assimilation of popular culture and our ways of interpreting it. She has exhibited solo and collectively in spaces such as Eastside Projects in Birmingham, the Whitechapel Gallery in London, the Museum of Modern Art in Mexico, and RedCat in Los Angeles, among many others. She has directed projects as a curator and in collaboration with Francis Alÿs, David Byrne, Lourdes Grobet, or the collective The Limit. She is co-founder of the SOMA educational program. She has been a guest editor on two occasions for the photography magazine *Luna Córnea*. She currently divides her time between Mexico City and London, where she was an international guest artist at Gasworks and

prepared a piece in collaboration with bassist John Taylor. Her piece in collaboration with the Mick Jones collection was exhibited at the Jumex Museum in 2019, and her new documentary about the punk movement in Mexico City will be released in 2024.



ARIEL GUZIK
Ciudad de México, México, 1960

Guzik es músico, investigador, artista, iridólogo, herbolario e inventor. Diseña y produce mecanismos e instrumentos para investigar los diversos idiomas de la naturaleza. Es el director del Laboratorio de Investigación de Expresión y Resonancia de la Naturaleza en México, que durante más de 25 años ha explorado libremente los fenómenos de resonancia, mecánica, electricidad y magnetismo como fundamentos para la invención de mecanismos que dan voz a la naturaleza a través de la música. Su trabajo de investigación es el reflejo de una necesidad íntima de generar una atmósfera favorable al encantamiento del mundo. Pretende preservar los misterios de la naturaleza, en lugar de descifrarlos, favoreciendo la percepción de los fenómenos naturales a través de los sentidos, la fascinación y la fantasía.

La obra de Guzik ha sido exhibida en la 56ª Bienal de Venecia (2015); el Museo de la Ciudad de México (2009); el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México (2008); ARCO'05, Madrid (2005); el Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México (2004); y el Museo de Historia Natural, Ciudad de México (2001-2002); entre otros.

Ariel Guzik is a musician, researcher, artist, iridologist, herbalist, and inventor. He designs and fabricates mechanisms and instruments to investigate the different languages of nature. He is the director of the Laboratory for Research into Resonance and the Expression of Nature (Laboratorio de Investigación de Expresión y

Resonancia de la Naturaleza). For more than 25 years the Laboratory has freely explored the phenomena of resonance, mechanics, electricity, and magnetism, taking them as the foundation for the invention of mechanisms that give voice to nature through music. Guzik's research is the reflection of an intimate need to generate a favorable atmosphere for the re-enchantment of the world. His work seeks to preserve the mysteries of nature instead of decoding them, favoring the perception of natural phenomena through the senses, and through fascination and fantasy.

Guzik's work has been exhibited at the 56th Venice Biennale (2015); the Museum of Mexico City (2009); The Museum of Modern Art, Mexico City (2008); ARCO'05, Madrid (2005); the National Center of the Arts, Mexico City (2004); and the Museum of Natural History, Mexico City (2001-2002), among other spaces.



FRITZIA IRÍZAR
Culiacán, Sinaloa, México, 1977

El trabajo de Fritzia Irizar muestra una preocupación constante por la puesta en valor, económica y simbólica, de los recursos de la naturaleza. En su obra el tema es abordado de un modo peculiar en donde no vemos a la naturaleza mostrada con la precisión de un geólogo o filtrada por las posibilidades humanizantes que da la etnología, la historia y/o la antropología. No, lo que encontramos es la precisión del orfebre y las exigencias de calidad de la sociedad industrial; La transfiguración de la naturaleza en absurdo valor económico. La transfiguración de la creatividad y el juego en moneda de cambio. La transfiguración del azar en condena, peso. La sociedad que malentendió la alquimia es la misma que olvidó la magia e inventó la plusvalía. Hoy no sólo la naturaleza, cualquier elemento tiene probabilidades para convertirse en oro, la artista lo sabe. Lamentablemente, como el azar y el destino, la ambición humana también parece omnipresente.

Fritzia Irizar estudió Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Sinaloa y la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA, en la Ciudad de México. Fue elegida por la Fundación Cisneros Fontanals Art Foundation de los Estados Unidos de América en su programa de premios y comisiones 2011, así como del programa de residencias AIR-KREMS en Austria en 2013, obtuvo la beca de residencia otorgada por el Instituto Francés en el Centre International des Recollets en París Francia 2016, fue invitada como artista residente en Headlands Center for the Arts en San Francisco en 2016, así como la residencia que otorga por la fundación Wabi y Casa Nano en Japón en 2018 y más recientemente la residencia otorgada por CHARCO/La ciudad de la cultura de Galicia España y la otorgada por la Fundación Ama Amoedo de arte latinoamericano en Uruguay 2023. Entre las distinciones obtenidas se encuentran: el premio internacional Unión latina a la creación joven de la casa de Velázquez en Madrid España, el premio Antonio López Saenz en México, el premio del salón de la plástica Sinaloense, el premio de adquisición de la Bienal del noroeste de México, el premio internacional Bienal de las Americas del Museo de Denver Colorado y la nominación al premio internacional BMW journey, actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

