

DFAQ



Distrito Federal Art Quarterly #1

TERCERUNQUINTO, YOSHUA OKÓN,
PROYECTO PARALELO, ANA BIDART, LULU,
JOÃO MOURÃO & LUIS SILVA,
WILLIAM POWHIDA

DIRECTORIO

Publisher / Editor en jefe Andrew McClintock
Director editorial Peter Dobey
Edición en español Paulina Ascencio
Edición en inglés Peter Cochrane
Asesoría en traducción John Z. Komurki
Asistente editorial Lucy Kasofsky
Traducciones Paulina Ascencio, John Z. Komurki, Tatiana Lipkes, José Luis Rico Carrillo
Corrección de estilo John Z. Komurki, Sandra Elisa Looftbourow
Colaboradores Christopher Michael Fraga, Tony Labat, John Z. Komurki, Joseph del Pesco, William Powhida
Consejeros DFAQ Tony Labat, Julio C Morales, Arie Amaya-Akkermans, Pamela Echeverría, Pilar Villola Mascaró, Guillermo Santamarina Lagunes, Julieta Aranda, Nion McEvoy, Kevin King, John Sanger, Txema Novelo, María Fernanda Magallanes
Imágenes cortesía de Tercerunquinto, Proyectos Mondlova, SOMA, Zona Maco, New Langton Arts, Yoshua Okón, Issa Benítez/ Proyecto Paralelo, Ana Bidart, Projeto Hélio Oliticica, Lulu, Isaac Contreras, Martín Soto, Tanya Leighton Gallery, el Internet
Gracias Katie Humphries, Moth, Leigh Cooper, Txema Novelo, Mauricio Ancalmo, todos mis abuelos, Eda Gallo, Lisa Cherry-Dobey, Charles Cherry, Paulina Ascenciox2, John Z. Komurki, Pedro Reyes, Tony Labat, María Fernanda Magallanes, Alejandro García Contreras, Jesse McClintock, Manuel Rocha Iturbide, Max, Wendy Mora Ada, Morgan Clémangon, John Rapko, Joseph del Pesco, Anthony Choice-Díaz, Delphine Passot, William Powhida, Issa Benítez, Betty Briceño, Anuar Maauad, Sofía Margarita, Theo Michael, Pamela Echeverría, Mariano Rocha, Julieta Aranda, Óscar Benassini, Raúl David Vázquez, Christian Boltanski, Ariadna Ramonetti, Euri Lorenzo, Danette N Coterá, Macario Ortega, Daniel Hernandez, Ana Castella, Brett W. Schultz, Ricardo Porrero, los colaboradores de SFAQ, y todos los que nos han apoyado a través de publicidad, suscripciones y donaciones.
Contacto SFAQ LLC 441 O'Farrell St. San Francisco, CA, 94102, USA www.sfaq.us // www.dfaq.mx Publisher: andrew@sfau.s Publicidad: advertise@dfau.mx Listado de galerías: listings@sfau.s Distribución: distribution@sfau.s Todos los materiales © 2014-15 SFAQ LLC Impreso sobre papel 60% reciclado en Hunters Point, San Francisco. DFAQ utiliza tintas a base de soya que son amigables con el ambiente. Diseñado en el Tenderloin, San Francisco.

NOTA DEL PUBLISHER

Al producir *DFAQ*, nuestra intención principal es crear un medio de conexión entre la Ciudad de México y Estados Unidos que exista fuera de los medios homogéneos que son controlados por las corporaciones. Por ser producido en San Francisco, un territorio que solía ser controlado por México, esperamos que quizás sea un paso hacia la retribución y apreciación de lo que fue antes de que el ejército y el gobierno estadounidense invadieran estos territorios, de la misma manera en que continúan haciéndolo alrededor del mundo.

El arte no salvará al mundo, pero es un buen punto para iniciar la conversación. Una actitud que siempre estará presente en *DFAQ*, y que es también la fuerza impulsora detrás de *SFAQ*, es la lucha contra la inequidad social que se mantiene dominante en el mundo del arte. Para nosotros, el arte no es lo que hoy se conoce como la máquina y la industria del arte. Es la promesa de lo que puede llegar a ser, o lo que debería ser, y es la celebración de la humanidad y las ideas.

Estoy muy emocionado por el lanzamiento de esta nueva revista y por ver lo que vendrá después. Esto no es un intento por definir al D.F. de alguna manera —es un esfuerzo por exaltar el poder y la belleza del arte y la cultura que viene desde dentro y fuera de sus límites.

Andrew McClintock

 Publisher / Editor en jefe



Imagen de portada:
Tercerunquinto, *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional* [Dismantlement and Reinstallation of the National Coat of Arms], 2008. Intervention. Courtesy of the artists.

ÍNDICE

Yoshua Okón
Con Tony Labat
4-7

Deconstruir Con Tercerunquinto
Por Christopher Michael Fraga
8-11

Proyecto Paralelo
Con *DFAQ*
12-13

Ana Bidart
Con John Z. Komurki
14

João Mourão & Luis Silva
Con *DFAQ*
15

Lulu
Con Joseph Del Pesco
16

DFAQ [Proyecto] Con William Powhida
Mexico City Residency Post-Script, 2014.
Grafito y acuarela sobre papel. 30 x 22 in.

COLABORADORES

Paulina Ascencio es curadora. Sus investigaciones se enfocan en arte contemporáneo, estética y política. Le gusta mucho el Internet, donde vive y trabaja.

Peter Cochrane es producto y creyente de la educación pública, aunque el gobierno podría llevarla a otro nivel. Ahorita probablemente está pintando postales o haciendo libros que combinan arte y política. Es director editorial de *SFAQ* y *www.sfaq.us*. Larga vida al impreso —nuestro recurso más vital.

Peter Dobey es director editorial de *DFAQ*, es un artista y psicoanalista que escapó de Estados Unidos y encontró un nuevo hogar en la Ciudad de México. Esta revista sería un éxito si puede regresarle al D.F. una pizca del amor que le ha dado.

Christopher Michael Fraga es antropólogo, traductor y escritor. Es profesor en la Facultad de Sociología y Antropología de Swarthmore College en Pennsylvania.

John Z. Komurki es escritor y traductor. Es fundador de Mexico City Lit. Su libro acerca de la Ciudad de México será publicado en 2015.

Tony Labat ha producido una extensa obra en performance, instalación y escultura desde los años setenta, y es considerado uno de los pioneros del videoarte. Nacido en Cuba, a los quince años emigra junto a su familia a los Estados Unidos. Unos años más tarde se traslada a San Francisco, donde se convirtió en uno de los principales exponentes de las nuevas tendencias del arte contemporáneo de la costa oeste norteamericana. Su obra explora temas como la cultura popular, la identidad, los prejuicios y tabúes sociales, el cuerpo, la política, entre otros. Labat es un importante pedagogo y actualmente director del programa de maestría del legendario San Francisco Art Institute. La provocadora obra de Labat se ha exhibido internacionalmente en los últimos 30 años, encontrando eco en varias generaciones de artistas jóvenes.

Andrew Nissim McClintock nació en El Paso, Texas, el 1ero de enero de 1972. Después de identificar que su hijo era un prodigio, cuando tenía sólo siete años, su madre lo mandó a vivir a San Miguel de Allende. Ahí fue puesto bajo la tutela de su tío, un descendiente directo de Diego Rivera, y fue forzado a un intenso régimen de entrenamiento de pintura al fresco. A los 16 años, McClintock había pintado un gran número de prestigiosos murales políticos en Guanajuato, Jalisco, y Michoacán, lo que lo convirtió en enemigo del entonces poderoso régimen militar. Huyendo de su creciente condición política, McClintock desapareció de la escena del fresco y se reinventó como guía de pesca deportiva en Punta La Bufadora. Fue ahí donde construyó su primera prensa Gutenberg de madera y comenzó a imprimir a mano una revista de arte y cultura a lo largo de la costa del Pacífico. Con el paso de los años, la revista creció hasta convertirse en la prestigiosa *SFAQ*, junto a su hermana recién nacida, *DFAQ*. Siempre fiel a su técnica, McClintock todavía imprime a mano cada copia de *SFAQ* y *DFAQ* utilizando una prensa Gutenberg.

Joseph del Pesco es curador en Kadist Art Foundation, San Francisco.

William Powhida es artista y crítico. Su trabajo satiriza las relaciones de poder en el mundo del arte y, últimamente, el tropos estético. Recientemente fue residente en Casa Maaud y produjo una exhibición de dibujos, diagramas, impresiones y una enorme pila de ladrillos que reflexionaban sobre sus limitadas interacciones con la comunidad del arte de la Ciudad México, titulada *Apuntes desde México*. Es representado por la Galería Postmasters en Nueva York; Galería Charlie James en Los Angeles; Galería Platform en Seattle, y Galería Poulsen en Dinamarca.



ZONA
MACO.
MÉXICO
ARTE
CONTEMPO
RÁNEO.
FEBRUARY
4TH-8TH.
2015.

MEXICO CITY
CENTRO BANAMEX / HALL D

Main Section
New Proposals curated by Julieta González
Zona Maco Sur curated by João Mourão y Luis Silva
Modern Art curated by Mauricio Marcín
Design curated by Cecilia León de la Barra

www.zonamaco.com
info@zonamaco.com



Yoshua Okón

Con Tony Labat

¿Qué estás haciendo?

Estoy trabajando en una pieza nueva. Grabé un video en el pueblo de Skowhegan, en Maine. Durante el verano fui profesor residente en una escuela que está junto al pueblo.

Me comentan que eres muy popular actualmente, ¿es cierto?

¡No sé! ¿Quién te dijo eso?

Eso es lo que me dicen, que eres muy popular. Esto es fantástico, es un placer conversar contigo. Estaba pensando en cómo, por un lado, conozco mucho sobre tu trabajo, y por otro, sé muy poco sobre ti. Entonces, el comienzo sería algo como ¿en dónde creciste y cómo fueron los primeros años de tu vida?

Bueno, nací en 1970 y crecí en la Ciudad de México. De hecho, es el mismo vecindario en donde vivo todavía. Crecí en la Condesa, así es que no me he movido mucho.

¿Y fuiste a UCLA?

Sí, hice mi maestría en Artes Visuales en UCLA

Comencemos con un poco acerca de La Panadería. ¿Cómo surgió?