Entre sus exhibiciones mas recientes se encuentran: *Natura Non Facit saltus y Chicxulub estudios sobre el paisaje*, Galería NF Madrid España, *Mazatlánica* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC Ciudad de México, *Fritzia Irizar: CaCO3* en el Orange County Museum of Art OCMA en California, *Cycles of Collapsing Progress* organizada por el Beirut Museum of Art, la XIV Bienal de Cuenca en Ecuador, La 9th y 10th Bienal de Mercosur en Porto Alegre Brasil y la Bienal Sur en Buenos Aires Argentina. Ha participado en exhibiciones en muy diversos recintos y museos como en el Museo Rufino Tamayo, Museo de San Ildefonso, el Seattle Art Museum, Sala de Arte Santander en España, la Fundación Giorgio Gini de Italia, Centro de Arte 2 de mayo de España, Museo Carrillo Gil, Museo de Arte latinoamericano de Denver Colorado, Museo de Arte de Zapopan exhibiendo su trabajo en países como Francia, España, Italia, Austria, Estados Unidos de América, Bélgica, Colombia, Reino Unido, Argentina, Brasil, Libano.

Su obra forma parte de colecciones internacionales como la Colección Isabel y Agustín Coppel en México, Cisneros Fontanals Art Foundation en EE.UU., la colección de la familia Servais de Bélgica, la colección de Catherine Petitgas en Francia y el Reino Unido, la

colección del Museo de Seattle en Estados Unidos, la colección del Banco de España, entre otras.

Fritzia Irizar’s work shows a constant concern about the economic and symbolic enhancement of nature’s resources. Within her art, this topic is addressed in a particular manner, where nature is shown not with the accuracy of a geologist nor sifted through the humanizing possibilities offered by ethnology, history, and anthropology. What we find in her art is the metalsmith’s preciseness and the rigour in quality of the industrial society. Nature’s transfiguration into an absurd economic value. The transfiguration of creativity and play into a bargaining chip. The transfiguration of chance into punishment, heaviness. The same society that misunderstood alchemy was the one that forgot magic and made up the surplus value. Today, not just nature but any element is likely to become gold; the artist knows it. Unfortunately, as with chance and fate, human ambition also seems to be omnipresent.

Fritzia Irizar studied Plastic Arts at the Autonomous University of Sinaloa and holds a BA in Visual Arts from the National School of Painting, Sculpture, and Printmaking “*La Esmeralda*” (The Emerald) of the National Institute of Fine Arts of Mexico (INBA), in Mexico City. She was selected by the US Cisneros Fontanals Art Foundation for its 2011 awards and commissions program; was accepted in the AIR-KREM residency program in Austria in 2013; obtained the 2016 residency scholarship awarded by the French Institute in the Centre International des Récollets at Paris, France; Irizar was invited as resident artist in the Headlands Center for the Arts at San Francisco in 2016; she also received the 2018 residency granted by the Casa Wabi Foundation and Casa Nano in Japan; and more recently, in 2023, she received the residency granted by CHARCO/ The City of Culture of Galicia, Spain; and the 2023 residency granted by the Ama Amoedo Foundation for Latin American art in Uruguay. The honours Fritzia Irizar has received include the Latin Union’s International Award for Young Creation granted by Casa Velazquez in Madrid, Spain, the Antonio López Sáenz Award in Mexico, the award of the Sinaloa’s Hall of Plastic Art, the acquisition award of the Mexican-Northwest Biennial, the International Biennial of the Americas Award by the Denver Museum in Colorado, and the nomination to the International BMW Art Journey Award. Currently, she is a member of Mexico's National System of Art Creators.

Her most recent exhibits are *Natura Non Facit saltus and Chicxulub estudios sobre el paisaje* (*Chicxulub studies on the landscape*), NF Gallery, Madrid, Spain; *Mazatlánica*, at the University Museum of Contemporary Art (MUAC), Mexico City; *Fritzia Irizar: CaCO3*, at the Orange County Museum of Art (OCMA), California; *Cycles of Collapsing Progress* organized by the Beirut Museum of Art; the XIV Cuenca Biennial in Ecuador; the 9th and 10th Mercosul Biennial in Porto Alegre, Brazil; and the Bienalsur in Buenos Aires, Argentina. Fritzia Irizar has participated in exhibits in many different venues and museums, such as the Rufino Tamayo Museum, San Ildefonso Museum, Seattle Art Museum, the Santander Art Gallery in Spain, the Giorgio Gini Foundation in Italy, the Dos de Mayo Art Center in Spain, Carrillo Gil Museum, Denver Museum of Latin American Art in Colorado, Museum of Art of Zapopan. She has displayed her work in countries like France, Spain, Italy, Austria, the United States, Belgium, Colombia, the United Kingdom, Argentina, Brazil, and Lebanon.

Her work is included in international collections, such as the Isabel and Agustín Coppel Collection in Mexico, the Cisneros Fontanals Art Foundation in USA, the Servais Family Collection in Belgium, the Catherine Petitgas Collection in France and the United Kingdom, the Seattle Museum Collection in the United States, and the Bank of Spain Collection, among others.



TANIA PÉREZ CÓRDOVA
Ciudad de México, México, 1979

Las obras contemplativas de Tania Pérez Córdova se relacionan con la temporalidad y la vida útil de los objetos. Dado que sus instalaciones a menudo se comparan con decorados cinematográficos, utiliza lenguaje para situar cada obra dentro de una narrativa más amplia, renunciando a la autonomía de los objetos en favor de su papel integral dentro de un nexo. Su

práctica abarca todos los medios: escultura, fotografía, objetos encontrados y activación o actuación. En sus instalaciones los objetos funcionan como personajes. Con su guía y cuidado, estos objetos parecen atravesar arcos narrativos. Las pistas verbales en los títulos de sus obras invitan al espectador a considerar tanto la vida útil del objeto como las prácticas y acciones que estuvieron involucradas en su elaboración. Sus piezas incluyen lugares, personas y acciones. Su trabajo se ha presentado en el Museo Tamayo de la Ciudad de México (2022), la Tina Kim Gallery de Nueva York (2023), la Art Concept Galerie de París (2022), la Galerie Martin Janda de Viena (2019) o el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2017). Sus obras han sido incluidas en una serie de exposiciones institucionales, entre ellas *Shifting the Silence*, SFMOMA, San Francisco (2022); *Nada está perdido. Arte y Materia en Transformación*, GAMEC, Bérgamo, Italia; *Una roca que mantiene alejados a los tigres*, Kunstverein München, Alemania (2017).

The contemplative works of Tania Pérez Córdova relate to temporality and the lifespan of objects. Her installations often likened to film sets, Pérez Córdova uses language to situate each work within a larger narrative, forgoing the autonomy of objects in favor of their integral role within a nexus. Her practice spans different media, incorporating sculpture, photography, found objects, and activation or performance. Objects function as characters in Pérez Córdova’s installations. With her guidance and care they seem to undergo narrative arcs and inherent changes. Verbal clues in the artworks’ titles incite the viewer to consider both the lifespan of the object and the practices and actions that were involved in its making. Pérez Córdova considers media in an abstract sense, often embedding actions and situations into an object as material itself. Such references to the world beyond the sculpture create a vivid sense of time and space outside of the gallery. She strategically widens the nuanced relationship between artwork and viewer to include external places, people, and actions.

Tania Pérez Córdova lives and works in Mexico City. She has had solo exhibitions at the Sculpture Center, New York (2023); Museo Tamayo, Mexico City (2022); Tina Kim Gallery, New York (2023); Art Concept Galerie, Paris (2022); Galerie Martin Janda, Vienna (2019); Kunsthalle Basel, Basel (2018); and the Museum of Contemporary Art in Chicago (2017). Her works have been included in a number of institutional exhibitions including *Shifting the Silence*, SFMOMA, San Francisco (2022); *Nothing is lost. Art and Matter*

in *Transforma-tion*, GAMEC, Bergamo, Italy, the Aichi Triennale, Japan (2019); SITE Santa Fe (2018); *A rock that keeps tigers away*, Kunstverein München, Germany (2017); the Gwangju Biennale (2016); the New Museum Triennial (2015); and the 9th Mercosur Biennial (2013).



DIEGO PÉREZ

Ciudad de México, México, 1975

La práctica multidisciplinaria de Diego Pérez juega continuamente con lo fronterizo, sean los límites que dividen al arte de otro tipo de objetos, los que dividen al arte del gran público, o los que separan contemplación de experimentación. El artista articula una imaginación escultórica en la que todo material es fuente inagotable de formas, cuyas relaciones no se acaban en la obra, sino que se extienden hacia el entorno y el espectador. Iniciando su carrera en el campo de la fotografía, Pérez se ha orientado hacia la vida pública de los objetos, fomentando, no sin un cierto grado de humor y afinidad por la fantasía, un cuestionamiento sobre las relaciones sociales que le dan a las obras algún significado. Es en la cotidianidad donde una silla se convierte en una repisa, o donde una caja se transforma en una maceta; la frontera arte-vida se constituye y se deshace en la coyuntura de espacio público, obra y espectador.

Pérez ha tenido exposiciones individuales como *La Ofensiva del Polvo*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México (2023); *Historia de Arena*, Galería RGR, Ciudad de México (2020); *The Future Belongs to Philophotology*, Galería Alterna, Ciudad de México (2017); y *Cuando el Viento Venga a Buscarme*, 1 Mes / 1 Artista, Ciudad de México (2014). Su obra también ha formado parte de muestras colectivas que incluyen *Jugar con los ojos cerrados*, 100 años de surrealismo, Galería RGR (México, 2024), *Excepciones normales: Arte contemporáneo en México*, Museo Jumex, Ciudad de México (2021); *Yo Era Muy Bueno Tirando Piedras*, La Tallera, Cuernavaca

(2020); *Los Objetos en el Espejo Están Más Cerca de lo que Parece*, Museo Autoservicio, Ciudad de México, (2020); y *Nada Existe Si No A Través de las Manos*, Galería RGR, Ciudad de México (2019).