En realidad, esto regresa a mi infancia y a mi crianza. Definitivamente está conectado. Durante los setenta y en especial en los ochenta, cuando estaba creciendo, México difícilmente participaba en la escena internacional. Había un proteccionismo económico muy fuerte y un régimen totalitario, por lo que era muy difícil tener acceso a la cultura del extranjero. También era muy difícil tener acceso a los artistas e intelectuales interesantes que trabajaban en la misma ciudad, ya que había un poderoso monopolio de los medios (que no ha cambiado mucho), y eran tiempos previos al Internet. Los museos públicos solamente exhibían arte abstracto que no amenazaba al régimen de ninguna manera. Entonces, crecí aquí y estaba hambriento de información. Sabía que quería ser artista, pero me sentía aislado, por lo que en 1989 me fui a estudiar al extranjero. Me fui a Montreal, en donde había muchos espacios gestionados por artistas y, junto a Miguel Calderón, que al mismo tiempo vivía en San Francisco, qué también es una ciudad con una larga tradición de espacios independientes gestionados por artistas; comenzamos a imaginar la forma de cambiar las cosas en casa. Creo que ese es el ímpetu inicial para La Panadería. En otras palabras, queríamos expandir las posibilidades de la vida diaria en la Ciudad de México. Queríamos abrir las cosas y también estábamos muy interesados en crear un puente con el exterior. Queríamos traer artistas interesantes y viajar al extranjero para entrar en un diálogo más amplio, para reconectar internacionalmente a la Ciudad de México. Porque durante el período modernista la ciudad fue muy cosmopolita y culturalmente compleja, hasta finales de los 60; cuando sucedió la massacre estudiantil y, con la conformidad de la CIA, el régimen se hizo sumamente represivo. Entonces, cuando La Panadería abrió, establecimos un espacio de residencia para nuestros invitados, y también comenzamos a invitar a gente de los alrededores de la ciudad que necesitaban un lugar para exhibir y para interactuar. Desde ahí, las cosas se desarrollaron de una forma muy orgánica.

Creo que mencionaste algo con lo que me gustaría continuar un poco. Cuando fuiste a Canadá, y luego también a San Francisco, los espacios gestionados por artistas eran, bueno, de cierta manera estaban llegando a la cúspide. Entonces ¿consideraste esos espacios como modelo?

Sí, quiero decir, no eran el único modelo, pero la tradición de espacios gestionados por artistas definitivamente se convirtió en un modelo; ese tipo de iniciativas artísticas no gubernamentales y no corporativas.

Pero al mismo tiempo, para mí, la diferencia es—y corrigeme si me equivoco—que solamente eran ustedes dos. No tenían un consejo, ni asesores ni nada similar, ¿correcto?

Es correcto. Pero más allá de estructuras particulares, lo que nos influenció fue el espíritu de juntarse y abrir tu propio espacio en tu cochera para tener toda la libertad posible. Entonces, adaptamos este espíritu a nuestro propio contexto e inventamos una estructura que tenía sentido para el tiempo y espacio específicos. Y un elemento clave fue mi padre. Él formó parte del movimiento estudiantil y es un anarquista en espíritu, y apoya mucho a las artes. Así que él es quien, de manera gratuita, nos prestó el lugar en donde todo sucedió. Y como no lo estábamos haciendo por el dinero, no era necesario constituir un consejo para que este espacio sucediera. Era una plataforma que pertenecía a los artistas, por lo que fue la multiplicidad de los artistas lo que determinó lo que sucedió ahí.

¿A qué te referies con que tu padre era un anarquista?

Mi padre estudio con los anarquistas republicanos que eran refugiados políticos de la Guerra Civil Española aquí en México. Intelec-

tuales humanistas increíbles, que abrieron muchas escuelas y tuvieron una influencia cultural muy positiva (entre ellos, Luis Buñuel). También fue parte del movimiento estudiantil de 1968 aquí en la Ciudad de México. Perteneció a la generación desencantada de activistas progresivos de los sesenta, que fue prácticamente deshecha a finales de esa década y en los setenta. Entonces, en muchos niveles simpatizaba con La Panadería. Se convirtió en mecenas y, con su apoyo y la estructura que se nos ocurrió, en la que los artistas cubrían su propia producción y el dinero de la venta de cerveza en las inauguraciones cubría los costos básicos, el espacio duró nueve años. Definitivamente encontramos un balance y un pequeño sistema que funcionaba. Otro aspecto importante era que, de alguna manera, el gobierno se dio cuenta de que estaba sucediendo algo culturalmente significativo, y no sólo nos permitieron operar sin estar constituidos legalmente, sino que, incluso, nos protegían. Cuando recuerdo las cosas tan locas que hicimos, me doy cuenta de cuanta tolerancia había por parte del gobierno de la ciudad. Y no es una coincidencia, ya que eran los días en los que Cuauhtémoc Cárdenas, un político muy progresista y respetado, se convirtió en gobernador de la ciudad, reemplazando al increíblemente corrupto partido (PRI) que había estado gobernando la ciudad por casi 70 años. Ahora, el PRD, el partido de Cárdenas, aún gobierna la ciudad, aunque desafortunadamente se está haciendo más corrupto. Pero esa es otra historia.

Definitivamente ayudaste a poner a la Ciudad de México en el mapa.

Para bien o para mal.

Creo que para bien. Obviamente eres un artista que está interesado en la producción de cultura y, quizás de cierto modo, en activismo. Como mencionabas, eso te llevó recientemente—no sé cuántos años lo has estado haciendo—pero tienes esta escuela. ¿Podrías contarme un poco acerca de esa transición de gestionar un espacio de artistas a gestionar una escuela?

Claro. Bueno, SOMA también es un espacio independiente, sin ánimo de lucro, dirigido por artistas. Proviene de la misma tradición que La Panadería. Pero el contexto en el que existe SOMA es muy diferente al que encontramos en los noventa. A principios de los noventa, el mercado no jugaba ningún papel. Había muy pocos espacios exhibiendo arte contemporáneo. Ahora hay muchos espacios de exposición. Eso es lo último que necesitamos. En el fondo, la misión no ha cambiado mucho, pero SOMA está respondiendo a un nuevo paradigma cultural y, por lo tanto, necesita nuevas estrategias. Los programas de SOMA están diseñados para ser un contrapeso de las tendencias culturales neoliberales que predominan hoy en día, así como para estimular el intercambio intergeneracional. Los tres programas principales son: Miércoles de SOMA, un programa abierto al público y gratuito en donde cada miércoles invitamos a alguien para hablar o presentarse. Este es un programa multidisciplinario. A veces tenemos urbanistas o filósofos, otras veces son artistas, a veces músicos. Se trata de conocer lo que está pasando, una forma en que los agentes culturales pueden hablar a profundidad sobre su práctica y un modo de estimular más diálogo y más interacción entre los actores culturales en la ciudad. Otro es un programa a nivel de posgrado con duración de dos años y con 24 estudiantes. Finalmente, hay un tercer programa que es una residencia de verano de ocho semanas, en inglés. Esos son los tres programas actuales en SOMA, pero podrían cambiar en el futuro. Yo no me refiero a SOMA como una escuela. Me refiero a éste como un espacio de artistas con un consejo que se encarga de determinar el contenido y hacia dónde se mueven las cosas.

¿Cuál es tu papel en SOMA?

Bueno, yo lo fundé, y actualmente soy parte del consejo de artistas. Hay una directora, Bárbara Hernández, que está haciendo un trabajo estupendo. Ella opera el día a día y tiene formación como gestora cultural. Tiene un equipo y ella no define el contenido, pero se asegura de que las ideas y el programa que vienen del consejo de artistas se haga realidad.

¿Podrías decirme algo sobre los artistas que están involucrados contigo en el consejo?

Claro. Somos 19. Algunos de ellos son Teresa Margolles, Santiago Sierra, Francis Alys, Carlos Amorales, Julieta Aranda, Eduardo Abaroa y Sofía Taboas. Todos contribuimos de distintas maneras, dependiendo de nuestras habilidades, disponibilidad e intereses. Algunos enseñan, otros programan las charlas de los miércoles, otros nominan estudiantes, otros invitan residentes, otros están involucrados conceptualmente en la forma en la que todo el espacio se mueve y se desarrolla, etc. Los prerrequisitos para los miembros son que cuenten con una fuerte conexión con la Ciudad de México y una práctica madura e internacionalmente activa.

Suena muy bien. ¿Por cuánto tiempo has estado haciendo esto?

La inauguración fue en noviembre de 2009. Así que durante casi cinco años.

Increíble. Ahora bien, ¿qué hay de ti? Mencionaste que estás trabajando en un nuevo video. ¿Podrías contarme un poco sobre eso?

Claro. Desde el principio, mi práctica ha tenido un énfasis social muy fuerte. Eso no quiere decir que no me interesan las cuestiones formales, pero no son dos categorías que se excluyan mutuamente; la forma sin discurso es algo que nunca me ha interesado. Sin embargo, no es activismo, pues creo que el activismo es una cosa diferente. Mi trabajo opera sobre una base social y habla sobre aspectos de interés común que tenemos como sociedad. La práctica que he desarrollado, en términos generales, es un híbrido entre el performance, el video y la instalación. Usualmente comienzo con investigación entorno a sitios específicos, comunidades, o hechos históricos, y desde ahí incorporo la ficción. En el montaje final, es importante la relación del video con el espacio y con el cuerpo. Estoy interesado en las áreas grises entre la ficción y el documental porque, al hacérsitas aparentes, los espectadores tienden a interpretar activamente lo que están mirando y, por lo tanto, a formular su propia interpretación de la realidad. Y esta formulación personal de significado es lo que considero que es la principal diferencia entre lo que hago y el activismo, en el que siempre hay una agenda.

El pueblo en el que grabé el proyecto que actualmente estoy editando está en medio de un área rural muy pobre en Maine. Mientras estaba ahí, estaban restaurando una enorme escultura que la Cámara de Comercio del pueblo construyó y con el cuerpo. Es una escultura de madera de unos 80 pies de un nativo americano al que se refieren como "el indio más alto del mundo." Investigando un poco encontré que el nombre original del pueblo se había cambiado por un nombre nativo americano y, años después, construyeron la estatua en un esfuerzo por atraer al turismo. Y también encontré que algunos de los peores genocidios de nativos americanos en Estados Unidos sucedieron precisamente en esa parte del país, en Nueva Inglaterra. Entonces, fue algo así como ¿por qué esta estatua de un nativo americano? ¿Hay nativos americanos en los alrededores? Resulta que no, no hay ninguno viviendo en Skowhegan. Sé que es una práctica común en Estados Unidos apropiarse y exotizar culturas nativo americanas, y que es una práctica que se ha normalizado hasta el punto en que es difícil verlo, pero para mí, viniendo del exterior, es una locura. Es decir, es como si los nazis hubieran ganado la guerra y luego decidieran usar un rabino como la mascota de la ciudad en Alemania sin ningún reconocimiento del genocidio, ¿sabes?

¿Entonces la renombraron porque sonaba indio?

Exactamente.

¿Y qué significa Skowhegan?

Significa el lugar en donde se buscan peces. Cruzando Skowhegan hay un río enorme llamado Kennebec, en donde los nativos americanos solían pescar. Para mí pieza, le pedí a los miembros del comité del pueblo que estaban encargados de la restauración que hablaran en un panel de discusión en la estación local de televisión acerca de la historia de la escultura y sobre el uso de los nativos americanos como símbolo de su identidad. Bajo mi dirección, el panel de discusión se transformó lentamente en un extraño "trance ceremonial nativo americano" que sucedió por toda la estación de televisión. Esta segunda parte la dejé bastante abierta a su interpretación. Entonces sí, eso es básicamente lo que estoy editando ahora. La pieza final será una instalación de tres canales.

¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

Estuve ahí durante nueve semanas. Fue muy bueno porque estaba dando clases pero también tuve el tiempo para hacer la investigación y grabar durante mi última semana.

Entonces en eso estás trabajando ahora, ¿estás editando la pieza?

Estoy editando esa pieza y también me estoy preparando para una exposición individual en noviembre en la galería K&K, en Okayama, Japón. Y pronto comenzaré una nueva producción para una exposición en un espacio llamado HOME, en Manchester, Inglaterra, que ellos están produciendo. Y finalmente, estoy trabajando en el Museo de Arte de Phoenix, en Arizona.

¿Estás trabajando con Julio César Morales?

Con Julio...

Yo a Julio lo llamo "mayonesa". Por escurridizo. ¿Cuándo es la exposición en Arizona?

Bueno, siempre había querido hacer una pieza sobre los Minutemen en Arizona. Cuando Julio empezó a trabajar ahí, me preguntó sobre la posibilidad de trabajar juntos y le conté sobre la idea de los Minutemen. Tomó un poco más de un año, pero finalmente me organizó entrevistas con gente por todo el estado. Así que lo haremos en tres

With Tony Labat

What are you working on?

I am working on a new piece I shot in the town of Skowhegan in Maine during the summer. I was resident faculty at an art residency right next to the town.

They tell me that you are very hot right now, is that true?

I don't know! Who said that?

That's what they tell me, that you're very hot. Hey, so this is fantastic, it is my pleasure to be talking with you. Okay, so listen, I was thinking about how in one way I know a lot about your work, and in another way I know very little about you. So maybe something to start with would be asking where you grew up and what your early life was like.

Okay, well I was born in 1970 and I grew up in Mexico City. Actually in the same neighborhood where I still live. I grew up in Condesa, so I haven't moved much.

And you went to UCLA?

Yes, I did my MFA at UCLA.

Let's start with a little bit about La Panadería. How did that come about?

This actually does go back to my childhood and my upbringing. It is definitely connected. Mexico during the 1970s and especially the 1980s when I grew up was hardly participating in the international scene. There was very strong economic protectionism and a totalitarian regime, so it was very hard to have access to culture from abroad. It was also very hard to have access to interesting artists and intellectuals working in your own city since there was a powerful media monopoly (that hasn't changed all that much) and these were pre-Internet days. Public museums were only showing abstract art that didn't threaten the regime in any way. So I grew up here and I was hungry for information. I knew I wanted to be an artist, but I felt quite isolated, so in 1989 I went to study abroad. I went to Montreal, where they had a lot of artist-run spaces, and together with Miguel Calderón, who simultaneously was living in San Francisco, also a city with a long tradition of independent artist-run spaces, we began trying to imagine how to make things different at home. I think that was the basic initial impetus for La Panadería. In other words, we wanted to expand possibilities in day-to-day life here in Mexico City. We wanted to open things up, and we were also very interested in creating a bridge with the outside. We wanted to bring interesting artists and travel abroad to enter into a broader dialogue, to re-connect Mexico City internationally. Because this was a very cosmopolitan and culturally complex city during the modernist period, up until the late '60s when the student massacre took place, and with the compliance of the CIA, the regime became highly repressive. So when La Panadería opened we set up a residency space for our guests and we also started to invite people from around the city that needed a place to show and needed a place to interact. In a very organic way things just took off from there.

You mentioned something that I would like to follow up on a little bit. When you went to Canada, and then San Francisco as well, the artist-run spaces were very—well, they were peaking—so you looked at those spaces as a model?

I mean, yes, they were not the only model, but the tradition of artist-run spaces definitely became a model; these kinds of non-governmental and non-corporate artist initiatives.

But at the same time, the difference is, for me, and correct me if I'm wrong, that it was just the two of you. You didn't have a board or advisers or anything like that, correct?

That's correct. But beyond the particular structures, it was the spirit of getting together and opening your own space in your garage to have as much freedom as possible that influenced us. So we adapted this spirit to our own context and invented a structure that made sense for the specific place and time. And a key element was my father. He was part of the student movement and in spirit he's an anarchist and is very supportive of the arts. So he is the one that, for free, lent us the building where everything took place. And since we were not doing it for money, it wasn't necessary to establish a board to make this place happen. It was a platform that belonged to artists, so it was the multiplicity of artists that determined what took place there.

What do you mean your father was an anarchist?

My father studied under Republican anarchists that were political refugees here in Mexico from the Spanish Civil War. They were incredible humanist intellectuals that opened many schools and had a hugely positive cultural influence (Luis Buñuel among them). And he was also part of the 1968 student movement here in Mexico City. He belongs to the 1960s disenchanting generation of progressive activists that was pretty much crushed during the late sixties and seventies. So on many levels he sympathized with La Panadería. He be-



Coyotería, 2003. Performance view, Mexico City. Courtesy of the artist.

came a patron, and with his support and the structure that we came up with in which artists covered their own production and the money from selling beer at the openings covered basic costs, the space lasted nine years. We definitely found a balance and a little system that worked. Another important aspect was that somehow the government realized something culturally significant was going on and not only did they allow us to operate with no legal status but we were even protected. When I look back at the crazy things we did, I realize how much tolerance there was from the city's government. And it is not a coincidence since those were the days in which Cuauhtémoc Cárdenas, a very progressive and well-respected politician, became the mayor of the city replacing the incredibly corrupt party (PRI) that had been governing the city for almost 70 years. Now the PRD, Cárdenas's party, still governs the city but unfortunately is becoming increasingly corrupt. But that is a different story.

Well you definitely were part of putting Mexico City on the map, that's for sure.

For better or for worse.

I think for better. Okay, so obviously you are an artist who is interested in the production of a culture, and perhaps in a certain way, activism. Like you were saying, and that led you to recently—I don't know how many years you've been doing it, but you have this school. Can you tell me a little bit about that transition? From running an artists' space to running a school?

Sure. Well, SOMA is also an independent, non-profit, artist-run space. It comes from the same tradition as La Panadería. But the context in which SOMA exists is incredibly different from the one that we found in the 1990s. In the early 1990s, the market did not play a role at all. There were very few places exhibiting contemporary art. Now there are many exhibition places. That's the last thing we need. Deep down the mission has not changed all that much but SOMA is responding to a new cultural paradigm and therefore needs new strategies. SOMA's programs are designed to counterbalance today's predominant neo-liberal cultural tendencies as well as to stimulate intergenerational exchange. The main three programs are: Miércoles de SOMA, a multidisciplinary program, free and open to the public, in which every Wednesday we invite someone to either talk or perform. So sometimes we have urbanists or philosophers, sometimes artists, sometimes musicians. It is about learning what is going on, a way for cultural agents to talk in depth about their practice and a way of stimulating more dialogue and more interaction among the cultural players in the city. Another is a two-year postgraduate level program with 24 students. And then finally there is a third program that is an eight-week summer residency in English. Those are the three current programs at SOMA, but they could change in the future. I don't refer to SOMA as a school. I refer to it as an artist-run space with an artist council that's in charge of determining the content and where things move.

What is your role at SOMA?

Well, I founded it, and right now I am part of the artist council. There is a director, Barbara Hernandez, who is doing a fantastic job. She operates the day to day and is trained as an art administrator. She has a team, and she doesn't define the content, but she makes sure that the ideas and programming that come from the artist council become a reality.

Can you tell me who are some of the artists involved in the council with you?

Sure. There are 19 of us. Among these are Teresa Margolles, Santiago Sierra, Francis Alys, Carlos Amorales, Julieta Aranda, Eduardo Abaroa and Sofía Taboas. We all contribute in different ways depending on our abilities, availability and interests. Some teach, others program the talks on Wednesday, others nominate students, others invite residents, others are conceptually involved in the way the whole space is moving and developing, etc. The prerequisites for the members are a strong connection to Mexico City and an active and mature art practice.

It sounds amazing. How long have you been doing this now?

The opening was in November 2009. So almost five years now.

Incredible. Listen, how about you now? You mentioned that you are working on a new video. Can you tell me a little bit about that?

Sure. Since the very beginning my practice has had a very strong social emphasis. And that is not to say that formal issues don't interest me, but these two are not mutually exclusive categories; form without discourse is something that has never interested me. However, it is not activism, because I think activism is a different thing. My work operates in a social arena and it addresses aspects of the common ground we have as a society. The practice I have developed, roughly speaking, is a hybrid of performance, video, and installation. I usually begin with research based around specific sites, communities, or historical facts, and from there I incorporate fiction. In the final installation, the relationship of video to space and to the body is important. I am interested in the gray areas between fiction and documentary because in making these apparent, viewers tend to actively interpret what they are watching and therefore formulate their own personal interpretation of reality. And this personal formulation of meaning is what I consider to be the main difference between what I do and activism, where there is always an agenda.

The town in which I shot the project that I'm editing right now is in the middle of quite a poor area in rural Maine. While I was there they were restoring a huge sculpture that the town's chamber of commerce built in the 1960s. It's an 80-some-foot wooden sculpture of a Native American that they refer to as "the tallest Indian in the world." Doing some research I found out that the town's original name had



The Indian Project, 2014. Video still. Courtesy of the artist.