Diego Pérez's multidisciplinary practice plays continuously with the borderline, whether it be the limits that divide art from other types of objects, those that divide art from the general public, or those that separate contemplation from experimentation. The artist articulates a sculptural imagination in which every material is an inexhaustible source of forms, and whose relationships don't terminate in the artwork, but extend to the environment and the viewer. Having begun his career in the field of photography, Pérez shifted towards the public life of objects, encouraging, not without a certain degree of humor and affinity for fantasy, a questioning of the social relations that give the work meaning. It is in the realm of the everyday where a chair becomes a shelf, or where a box becomes a flowerpot; the art/life frontier is constituted and undone in the juncture between public space, artwork and spectator.

Pérez has had solo exhibitions such as *La Ofensiva del Polvo*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City (2023); *Historia de Arena*, Galería RGR, Mexico City (2020); *The Future Belongs to Philophotology*, Galería Alterna, Mexico City (2017); and *Cuando el Viento Venga a Buscarme*, 1 Mes/1 Artista, Mexico City (2014). His work has also been part of group shows including *Jugar con los ojos cerrados*, 100 años de surrealismo, Galería RGR, Mexico (2024), *Excepciones Normales: Contemporary Art in Mexico*, Museo Jumex, Mexico City (2021); *Yo Era Muy Bueno Tirando Piedras*, La Tallera, Cuernavaca (2020); *Los Objetos en el Espejo Están Más Cerca de lo que Parece*, Museo Autoservicio, Mexico City, (2020); and *Nada Existe Si No A Través de las Manos*, Galería RGR, Mexico City (2019).



STÉPHANIE JANAINA

Ciudad de México, México, 1984

Estudió danza, artes visuales, cine e igualdad de género. Sus proyectos se caracterizan por la búsqueda de la fragilidad en sus posibles manifestaciones entre la resistencia, la violencia y el desplazamiento.

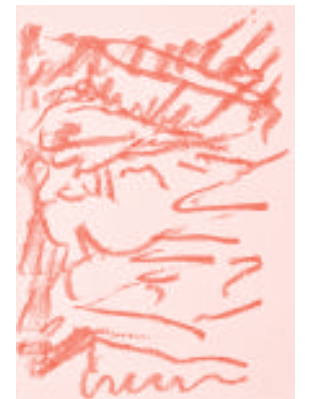
Performer y coreógrafa, es fundadora junto con Nadia Lartigue de la Biblioteca Itinerante de Coreografía. Es miembro del grupo ¡miércoles! junto con el músico chileno Nicolás Jaar. También colabora con el Colectivo V.I.D.D.A. (FR) en la creación de la trilogía *Des pas si present* y, desde 2021, colabora como curadora en Yuntindudi, un espacio de arte ubicado en la región de la Mixteca Alta de Oaxaca. Codirige el Colectivo Circular junto con Natalia Huerta, un proyecto transfronterizo que busca empoderar a las personas a través del arte y actividades psicosociales.

Investiga las posibilidades del documental coreográfico a través del video, la performance y el texto. Janaina imparte laboratorios de investigación y creación en danza, performance y artes visuales para generar un acercamiento a las posibilidades de resiliencia del cuerpo a partir de intervenciones performativas en contextos de vulnerabilidad y diversidad.

Stéphanie Janaina studied dance, visual art, and gender equality. Her projects are characterized by the exploration of fragility and its possible manifestations between resistance, violence, and displacement. Besides working as a performer and choreographer, she is the founder, together with Nadia Lartigue, of the *Biblioteca Itinerante de Coreografía* [Itinerant Choreography Library]. She is a member of the group *Wednesday!* together with the Chilean musician Nicolás Jaar. She also is a collaborator of the V.I.D.D.A. Collective (FR) in the creation of the *Des Pas Si Present* trilogy and, since 2021, collaborates as a curator at Yuntindudi, an art space located in the Mixteca Alta region of

Oaxaca. Alongside Natalia Huerta she co-directs *Colectivo Circular*, a cross-border project that seeks to empower people through art and psychosocial activities.

Janaina investigates the possibilities of choreographic documentary through video, performance and text. She also teaches research and creation laboratories in dance, performance and visual arts in order to generate an approach to the possibilities of the resilience of the body through performative interventions in contexts of vulnerability and diversity.



TOMÁS DÍAZ CEDEÑO

Ciudad de México, México, 1983

Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México. Su producción artística interactúa con la materialidad de lo natural y lo artificial, dando como resultado encuentros donde la tierra, los materiales y el cuerpo convergen. Díaz Cedeño utiliza pigmentos naturales, arcilla y metal en rituales performativos donde también interviene la tecnología. Su acercamiento a la naturaleza da como resultado representaciones alternativas del cuerpo y de estructuras orgánicas que normalmente son encontradas únicamente en la naturaleza.

Ha presentado obra de forma individual en la Liste Art Fair, Basel (2022). Entre sus exposiciones se encuentran: *Usando Este Cuerpo*, *Pensando en La Fuente*, PEANA, Monterrey (2019); *Vessels*, BWSMX, Ciudad de México (2018); *Wetworks*, Yautepec, Ciudad de México (2015); *Dispossessed Souls*, *No Man Was My Brother*, Parallel Oaxaca, Ciudad de México (2014). Su obra también ha sido expuesta en muestras colectivas que incluyen *Equis*, *I Griega*, *Zeta*, anonymous gallery, Nueva York (2023); *Soft Water*, *Warm Stone*, New Museum, Nueva York (2021); *La memoria Que No Recordamos*, PEANA & LABOR, Monterrey (2020); y en el Museo Autoservicio, Ciudad de México, (2020).

Tomás Díaz Cedeño currently lives and works in Mexico City. His artistic production revolves around the materiality of the natural and the artificial, resulting in encounters where earth, materials, and body converge. Díaz Cedeño uses natural pigments, clay, and metal in performative rituals where technology also plays a role. His approach to nature results in alternative representations of the body and organic structures that are usually found only in nature.

Díaz Cedeño has presented his work in solo exhibitions at the Liste Art Fair, Basel (2022). His exhibitions include *Usando este cuerpo, Pensando en La Fuente* (Using This Body, Thinking of The Source), PEANA, Monterrey (2019); *Vessels*, BWSMX, Mexico City (2018); *Wetworks*, Yautepec, Mexico City (2015); *Dispossessed Souls, No Man Was My Brother*, Parallel Oaxaca, Mexico City (2014). His work has also been shown in group exhibitions, including *Equis*, *I Griega*, *Zeta*, anonymous gallery, New York City (2023); *Soft Water*, *Warm Stone*, New Museum, New York City (2021); *La memoria que no recordamos* (The Memory We Do Not Remember), PEANA & LABOR, Monterrey (2020); and in the Museo Autoservicio, Mexico City, (2020).



DÉBORA DELMAR

Ciudad de México, México, 1986

Investiga los sistemas de circulación y distribución de objetos, imágenes y personas. Explora los efectos de la globalización en la hegemonía cultural, los problemas de clases sociales y la gentrificación. A Delmar le interesa analizar el valor contextual de los objetos tanto dentro del sistema capitalista como del mundo del arte. Las barreras tanto físicas como metafóricas han sido un tema recurrente en su obra reciente.

Sus instalaciones hacen referencia a la arquitectura corporativa, a los no-espacios y a las cadenas multinacionales que utilizan estéticas minimalistas con efectos

de homogeneización. La artista crea intervenciones en el espacio de exposición a partir de acuerdos, contratos y conversaciones con curadores o galeristas. Comisiona obras utilizando formas de producción locales y a partir de la búsqueda, compra, renta o préstamo de objetos.

Ha participado en múltiples exposiciones tanto en México como el extranjero, entre ellas la Bienal de las Américas (2015), la Bienal de Berlín (2016), así como la Bienal Femsa (2020-21). Entre sus exposiciones individuales se encuentran *Castles*, LLANO, (Ciudad de México, 2023); *Liberty*, GALLERIA PIÙ (Bologna, Italia, 2022); *[]*, Interface Gallery, Oakland (2020); *Stressed Blessed and Coffee Obsessed*, GALLERIA PIÙ (Bologna, 2019); *Corporate Facades*, *Soft Opening* (Londres, 2018); *Headquarters*, Duve (Berlín, 2016); *Upward Mobility*, Modern Art Oxford (Oxford, 2015); y *Body Blend Trade Culture*, Museo del Chopo (Ciudad de México, 2014). Actualmente cuenta con la beca Stanley Picker Gallery del Kingston University en Londres, donde presentará una exposición individual en 2025. En el pasado ha contado con la Beca Jóvenes Creadores (FONCA, 2012-2013) así como la Beca de Estudios en el extranjero de la Fundación Jumex A.C., 2016-2018.

Débora Delmar investigates the circulation and distribution systems of objects, images and people. Her work explores the effects of globalization on cultural hegemony, social class issues, and gentrification. Delmar is interested in analyzing the contextual value of objects both within the capitalist system and the art world. Both physical and metaphorical barriers have been a recurring theme in her recent work.

Delmar's installations make reference to corporate architecture, non-spaces, and multinational chains that use minimalist aesthetics to homogenizing effect. The artist creates interventions in the exhibition space based on agreements, contracts and conversations with curators or gallery owners. She commissions works making use of local forms of production and through the search for, and purchase, rent or loaning of objects.