Safo Island, 2013. Video still. Courtesy of the artist.

etapas. Primero será la investigación de campo en noviembre, luego la producción y al final la exhibición, para la que no hemos puesto fecha todavía.

No quiero cambiar tanto el tema pero, ¿cuál es tu opinión sobre la forma en que la Ciudad de México se encaja en la escena actual del arte contemporáneo mundial en cuestiones como las ferias y Zona Maco? ¿Cuál es tu opinión sobre lo que está sucediendo en la Ciudad de México hoy? Hablaste un poco sobre los sesenta, los setenta y hasta los ochenta, y después algo de los noventa con La Panadería, y ahora mencionas un poco la forma en que las cosas han cambiado, pero ¿en dónde lo ubicas hoy y cómo lo ves?

El mundo del arte aquí está sumamente globalizado. México se incorporó al circuito internacional del arte y, como en muchos otros lugares, hay cada vez más agentes que provienen de sectores no culturales, como los negocios y las finanzas. Entonces, eso significa que la escena del arte en el D.F. ha crecido mucho, pero que en general el énfasis se ha volteado hacia el espectáculo y el lucro y se ha alejado de la cultura. Zona Maco es un buen ejemplo de eso. Pero al mismo tiempo, la escena del arte es compleja y hay muchas otras fuerzas en juego que operan con una lógica diferente. Hay mucho museos y galerías públicos en la ciudad con un muy buen nivel, hay un simposio internacional de arte una vez al año (SITAC), nuevas publicaciones, y una población grande de artistas que cada vez abren más espacios y hacen proyectos. Entonces, la escena en la Ciudad de México es bastante compleja.

¿Cómo describirías la palabra “espectáculo”?

Espectáculo significa que todo está sobre la superficie.

¿Entonces son objetos grandes y brillantes?

Objetos grandes y brillantes, o eventos que se tratan más sobre agendas corporativas o millonarios especulando en el mercado, que sobre cualquier tipo de contenido.

Cuando hablas en un nivel internacional/global, ¿significa que son artistas extranjeros que vienen y exponen o es principalmente una escena de artistas mexicanos?

No, significa que las escenas del arte en centros culturales como la Ciudad de México no pueden entenderse dentro de un paradigma de estado-nación. Los artistas en los museos o galerías pueden ser de cualquier lado, así como los curadores, coleccionistas, etc. Es muy internacional.

Entonces, hoy La Panadería estaría perdida –si regresamos el tiempo y decimos que quieres hacer un espacio gestionado por artistas en la Ciudad de México hoy, ¿sería posible?

Bueno, eso es SOMA. De muchas formas, SOMA es La Panadería reinventada y adaptada a este paradigma cultural tan diferente que acabo de describir. SOMA intenta ser el contrapeso al poner el énfasis en el contenido y el discurso, y por darle poder a los artistas para que podamos ejercer nuestra agencia. Por ejemplo, si hay una exposición interesante en la ciudad, invitamos al artista a dar una charla en SOMA y hablar a profundidad sobre su trabajo. SOMA es una plataforma en donde se pueden dar conversaciones, y donde el contenido que tratan los artistas tiene un eco.

Exactamente. ¿Cuál es el perfil de tus estudiantes? ¿Son todos mexicanos o vienen de todos lados?

De hecho, de todos lados. Eso es algo que anticipamos para el programa de verano en inglés, pero no para el programa de dos años en español. Pero resulta que hay una demanda internacional para lo que SOMA ofrece, porque tenemos estudiantes de Colombia, Francia, España, Italia, Brasil, Estados Unidos, y también estudiantes de todo México.

Hay una última cosa que quiero –no sé si quieres hablar de eso o no, pero todavía recuerdo cuando yo iba a hacer una exhibición en La Panadería y a ti te secuestraron. Y la gente pensó que habías sido tú.

Todos me culparon. Y todavía recuerdo cuando Carlo McCormick me llamó y me dijo “amigo, esto es algo que ya habías hecho, ¿por qué sigues haciendo está pieza?” ¡Y traté de convencerlo de que yo no lo había hecho! Creo que fue la mejor pieza que he hecho. Me quedo con todo el crédito. Bueno, Yoshua, ha sido realmente un placer.



Opening at La Panadería, circa mid-1990s. Courtesy of the artist.

been changed to a Native American name and, years later, they had built the statue in an effort to attract tourism. And I also found out that some of the worst genocides of Native Americans in the U.S. took place precisely in that part of the country, New England. So anyway, it was like, okay, why this big statue of a Native American? Are there any Native Americans around? It turns out, no, there are zero living in Skowhegan. I know it is common practice in the U.S. to appropriate and exoticize Native American cultures and that this practice has been normalized to the point that hardly anyone sees it, but to me, coming from the outside, it's pretty crazy. I mean, it's as if the Nazis had won the war and then decided to use a rabbi as a mascot for a city in Germany without any acknowledgment of the genocide, you know?

So they renamed it because it sounded Indian?

Exactly.

And what does Skowhegan mean?

It means a place to watch for fish. Crossing Skowhegan is a huge river called the Kennebec River where the Native Americans used to fish. For my piece I asked the members of the town's committee in charge of the restoration to speak at a panel discussion at the local TV station about the history of the sculpture and about the use of Native Americans as symbols of the town's identity. With my direction, the panel discussion slowly metamorphosed into a weird free-style “Native American trance ceremony” that took place all around the TV station. This second part I left very much open to their interpretation. So yeah, that's pretty much what I'm editing right now. The final piece will be a three-channel installation.

Sounds really amazing. How long were you there?

I was there for nine weeks. It was great because I was teaching but also had time to do the research and shoot during my last week.

Sounds really fantastic. So that's what you're working on right now—you're editing the piece?

I'm editing that piece and I am also preparing for a solo show this November at Kake Gallery in Okayama, Japan. And soon I will start a new production for an exhibition at a space called HOME in Manchester, England that is being produced by them. Oh and finally I am working with the Phoenix Art Museum in Arizona.

Are you working with Julio César Morales?

Yes, with Julio.

“Mayonnaise” is what I call Julio. A slippery one. Oh man. So when is the show in Arizona?

Well, I've always wanted to do a piece about the Minutemen in Arizona. When Julio started working there he asked about the possibility of working together and I told him about the Minutemen idea. It took a bit over a year, but finally he set me up interviews with people around the state. So we're going to do it in three stages. First is the field research this November, then production, and finally the exhibition for which we haven't set a date yet.

Beautiful. I don't mean to shift a little bit here, but what is your take on how Mexico City fits within the contemporary art world, also considering art fairs like Zona Maco? You talked a little bit about the '60s, '70s, and into the '80s, and then the '90s with La Panadería, and now you mention a little bit about how things have shifted, but where do you place it today and how do you see it?

I think that the art world here is highly globalized. Mexico incorporated itself into the international art circuit and, like in most other places, there are increasingly more players coming from non-cultural sectors like business and finance. So that means that the art scene has grown a lot but that overall the emphasis has been shifting towards spectacle and profit and away from culture. Zona Maco is a good example of that. But at the same time the art scene is complex and there are many other forces at play that operate with a different logic. There are many great public museums and galleries in town, there is an international art symposium once a year (SITAC), new publications, and a very big population of artists that are increasingly opening up spaces and doing projects. So the scene in Mexico City is quite complex.

How would you describe the word “spectacle”?

Spectacle meaning it's all about surface.

So they're big shiny objects?

Big shiny objects or events that are more about corporate agendas or millionaires speculating on the market than about any kind of content.

When you say on an international/global level, are artists from outside coming in and exhibiting, or is it mainly a Mexican artist scene?

No, it means that art scenes in cultural centers like Mexico City can no longer be understood within a nation-state paradigm. Artists in the museums or galleries can be from anywhere, as can curators, collectors, etc. It is very international.

So today, La Panadería would be lost—if we go back in time and say you want to do an artist-run space in Mexico City today, would that be impossible?

Well, that's SOMA. In many ways SOMA is La Panadería reinvented and adapted to this very different cultural paradigm that I just described. SOMA attempts to be a counterbalance by placing the emphasis on content and discourse, and by empowering artists so that we can exercise our agency. For instance, if there is an interesting exhibition in town, we invite the artist to give a talk at SOMA and talk in depth about the work. SOMA is a platform where conversations can take place and where issues addressed by artists can reverberate.

Exactly. And what is the makeup of your students? Are they all Mexican or do they come from everywhere?

Actually, everywhere. That's something that we did plan for the summer program in English but not for the two-year program in Spanish. But it turns out there is an international demand for what SOMA is offering because we have students from Colombia, France, Spain, Italy, Brazil, the U.S., and also students from all around Mexico.

There's one thing that I want to—I don't know if you want to talk about it or not, but I still remember when I was going to do an exhibition at La Panadería, and you got kidnapped.

And people thought it was you.

Everybody blamed it on me. I still remember when Carlo McCormick called me and said, “Dude, you've already done this, why do you keep doing this piece again?” And I tried to convince him, I did not do it! I think that was the best piece that I've done. I'll take full credit for that. Well, Yoshua, it's been a real pleasure.



Pissin Enlatadas [Canned Laughter], 2009. Installation view, Via Farini, Milan, Italy. Courtesy of the artist.



Pulpo [Octopus], 2011. Video still. Courtesy of the artist.



An individual critique with Paola Santoscoy and Kristin Reger (from the SOMA Summer Program). Courtesy of SOMA.