She has participated in multiple exhibitions both in Mexico and abroad, including the Biennial of the Americas (2015), the Berlin Biennial (2016), as well as the Femsa Biennial (2020-21). Among her individual exhibitions are *Castles*, LLANO, Mexico City, (2023); *Liberty*, GALLERIA PIÙ Bologna, Italy, (2022); *[]*, Interface Gallery, Oakland (2020); *Stressed Blessed and Coffee Obsessed*, GALLERIA PIÙ Bologna, (2019); *Corporate Facades*, *Soft Opening*, London, (2018); *Headquarters*, Duve Berlin, (2016); *Upward Mobility*, Modern Art Oxford Oxford,

(2015); and *Body Blend Trade Culture*, Museo del Chopo, Mexico City, (2014). She currently holds the Stanley Picker Gallery fellowship from Kingston University in London, where she will present a solo exhibition in 2025. She has been awarded the FONCA Young Creators Grant (2012-2013) as well as a Study Abroad grant from the Jumex Foundation, 2016-2018.



TALLER30

Guadalajara, México

Es un espacio colaborativo ubicado en San Miguel de Allende, Guanajuato, que alberga una cooperativa de artistas cuyo trabajo integra arte, tecnología, ciencia, sonido y diseño. Además de ser un espacio de producción, tiene como principal enfoque el desarrollo de proyectos transdisciplinarios, así como la interacción comunitaria en talleres, residencias y ciclos de sesiones de escucha que se realizan a través de acciones experimentales y artes sonoras.

Este proyecto surgió originalmente como un espacio de experimentación, producción e investigación para dar continuidad a la obra de cada uno de los integrantes con un enfoque de colaboración, intercambio y vinculación de conocimientos y saberes. Buscan generar un vínculo de intercambio y comunicación con instituciones culturales, académicas y científicas, públicas e independientes, colectivos, organizaciones sociales, artistas, científicos, críticos, investigadores, educadores y hacedores en general, para posicionar a Taller30 como un espacio nodal que promueve nuevas formas de abordar el arte y su relación con la ciencia y la tecnología.

Está integrado por Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Taiyo Miyake, Bruno Monsivais, Iván Puig y Leslie San Vicente.

Taller30 is a collaborative space located in San Miguel de Allende, Guanajuato, which houses a

cooperative of artists, whose work spans technology, science, sound, and design. In addition to being a production space, the main aim of Taller30 is the development of transdisciplinary projects, as well as fostering community interaction through workshops, residencies, and listening sessions, with a focus on experimental actions and sound art.

Initially, this project was born as a space of experimentation, production, and research for each of its members to pursue their work, though with an approach that seeks collaboration, exchange, and the linking of different kinds of knowledge and understanding. The collective also seeks dialogue and communication with different cultural, academic, and scientific institutions, both public and independent, along with other collectives, social organizations, artists, scientists, critics, researchers, educators, and makers. Taller30 seeks to position itself as a nodal space that promotes new ways of approaching art and its relationship with science and technology.

The members of Taller30 are Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Taiyo Miyake, Bruno Monsivais, Iván Puig, and Leslie San Vicente.



PIA CAMIL

Ciudad de México, 1980

Pia Camil es una artista visual que vive y trabaja en Acatitlan, Estado de México, y la Ciudad de México. Estudió una licenciatura en Bellas Artes en la Rhode Island School of Design y una maestría en la Slade School of Fine Art, Londres.

A través de distintos soportes como la pintura, la instalación, la performance y el textil de gran formato, Camil pretende dismantlar ideas preconcebidas sobre el legado del modernismo y establecer dinámicas de intercambio en reacción al capitalismo exacerbado, siempre desde una perspectiva feminista. En sus

proyectos más recientes integra estrategias colaborativas y de participación con el público.

Entre sus exposiciones destacan *Fuego Amigo*, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México (2024); *Organismo Multi-Orgásmico*, Sultana Galerie, París (2022); *Nidos y Nudos*, Blum & Poe Gallery, Los Ángeles (2021); y *Laugh Now, Cry Later*, Galería OMR, Ciudad de México (2020). Ha participado en muestras institucionales como ARS22, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki (2022); *Air Out Your Dirty Laundry*, MASA at Rockefeller Center, Nueva York (2022); *Here Comes The Sun*, performance en el Guggenheim Museum, Nueva York (2019); *Telón de Boca*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México (2018), entre otras. Su obra forma parte de colecciones permanentes en el Centro Georges Pompidou, París; el Museo Jumex, Ciudad de México; el Blanton Museum of Art, Austin; el Guggenheim Museum, Nueva York; y el FRAC Champagne-Ardenne de Francia, entre otras.

Pía Camil is a visual artist who lives and works in Acatitlán, State of Mexico. She earned her BA in Plastic Arts from the Rhode Island School of Design and her MA in Plastic Arts from the Slade School of Fine Art, London. Through different media ranging between painting, installation, performance, and large format textiles, Camil aims to dismantle preconceived ideas about the legacy of modernism and establish new dynamics of exchange in reaction to an exacerbated capitalism, always working from a feminist perspective. In her most recent projects she has integrated collaborative strategies of public participation.