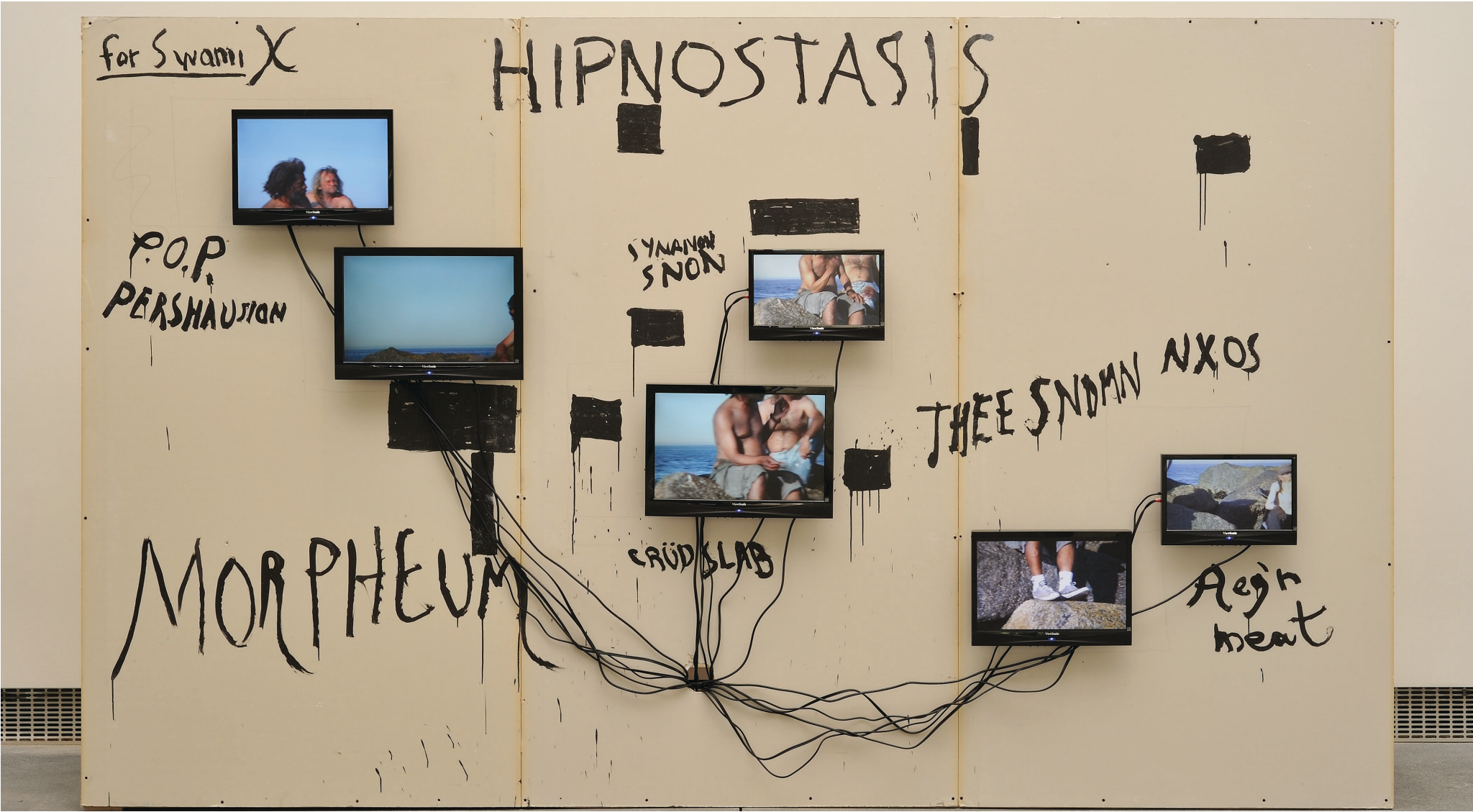
Group critique discussion of the Project Room during the regular SOMA program. Courtesy of SOMA.



Opening at La Panadería, circa mid-1990s. Courtesy of the artist.



Teresa Margolles exhibition at La Panadería, 1996. Installation view. Courtesy of the artist.



Hypnostasis, 2009. In collaboration with Raymond Pettibon. Installation view, YBCA, San Francisco. Courtesy of the artist.

Deconstruir Con Tercerunquinto*

Por Christopher Michael Fraga

*Este artículo es un extracto del texto original en inglés "Deconstructing with Tercerunquinto," publicado en *SFAQ* 18.

Supongo que usted ha soñado encontrar una sola palabra para designar la diferencia y la articulación... Tal vez la encontré, a condición de jugar con la palabra o, más bien, de señalar su doble sentido. Esta palabra es *brisure* [juntura, en español (N. del T.)]: "—Parte quebrada, desgarrada. Cf. brecha, rotura, fractura, falla, hendidura, fragmento.—Articulación por medio de una bisagra de dos partes de una obra de carpintería, de cerrajería. La juntura de un postigo. Cf. joint."

—Roger Laporte¹

Este pasaje de una carta de un filósofo francés a otro llegó a mí de alguna manera y, ahora, ha llegado hasta ti. Empezaré esta misiva al suplementar las glosas de la palabra *brisure* (que fueron tomadas a su vez del diccionario *Robert* de la lengua francesa) con un sentido adicional seleccionado del *Oxford English Dictionary*: "*brisure*, n. 2. *Fortificación*. Un quiebre en la orientación general de una muralla o parapeto; esp. del parapeto de la cortina adyacente a un bastión construido con orejones". A la imagen laportiana de la *brisure* como ruptura y apertura, por consiguiente, yo le agrego el suplemento de la *brisure* como pliegue, cuyo efecto es el de multiplicar la longitud y el área de superficie de una barrera defensiva.² Este será nuestro punto de acceso/no acceso: un doblez, una articulación, un umbral; o, alternativamente, un pliegue a lo largo de la frontera arquitectónica que separaría el adentro del afuera.



Trabas para puerta [Door Jams], 1998. Installation. Courtesy of the artists.



Baranda [Railing], 2002. Intervention. Courtesy of the artists.

[...]

Los artistas conocidos en conjunto como Tercerunquinto se reunieron en su configuración actual en 1998, mientras estudiaban en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en las afueras de Monterrey. Desde el inicio, a Julio Castro Carreón, Gabriel Cázares Salas y Rolando Flores les atrajo la funcionalidad arquitectónica de las puertas y los muros. En retrospectiva, ciertamente algunas de sus primeras obras parecen haber sido el producto de un análisis meticuloso de los preceptos más básicos de la arquitectura. *Trabas para puerta* (1999, 2013) fue, en su primera instancia, parte de una exposición que tuvo lugar en un departamento cuyos inquilinos habían sido desalojados recientemente. Los artistas modificaron ligeramente el marco de una de las puertas del departamento, volviendo imposible que la puerta se abriera o se cerrara completamente. Dadas las circunstancias de la exposición, la intervención era específica tanto del emplazamiento como de la situación. La manera en que pusieron en juego la accesibilidad al espacio mismo de la exposición debe ser leída no sólo en términos de la mera funcionalidad o disfuncionalidad arquitectónica, sino también como un acto de protesta o incluso como un acto simbólico de retribución (con todas sus implicaciones económico-éticas de deuda y reparación). A la par de la operación de una *brisure* física, Tercerunquinto introdujo simultáneamente una *brisure* de otro orden, juntando el campo fenoménico del tiempo-espacio con el campo extra- o no-fenoménico de las relaciones sociales y éticas.³

Otras piezas iniciales del trío indagaban en la *brisure* desde el otro lado de nuestra definición compuesta. *La BF15 + Pared* (1999) consistía en una añadidura al muro exterior que separaba la Galería

BF15 en Monterrey, cuya vida fue muy breve, del lote adyacente en Monterrey. Este muro fue extendido a lo largo de un eje perpendicular a las fachadas de los dos edificios, bloqueando la banqueta e invadiendo la calle justo lo suficiente para generar una nueva restricción espacial en la fila de estacionamiento junto al borde de la banqueta frente a la galería. La molestia que esta protuberancia implicó para los peatones fue tan sólo marginalmente más inconveniente que las banquetas desniveladas que típicamente marcan el paso de un lote privado hacia el siguiente en muchas ciudades mexicanas.

Tanto *Trabas para puerta* como *La BF15 + Pared* pueden ser interpretadas como una refuncionalización de los "procedimientos de ruptura" que el sociólogo Harold Garfinkel había desarrollado en sus estudios etnometodológicos. "Dado que cada una de las expectativas que componen la vida diaria asigna una característica esperada al ambiente del actor"—las puertas deben abrirse y cerrarse, las banquetas y calles no deben estar obstruidas—"debe ser posible romper estas expectativas por medio de la modificación deliberada de los eventos del escenificarlo para así defraudar esas expectativas."⁴ Los propios procedimientos de Garfinkel involucraban la transgresión de normas sociales implícitas y preconscientes, con miras a fenomenizarlas—es decir, volverlas aparentes para así volverlas disponibles para la observación empírica. A pesar de su parquedad formal, las rupturas arquitectónicas iniciales de Tercerunquinto tenían un efecto similar. La puerta inoperante en *Trabas para puerta* expresaba y reiteraba las relaciones trabadas/atascadas entre el propietario del departamento y el arrendatario; la superficie extendida de *La BF15 + Pared* fenomenizó los contornos específicos de una experiencia ya de suyo disyuntiva entre el espacio privado y el público en el México urbano. Procedimientos de ruptura similares

conforman las piezas *Baranda* (2002), *Ampliación de un área verde* (2004) y *Camino trunco* (2007).

A principios del milenio, mucha de la obra de Tercerunquinto se caracterizó por una interrogación latente de las relaciones espaciales de interacción vecinal. Esta interrogación se hizo particularmente explícita en un proyecto llamado *Vecindad* (2007), palabra que puede referirse, por un lado, a un tipo específico de unidad de vivienda multifamiliar dispuesta en torno a un patio central y que predomina en ciertos barrios de bajo ingreso de la Ciudad de México; o, por el otro, a nociones más generales de proximidad e interacción vecinal. Para este proyecto, los artistas dieron lugar a negociaciones entre los propietarios de dos casas prefabricadas adyacentes, con el fin de reconfigurar el muro que separa sus propiedades, añadiendo pliegues suplementarios a su superficie sin alterar el área total del terreno ocupado por cada uno.

Con un ojo en la operación de la *brisure* en la obra del colectivo, puede ser tentador leer la forma angular del muro reconstruido como un primer paso arquitectónico en el sendero evolutivo hacia un parapeto de defensa para cada vecino. Al contrario, el aspecto más destacado de *Vecindad* es que Tercerunquinto asumió la posición de un tercero, iniciando y mediando un intercambio entre dos agentes distintos. Aquí, la intervención arquitectónica de los artistas no fue más que un pretexto para activar un proceso social, que en última instancia se volvió la médula de la pieza. En contraste con *Trabas para puerta*, que materializaba la relación de antagonismo entre casero e inquilinos, *Vecindad* orquestó un acto de adaptación mutua, cuyo resultado territorial práctico fue, muy deliberadamente, nulo.



Tercerunquinto, *Vecindad*, 2007. Intervention. Courtesy of the artists.



La BF15 + Pared [BF15 + Wall], 1999. Intervention. Courtesy of the artists and Proyectos Mondova, Mexico City.



Project for Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, 2008. Project. Documentation courtesy of the artists.