Camil's work has been shown in numerous solo exhibitions including *Fuego Amigo*, Carrillo Gil Museum, Mexico City (2024); *Organismo Multi Orgásmico*, Galerie Sultana, Paris (2022); *Nidos y Nudos*, Blum & Poe Gallery, Los Angeles (2021); *Three Works*, MOCA Tucson (2020); *Laugh Now, Cry Later*, OMR Art Gallery, Mexico City (2020). She has participated in institutional exhibitions such as ARS22, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki (2022); *Air Out Your Dirty Laundry*, MASA at Rockefeller Center, New York (2022); *Here Comes The Sun*, performance at the Guggenheim Museum, New York (2019); and *Telón de Boca*, Museo Universitario del Chopo, Mexico City (2018), among others. Her work forms part of the permanent collections at the Centre Georges Pompidou, Paris; Museo Jumex, Mexico City; Blanton Museum of Art, Austin; the Guggenheim Museum, New York; and FRAC Champagne-Ardenne, France, among others.



Regina De Con Cossío

Ciudad de México, México, 1984

Regina De Con Cossío es gestora cultural. Estudió Filosofía en la Universidad Libre de Berlín y Arte en el Royal College of Art en Londres. Desde 2015 impulsa con Sybaris acciones de difusión y promoción del arte contemporáneo. Ha colaborado con artistas, instituciones y galerías mediante iniciativas editoriales y curatoriales.

En 2020 funda Fomento Sybaris, una iniciativa experimental de apoyo al arte contemporáneo. Este libro es un primer ejercicio editorial para conjuntar la obra de diversos artistas cuyo trabajo se desarrolla en México.

Fomento Sybaris imagina un espacio independiente para presentar proyectos que estimulen y apoyen a la escena cultural latinoamericana.

Regina De Con Cossío is a cultural affairs agent. She studied Philosophy at the Free University of Berlin, and Arts at the Royal College of Art in London. Since 2015, she has been committed to support actions intending to spread and promote contemporary art through Sybaris' platform. De Con Cossío has collaborated on editorial and curatorial efforts with different artists, institutions, and galleries.

In 2020, she founded Fomento Sybaris, an experimental initiative focused on supporting Contemporary Art. This book is a first editorial attempt to bring together various artists' work with practices based in Mexico. Fomento Sybaris envisions an independent space dedicated to exhibit art projects in order to stimulate the Mexican cultural scene.



Casa Siete Leguas

Atotonilco El Alto, Jalisco

Siete Leguas, más que un tequila, es una explosión de sensaciones que nos transporta a los campos de agave azul de Atotonilco el Alto, Jalisco, cuna de esta empresa familiar fundada en 1952 por Don Ignacio González Vargas y su esposa, Doña María Amparo De Anda Franco.

Más que un tequila, Siete Leguas es un homenaje a México. Un viaje sensorial que nos invita a redescubrir su riqueza cultural, un recorrido en el que se disfruta de sus procesos artesanales y la energía vibrante de su gente. Como el arte, Siete Leguas celebra la belleza en cada expresión que conecta con honestidad y transparencia, mientras respeta su origen y su naturaleza artesanal.

Siete Leguas, more than a tequila is a burst of sensations that enraptures and takes us to the blue agave fields of Atotonilco El Alto, Jalisco, the cradle of this family enterprise founded in 1952 by Don Ignacio González Vargas and his wife, Doña María Amparo De Anda Franco.

More than a tequila, Siete Leguas is a homage to Mexico: a sensorial journey that leads us to rediscover its cultural wealth, a journey to enjoy its artisanal process and its people's vibrant energy. As in the art, Siete Leguas celebrates the beauty of every expression that connects to honesty and transparency, while respecting its artisanal origin and nature.



Agradecimientos

Gracias tiene muchos rostros.

El de Mauro Giaconi, Madeline Jiménez Santil, Ana Gallardo, Berenice Olmedo, Yeni Mao, Rodrigo Hernández, Chantal Peñalosa Fong, ektor garcia, Ana Segovia, Héctor Zamora, Manuela García, Fabiola Menchelli, Karla Kaplun, Jerónimo Rüedi, Fritzia Irizar, Naomi Rincón Gallardo, Ariel Guzik, Artemio, Marilá Dardot, Taller30: Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Bruno Monsivais, Iván Puig y Leslie San Vicente; Vica Pacheco, Laureana Toledo, Tania Candiani, Diego Pérez, Stéphanie Janaina, Tania Pérez Córdova, Iñaki Bonillas, Tomás Díaz Cedeño, Débora Delmar, Erick Meyenberg, Andrew Roberts y Pia Camil.

Los de Willy Kautz, Nina Fiocco, Abel Cervantes, Daniel Sánchez-Poitevan, Emma Senties Miranda, Richard Moszka, Enrique Arechevala y Christian Ibarra.

El de Proyectos Ninguém: Maru Calva, Roberta Schroeder y Luisa Cayuela.

Los de Natanael Guzmán y Mauricio Marcin Álvarez.

El de Tequila Siete Leguas: Fernando González de Anda y Juan Fernando González Olivares.

Finalmente, el de mis papás.

Soy responsable de todo, pero este compendio lo confeccionamos todes nosotres; yo hilvané las partes.

Quien tenga el deseo de prestar oídos a esta cacofonía, sentirá, de pronto que a esos nunca vistos, tras un instante los conozco como a nadie.

Acknowledgments

Gratitude has many faces.

The face of Mauro Giaconi, Madeline Jiménez Santil, Ana Gallardo, Berenice Olmedo, Yeni Mao, Rodrigo Hernández, Chantal Peñalosa Fong, ektor garcia, Ana Segovia, Héctor Zamora, Manuela García, Fabiola Menchelli, Karla Kaplun, Jerónimo Rüedi, Fritzia Irizar, Naomi Rincón Gallardo, Ariel Guzik, Artemio, Marilá Dardot, Taller30: Marcela Armas, Daniela Edburg, Gilberto Esparza, Arthur Henry Fork, Diego Liedo, Bruno Monsivais, Iván Puig and Leslie San Vicente; Vica Pacheco, Laureana Toledo, Tania Candiani, Diego Pérez, Stéphanie Janaina, Tania Pérez Córdova, Iñaki Bonillas, Tomás Díaz Cedeño, Débora Delmar, Erick Meyenberg, Andrew Roberts, and Pia Camil.

The faces of Willy Kautz, Nina Fiocco, Abel Cervantes, Daniel Sánchez-Poitevan, Emma Senties Miranda, Richard Moszka, Enrique Arechevala, and Christian Ibarra.

The faces of Proyectos Ninguém: Maru Calva, Roberta Schroeder, and Luisa Cayuela.

The faces of Natanael Guzmán, and Mauricio Marcin Álvarez.

The faces of Tequila Siete Leguas: Fernando González de Anda, and Juan Fernando González Olivares.

And, finally, the faces of my parents.

I am responsible for the whole, but this compendium was concocted by all of us—I simply stitched the parts together.

Whoever wishes to strain their ears to listen to this cacophony will perhaps feel that: *those never seen, in an instant, I know like no other.*

Primera edición

De Frente a lo que se oculta, 2024

Fomento Sybaris

Periférico Sur 3449 segundo piso, San Jerónimo Lídice,
La Magdalena Contreras, 10200, Ciudad de México, México

© de los textos, sus autoras y autores

© de las imágenes, sus autoras y autores

© de la traducción, su autora

Edición: Regina De Con Cossío

Coordinación editorial: Mauricio Marcin Álvarez

Asistencia editorial: Abel Cervantes, Daniel Sánchez Poitevin

Diseño editorial: Proyectos Ninguém - Maru Calva, Roberta Schroeder, Luisa Cayuela

Fotografías: Natanael Guzmán

Fotografías de gestos: Enrique Arechevala

Pag 65, 66: Cortesía estudio Chantal Peñaloza, Los Ángeles, EE.UU

Pag 81, 82: Cortesía de Rodrigo Hernández

Pag 204: Retrato de Óscar M. García

Pag 224 (arriba): Cortesía de Diego Pérez

Pag 244: Mesa cortesía de La Metropolitana

Pag 252-259: Cortesía de Taller30

Pag 260, 266: Cortesía de Pia Camil

Corrección de imagen: Natanael Guzmán

Corrección de estilo (español): Daniel Sanchez Poitevin, Maru Calva

Corrección de estilo (inglés): Willie Gurner

Traducción (inglés): Richard Moszka (Ensayos), Emma Sentíes Miranda (Textos), Willie Gurner

Traducción de poema: Kit Schluter

Esta publicación cuenta con una licencia Creative Commons

Atribución No Comercial 4.0 Licencia Internacional

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ISBN: 978-607-29-6187-6

Impreso y hecho en México

Waves assault me from all sides now; they become quite strong, rerouting me, dividing me, distending me.

The mass of imprecision grows.

Little trifles violate me, won't leave me in peace anymore.

I suffer a different force of gravity.

The quotidian is no longer in the frame.

Occultations. Occultations of every kind.

I'm stirred, repeatedly moved, drawn in.

Vividly and constantly fascinated as I am,

I'm likely hypnotizable.

The air is no longer innocent and empty. I feel startled,

as when someone who has entered the room through

a hidden door unexpectedly introduces himself to you.

A sense of clairvoyance has seized me, filled me.

Photographs of unknown characters on the pages of a

magazine forgotten on a chair. I plunge into them, touching

their very roots. As of a moment ago, I've known these

people I've never seen before better than anyone.

I'm with and among them. In front of them, sometimes.

A new depth has come to me. With all of them,

I've reached a new depth.

Irradiation.