Project for Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil, 2008. Project. Documentation courtesy of the artists.

[...]

El lexema "Tercerunquinto" ilustra lo que Derrida designó como *espaciamiento*. En una entrevista reciente, los artistas dieron un indicio respecto a cómo comprenden su propio nombre, que ha sido traducido al inglés erróneamente como "*a third of a fifth* [un tercio de un quinto]." En palabras de Julio Castro: "es como si dividieras un entero en cinco partes y fueras nombrando cada una de las partes que lo conforman". Gabriel Cázares prosigue: "primerunquinto, segundounquinto, tercerunquinto. También se refiere a algo que nunca está completo, lo que refleja nuestra forma de producción."⁵ Aquí los artistas nos instruyen sobre cómo diseccionar lo que ellos mismos típicamente escriben como una sola unidad lexémica: "Tercerunquinto" debe leerse como "tercer un quinto". Sin importar la decisión gráfica de borrar o cerrar el espaciamiento implicado dentro del sintagma en castellano "tercer un quinto", ese espaciamiento sigue operando al nivel del significado.⁶

Un conjunto de procedimientos de espaciamiento constituye una contraparte para los procedimientos de ruptura descritos arriba. Quizás el ejemplo más potente de éstos es *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional* (2008), que fue encargado por el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) como parte de una conmemoración más amplia a los cientos de manifestantes y transeúntes que fueron asesinados por las tropas federales en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México el 2 de octubre de 1968. Durante las semanas que antecedían al cuadragésimo aniversario de la masacre de Tlatelolco, Tercerunquinto retiró cinco de las seis losas de mármol que componen el escudo nacional mexicano en la fachada del CCUT. El 2 de octubre de 2008 fue desmontada la última de las seis losas, dejando en su lugar un espacio vacío. Esto funcionó como un señalamiento conmovedor del estado de excepción que había eximido del yugo de la ley a los perpetradores de la masacre. Al día siguiente, sin embargo, los artistas reinstalaron el escudo. Mientras tanto, éste fue restaurado y se le devolvió su brillo original, articulando dos momentos distintos en el tiempo con esta instalación de una nueva *brisure*.

Un procedimiento similar, aunque menos denso políticamente, operaba en una pieza que los artistas desarrollaron el mes siguiente como parte de su exposición *Instituciones institucionales*. Para *Proyecto para el Museo de Arte Álvaro y Carmen T. de Carrillo Gil* (2008), Tercerunquinto negoció el desmontaje de toda la señalización exterior que indicara el nombre del museo, transportándola después dentro del espacio de exposición, donde periódicamente fue limpiada y pulida por empleados sindicalizados del museo.⁷ Este acto de espaciamiento volvió confusa la distinción entre el adentro y el afuera mediante la amputación del nombre propio del museo de su lugar correspondiente. (Desde luego, Derrida ya había reconocido que "lo propio del nombre no escapa al espaciamiento.")⁸

[...]



[esta página / this page] Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional [Dismantlement and Reinstallation of the National Coat of Arms], 2008. Intervention. Courtesy of the artists.



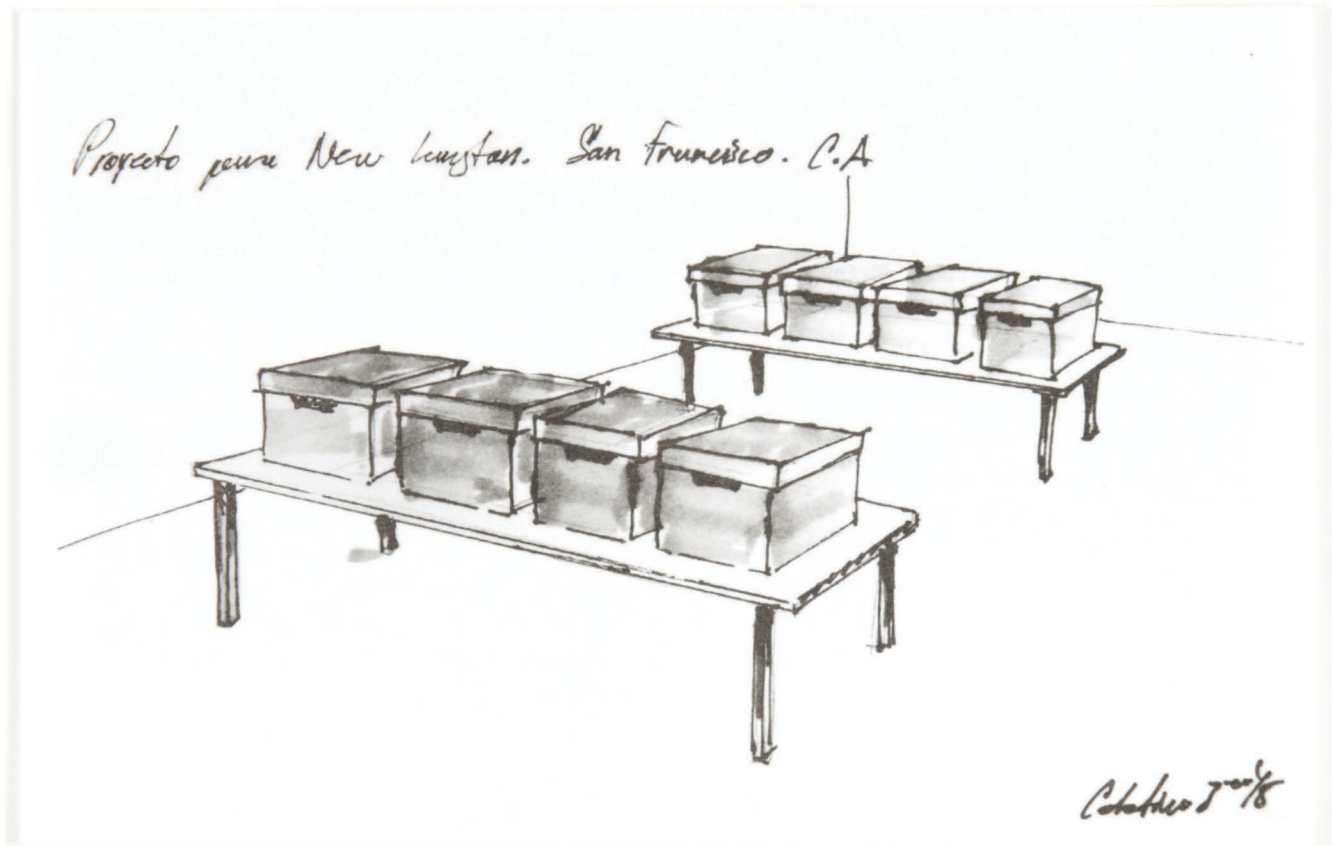
New Langton Arts' Archive for Sale. A Sacrificial Act, 2007. Action. Courtesy of the artists.

Quizás el proceso de negociación más afortunado de Tercerunquinto hasta la fecha ha sido *New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act* [Archivo de New Langton Arts en venta: un acto sacrificial] (2007, 2013). En 2007, durante una residencia en New Langton Arts en San Francisco, y después de muchas asesorías con figuras de otras instituciones en la ciudad, Tercerunquinto sugirió que la organización artística sin fines de lucro vendiera su activo más valioso: a saber, su archivo artístico e institucional, que consiste en tres décadas de documentación de exposiciones, incluyendo fotografías, diapositivas, comunicados de prensa, postales, carteles y grabaciones audiovisuales de eventos, así como los registros financieros de la organización.⁹ Estos materiales fueron reunidos en cajas insulas de cartón de almacenamiento y mostrados en anticipación a una posible venta. La propuesta generó una serie de discusiones apasionadas en New Langton Arts así como en la comunidad artística de San Francisco. A su vez, algunos de estos debates fueron grabados como parte de la documentación del proyecto mismo.

[...]

Los artistas han subrayado repetidas veces la importancia del sub-título para su concepción de la pieza para New Langton Arts: se trataba de *un acto sacrificial*. Desde una perspectiva antropológica, el título de su proyecto constituye un error categorico, ya que por definición el sacrificio implica un acto de hacer (*-ficus*) sagrado (*sacer*)—y por lo tanto es una forma de comunión con lo divino—mientras que una venta, mediada por la forma dinero, sería difícil de considerar de otra forma que como el acto más profano de los seres humanos. No obstante, los artistas sugerían que la organización se despojara absolutamente tanto de su memoria institucional como de su capital simbólico, llevando a cabo así una especie de auto-decapitación. La forma dinero del pago recibido por New Langton Arts serviría tan sólo como el vehículo para la futura resurrección de la organización.¹⁰ Con este acto sacrificial, el proceso de negociación del colectivo ha asumido un tono decididamente mesiánico. Esta confrontación con la muerte es la experiencia de lo imposible *par excellence*.

Y aquí, el análisis de Tercerunquinto los ha colocado ya ante otro umbral más. Están listos para despedirse de una ontología que ha fundamentado la estética occidental desde que Aristóteles enmarcó el valor filosófico de la *poiesis* en términos de su relación con el ámbito de lo probable.¹¹ Pero desplazar esta ontología, apartarse del ámbito de lo real, lo probable, lo inminente o lo virtual, significaría entrar en la muerte misma: "lo imposible es la muerte final, la necesidad de destrucción para la existencia".¹² Lo imposible, tal como Derrida argumentó ya tarde en su vida, es un tipo especial de *aporia* o *imposse* cuyo "medio elemental no admite nada que pueda llamarse pasaje, paso, sendero, marcha, desplazamiento o reemplazamiento, la *kinesis* en general".¹³ Mediante una extendida deconstrucción de la problemática de la *brisure*, los miembros de Tercerunquinto—ese colectivo parcial y partible, ese "algo que nunca está completo"—han llegado a una ruptura en la que no pueden entrar.



New Langton Arts' Archive for Sale. A Sacrificial Act, 2007. Action. Courtesy of the artists.

1) Carta a Jacques Derrida, citada en Derrida, *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, México, Siglo XXI 1971: 85.
2) El propósito funcional de este pliegue era el de proporcionar una línea de fuego desde la muralla contra cualquier agresor eventual que se acercara a la base del muro. El filósofo-arquitecto italiano Leon Battista Alberti fue el primero en concebir muros poligonales como una defensa arquitectónica efectiva contra la artillería pesada, la cual era un desarrollo todavía relativamente nuevo en la Europa del siglo XV. Véase a Geoffrey Parker, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988: 8-11.
3) Para una formulación específica de *brisure* que articula la deuda con la culpa, véase a Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1972: 71-72 y ss.
4) Harold Garfinkel, *Estudios en etnometodología*, trad. Hugo Antonio Pérez Hernández, Barcelona: Anthropos, 2006 [1967]: 70-71.
5) No está claro si la decisión de escribir "primerunquinto, segundounquinto, tercerunquinto" como lexemas indivisos fue de los artistas o del entrevistador. Véase Ricardo Porrero, "Contrato colectivo de trabajo: Entrevista a Tercerunquinto", Código, publicado el 18 de diciembre de 2012. Disponible en línea en: <http://www.revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>
6) Por ahora debo dejar de lado la costumbre de los artistas de firmar como "Colectivo 3º 1/5". Basta con señalar la traducción entre el régimen gráfico del alfabeto romano y el del sistema numérico indoarábigo e instar *al/la* lector/a a completar la historia implícita.
7) Véase el folleto no paginado que se incluyó en el catálogo de la exposición. Taiyana Pimentel, ed., *Investiduras institucionales*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2008.
8) Derrida, *De la gramatología*, p. 121.
9) María del Carmen Carrión, "Apuntes alrededor de actos sacrificiales y males de archivo", en Taiyana Pimentel, ed., *Investiduras institucionales*, proyecto #6, México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2008: 1.
10) En 2013, Tercerunquinto reescenificó *New Langton Arts' Archive for Sale: A Sacrificial Act* en la Galerie Peter Kilchmann in Zürich. En su segunda iteración, el acto sacrificial involucró poner en venta la memoria propia de los artistas—en la forma de su documentación de la pieza.
11) "Resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron

sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad." Aristóteles, *Poética*, trad. Juan David García Bacca, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1946: 13-14 (§9, 1451a-1451b).
12) Georges Bataille, "Le rire de Nietzsche," en *Œuvres complètes*, tome VI, Paris: Gallimard, 1970: 307, 313. También, las exploraciones de Bataille acerca de lo imposible cristalizaron en torno a la posibilidad de la decapitación. Véase a Denis Hollier, ed., *El Colegio de la Sociología: 1937-1939*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1982.
13) Derrida, *Apurias*, trad. Thomas Dutoit, Stanford, California: Stanford University Press, 1993: 20. [Este texto ha sido traducido al castellano como *Apurias: Morir—esperarse (en) los "límites de la verdad"*, trad. Cristina de Peretti, Barcelona: Paidós, 1998.]

Proyecto Paralelo

Issa Benitez, Directora
En Conversación con *DFAQ*

¿Nos podrías hacer una breve descripción de ti misma y de los antecedentes que te llevaron a involucrarte con el arte?

De hecho, nací y crecí en la Ciudad de México, y sólo fui a España a hacer un doctorado. Incluso antes de irme estaba bastante metida en la escena del arte en la Ciudad de México, solía escribir para varias revistas y enseñaba arte contemporáneo y teoría del arte, nunca se me ocurrió involucrarme con la parte comercial del mundo del arte. Terminé viviendo en España por quince años, durante los cuales—casi por accidente—terminé ayudando a mi pareja con su propia galería (La Caja Negra en Madrid).

El estar en contacto constante con los artistas y las obras me dio una perspectiva interesante de la relación entre el arte mismo y la teoría del arte. Viviendo en Europa tuve la oportunidad de viajar mucho y de ir a cada feria de arte, a cada exposición y a cada bienal que pude. Creo que todas estas experiencias conforman mi práctica actual como dueña de una galería. Pienso en la galería como un lugar en el cual el artista puede desarrollar una idea o un proyecto que sea más completo que, digamos, mostrar una sola pieza en una feria de arte. Me gusta montar exposiciones fuertes que sean significativas para entender el proyecto de un artista. Creo que eso es lo que yo le aporté a la galería, la teoría, por supuesto, siempre está en el fondo. Espero que los artistas y el equipo sean muy rigurosos y precisos con la información que enviamos y el modo en el que comunicamos lo que estamos haciendo, lo cual viene también de mi formación como historiadora del arte. Actualmente, vivo entre Madrid y la Ciudad de México.

¿Qué te trajo de España a abrir tu propia galería de arte contemporáneo en la Ciudad de México?

La Caja Negra, la galería de mi pareja, ha asistido a Zona Maco desde su primera edición. Hacer algo aquí fue algo natural para nosotros, porque soy de la Ciudad de México. Cada año pensábamos en que deberíamos hacer algo más aparte de la feria, pero no lo hacíamos. Finalmente, hace como tres años, en el peor momento de la crisis española, venir a México nos pareció natural. Sin embargo, yo no quería repetir el trabajo que hicimos en Madrid. Quería que el proyecto de México fuera más personal y más cercano a mis propios intereses, así que decidí que funcionaría como una galería de arte contemporáneo conectada muy de cerca a los impresos, a la edición y a los libros de artista (la especialidad de La Caja Negra). Proyecto Paralelo tiene un programa que trae artistas muy interesantes de Europa que han trabajado muy poco en Norteamérica (José Pedro Croft, Ignasi Aballí) y también promueve a artistas mexicanos jóvenes y de media carrera.

¿Cuál es el significado del nombre Proyecto Paralelo en relación a La Caja Negra? ¿Cómo es posible estar orientado en paralelo a una caja negra?

Es una buena pregunta. El nombre Proyecto Paralelo es muy directo. Queríamos evitar la confusión entre ambas galerías, no queríamos ser una sucursal de La Caja Negra y queríamos que la gente entendiera que no estábamos repitiendo lo que habíamos hecho allá. Al mismo tiempo, era importante aclarar que estábamos relacionados de alguna manera. Así que la galería en México es literalmente un esfuerzo paralelo que opera junto al trabajo en Madrid, pero que no reproduce las exposiciones que hacemos allá. Existen puentes, por supuesto, pero cada proyecto tiene sus propias metas.

No obstante, resulta curioso que ambos nombres sean, de cierta manera, ambiguos: la idea de una caja negra en donde todo puede suceder y por supuesto la palabra mágica “proyecto”. Siempre pensé que referirnos a la galería como un proyecto nos permitiría hacer de vez en cuando cosas experimentales o que ocurren una sola vez. Al menos para mí, evoca la idea de un proceso abierto que puede irse ajustando a lo largo del camino.



Cynthia Gutiérrez, *Horizonte roto [Broken Horizon]*. Cast and iron structure. Courtesy of Proyecto Paralelo, Mexico City.



Richard Serra, *On paper*, installation view. Courtesy of Proyecto Paralelo, Mexico City.

¿Cómo crees que se le considera a la Ciudad de México desde el punto de vista europeo?

En mi experiencia, la visión ha cambiado mucho en los últimos diez años. Al principio, cuando llegué a Madrid, los europeos tendían a ser muy condescendientes con Latinoamérica en general, y especialmente en España, donde tienen una visión muy limitada de la historia. El poco interés que había para el arte latinoamericano siempre se explicaba en términos de un “descubrimiento”—han estado descubriendo América durante 500 años! Sin embargo, las cosas han cambiado en los últimos años, en gran parte por la crisis económica que ha obligado a los artistas y a las galerías a buscar nuevos mercados. Ahora, participar en Zona Maco y mostrar artistas mexicanos se ha convertido en una moda. Los museos también están incluyendo artistas latinoamericanos en sus colecciones, aunque, con algunas excepciones, la mayoría parecen estar siguiendo las tendencias del mercado.

Dicho esto, la Ciudad de México tiene una mística particular porque históricamente ha sido una ciudad muy cosmopolita. A la gente del mundo del arte le encanta venir a México porque siempre está sucediendo algo y la energía tiene cierta locura y es muy estimulante. Lo que la mayoría de la gente del extranjero parece ignorar es el hecho de que todo esto ha estado pasando durante al menos unos 25 años. Hubo un movimiento de arte contemporáneo fuerte —incluso dentro de un mercado del arte bastante débil— en los años 80 y 90, y la mayoría de los artistas que recientemente han tenido éxito fuera de México han estado trabajando durante 20 años. Esto ha influenciado a las generaciones más jóvenes que ahora tienen una estructura más profesional desde la cual pueden trabajar. Hay una historia detrás del despliegue actual.

¿Cómo esperas mantener un linaje entre las exhibiciones de arte contemporáneo que presentas en tu galería y el linaje histórico del arte? Pregunto esto en relación a tus antecedentes como historiadora del arte. ¿De qué manera una obra de arte contemporánea sirve al propósito de un texto histórico?

Bueno, una de las cosas es nunca olvidar esa historia de la que hablaba. No surgimos de la nada y hay que tenerle mucho respeto a la gente que lo hizo antes—a los artistas y a las galerías por igual. Mi propósito es también mostrar, de alguna manera, las distintas generaciones de artistas, esperando crear un diálogo que pueda

establecer estas conexiones. Ese fue el caso de Baldessari, por ejemplo, en mi segunda exposición. ¿Puedes creer que nunca tuvo una exposición individual en la Ciudad de México? Fue muy importante para mí poder mostrar su trabajo, el público fue muy receptivo y se demostró que su obra tiene mucha influencia, a pesar de que sólo hubiera circulado a través de reproducciones o de libros. Con este tipo de exposición hice disponible mucho material de lectura, lo que me parece importante, no por la validación sino para su trabajo fuera más allá del mero coleccionismo. En realidad, tienes la oportunidad de enseñar y de educar al público.

Otros ejemplos son las exposiciones que inauguraremos durante la semana de Zona Maco. Tendremos la primera gran exposición individual en siete años de Melanie Smith en la Ciudad de México, y en el área de proyectos estaremos mostrando la obra de Santiago Borja. Estos son dos artistas de distintas generaciones que viven en la Ciudad de México y que tienen un acercamiento paralelo a la idea de la modernidad. El resultado debería ser un diálogo interesante.

De todas formas, más que hacer que la obra de arte le sea útil al texto o viceversa, pienso que la gente tiende a olvidar que la galería es el primer receptáculo de la historia: juntamos y organizamos la obra de artistas, los textos y la documentación que la rodean, contextualizamos lo que mostramos incluso antes de que esté listo para un museo. Existe, o existirá, un vínculo directo entre la galería y la historia del arte, lo estamos construyendo en este momento. También, desde mi formación en la historia del arte, creo que no le temo a nada, me siento en libertad de incluso exhibir grabados de Goya. Intento tener una relación sana con la historia del arte aunque mi corazón esté en lo contemporáneo.

¿Nos puedes contar en qué te especializaste durante el doctorado y cómo eso afectó tu visión curatorial? ¿Qué tan importantes son las consideraciones teóricas para ti, o no le impones tales ideas a tus artistas? ¿Qué tan fuerte piensas que debería ser la aplicación de las ideas curatoriales en relación a los artistas con quienes trabajas?

Mi investigación doctoral giró en torno al papel de la documentación en el arte contemporáneo, especialmente en el arte conceptual, en donde el documento se confunde con la obra. Estaba obsesionada con los documentos y los archivos incluso antes de que el llamado “arte de

archivo” estuviera de moda. Esto me hizo muy consciente del modo en el que presentamos las cosas en la galería. Intento ser muy precisa con las definiciones, las técnicas, en dónde empieza y termina una obra de arte, etc. Pienso que las consideraciones teóricas son muy importantes para mí, pero intento trabajarlas con cada artista en cada proyecto, no como una imposición, sino como una manera de juntar un grupo de obras de manera coherente. En este sentido, la parte teórica ayuda mucho, especialmente cuando un artista tiene problemas para concretar una exposición. Yo puedo hacer las conexiones y encontrar cuáles son los puntos fuertes. Definitivamente existe un acercamiento curatorial a las exposiciones, el cual pienso que ayuda, especialmente para el público que tendrá la experiencia de la obra de un artista que quizás nunca haya visto o para el que no tienen contexto. Pero déjame ser muy clara, estas ideas provienen de mí en respuesta a la obra. Éste es el privilegio que tienes en una galería al trabajar directamente con los artistas: reacciones a sus ideas y a sus obras antes de que hayan escrito o dicho algo sobre ellas, así que, incluso si esas conversaciones provocan ideas curatoriales fuertes, éstas siempre son el resultado de un acercamiento de primera mano a las obras de arte. Es lo más crudo que puedes tener.

¿Qué palabras podrías decir que funcionan como descripciones o interpretaciones para los temas y los atributos formales del trabajo que muestras en tus proyectos? ¡Por favor, asocia libremente!

Intención
Abstracción
Blanco
Texto
Relato
Político
Arquitectura
Libros de artista
Recuerdos, recuerdos físicos
Conceptual
Documentos
Poética
Metalenguaje
Estructura
Vacío
Tiempo
Historia
Información
Ready-made
Contexto

Issa Benitez, Director
In Conversation With *DFAQ*

Can you give us a brief description of yourself and your background and engagement with art?

I am actually from Mexico City, born and raised, and only went to Spain to pursue my Ph.D. Even before I left I was very involved with the art scene in Mexico City. I used to write for several magazines and teach contemporary art and art theory, and it had never occurred to me at all to get engaged with the commercial part of the art world. I ended up living in Spain for 15 years, during which—quite by accident—I ended up helping my partner with his own gallery over there (La Caja Negra in Madrid).

The constant contact with the artists and the artworks gave me some interesting insights into the relationship between actual art and art theory. Living in Europe I had the chance to travel a lot and see every art fair, exhibition, and biennale that I could. I think all these experiences inform my practice now as a gallery owner. I think of the gallery as a place where the artist can develop an idea or a project that will be much more complete than, say, showing a single piece at an art fair. I like to put on strong shows that are significant to the understanding of an artist's project. I think that is what I bring to the gallery, the theory is always in the background. I expect the artists and the staff to be rigorous and precise with the information we send out and the way we communicate what we are doing, which comes from art history, too. At present I live between Madrid and Mexico City.

What brought you from Spain to opening your contemporary art gallery in Mexico City?

La Caja Negra, my partner's gallery, has attended Zona Maco since its first edition. It was sort of natural for us, me being from Mexico City, to do something here. Every year we thought that we should do something else besides the fair but we never got around to it. Finally, about three years ago with the Spanish crisis at its worst, it just seemed like a natural move to come to Mexico. I didn't want to replicate the work we did in Madrid, though. I wanted the project in Mexico to be more personal and closer to my own interests, so I decided to function as a contemporary art gallery with connection to prints, editions, and artist's books (La Caja Negra's specialty). Proyecto Paralelo has a program that brings interesting artists from Europe that have barely worked in North America (José Pedro Croft, Ignasi Aballí) and also promotes Mexican artists, both young and mid-career.

What is the significance of the name Proyecto Paralelo in relation to La Caja Negra? How is it possible to be oriented parallel to a black box?

That's a good question. The name Proyecto Paralelo (Parallel Project) is pretty straightforward. We wanted to avoid confusing the two galleries; we didn't want to be an outpost of La Caja Negra and we wanted people to understand that we were not repeating what we had done over there. At the same time it was important to make clear that we are still related in some way. So the gallery in Mexico is literally a parallel endeavor that runs alongside the work in Madrid but that does not replicate the shows we do over there. There are bridges, of course, but the goals of each project are their own.

It is curious, though, the fact that both names are in a way open-ended: the idea of a black box where anything can happen, and of course the magic word “project.” I always thought that referring to the gallery as a project would allow us to do experimental or one-time things from time to time. At least for me it evokes the idea of an open process that can be adjusted as we go along.

How do you think Mexico City is considered from a European standpoint?

In my experience the view has changed a lot in the last, say, ten years. At first, when I arrived in Madrid, Europeans tended to be very condescending towards Latin America in general, especially in Spain where they have a narrow view of history. The little interest there was in Latin American art was always being explained in terms of a “discovery”—they have been discovering America for five hundred years! In recent years, though, things have changed, mostly because of the economic crisis that has forced artists and galleries to find new markets. Attending Zona Maco and showing Mexican artists has become trendy. Museums are also turning towards the inclusion of Latin American artists in their collections, though exceptions exist. Most of them seem to be following market trends.

That said, Mexico City has always held a particular mystique because it has historically been a very cosmopolitan city. People in the art world love to come to Mexico because there is always something happening and the energy is crazy and exhilarating. What most people from abroad seem to ignore is the fact that all of this has been going on for 25 years at least. There was a strong contemporary art movement—even within a feeble art market—in the '80s and '90s, and most of the artists that succeed outside of Mexico have been working for 20 years. This is what has informed younger generations who now have a more professional framework to work within. There is a history behind the current hype.

How, if you do, do you hope to maintain a lineage between the contemporary exhibitions you host at your gallery and an art historical lineage? I ask this in relation to your art history background. How does a contemporary artwork serve the purpose of a historical text?

Well, one of the things is to never forget this history I was talking about. We don't come from nowhere and you have to be very respectful of the people who did it before—artists and galleries alike. Also, I make a point of showing in some way or another different generations of artists in the hopes of enabling a dialogue that can establish these connections. This was the case with Baldessari, for example, who was my second show. Can you believe he had never had a solo show in Mexico City? It was important to me to be able to show his work. The audience was very receptive, and it came to prove that his work is very influential even if it had only circulated through reproductions or books. With this kind of show I made a lot of reading material available, which I think is important, not for validation but for really getting his work across in a way that goes beyond collecting. You actually have a chance to educate the audience.

Other examples are the shows that we will open during Zona Maco week. We will have Melanie Smith's first large solo show in Mexico City in seven years, and in the project area downstairs we will be showing Santiago Borja. These are two Mexico City-based artists from different generations with a parallel approach to the idea of modernity. It should make for an interesting dialogue.

In any case, more than having the artwork serve the purpose of the text or vice versa, I think people tend to forget that the gallery is the primary historical reservoir; we gather and organize the work of the artists, the texts and documentation around it, and we contextualize what we show even before it becomes museum ready. There is, or will be, a direct link between the gallery and art history; we are building it right now. Also, coming from an art history background, I think I am fearless. I feel I can get away with showing, say, a Goya etching. I try to have a healthy relationship with art history even if my heart is in the contemporary.

Can you tell us about what you specialized in during your Ph.D. and how that affected your curatorial vision? How important are theoretical considerations for you, or do you not impose such ideas on your artists? How strong do you think the application of curatorial ideas should be in relationship to the artists you work with?

My Ph.D. research focused on the role of documentation in contemporary art, especially in conceptual art where the document is confused with the artwork. I was obsessed with documents and archives even before so-called “archival art” was in fashion. This has made me aware of the way we present things in the gallery. I try to be precise with definitions, techniques, where an artwork begins and ends, etc. I think that for me theoretical considerations are important, but I try to work them out with each artist for each project, not as an imposition, but as a way to put together a coherent group of works. In this sense the theoretical part helps a lot, especially when an artist has trouble pinning down a show. I can make the connections and find where the strong points are. There is definitely a curatorial approach to the shows, which I think is helpful, especially for the public who is going to experience the work of an artist that maybe they have never seen or have no context for. But let me be very clear—these ideas come from me responding to the work. This is the privilege that you have in a gallery working directly with the artist; you react to their ideas and to their work before anything has been written or said about them, so even if this conversation leads to strong curatorial ideas, they are always the result of a first-hand approach to the artworks. It's as raw as it gets.

Are there any words that you can say that act as descriptions or interpretations for the themes and formal qualities of the work you show in your projects? Please free associate!

Intention
Abstraction
White
Text
Story
Political
Architectural
Artists' books
Memories, physical memories
Conceptual
Documents
Poetics
Metalanguage
Structure
Void
Time
History
Information
Ready-made
Context



José Pedro Croft, *Untitled*, 2014. Painted iron, mirrors and steel thread. Courtesy of Proyecto Paralelo.

Ana Bidart

Soy Extraterrestre
Entrevista Con John Z. Komurki

¿Por qué la Ciudad de México?

Soy uruguayo. Allí estudié y luego me fui con una beca a Córdoba, España, y estuve casi un año ahí. Una vez que salí de mi país, no volví. Punto. Después de eso pasé una temporada en Nueva York, trabajando con otros artistas, y empecé a formar lazos con la ciudad: me gusta, o me gustaría, considerarme una artista americana, con vínculos en todo el continente, independientemente de la cultura en la que viva. Ahora bien, si había un motivo personal que me trajo a la Ciudad de México, pero mi decisión de venir y quedarme va más allá de eso. México me parece un lugar idóneamente situado, geográfica y culturalmente, para observar y participar en los flujos culturales que definen las Américas. Además, es una ciudad muy permeable, muy generosa, muy acogedora. Aquí me siento en casa.

¿Cómo se ve la Ciudad de México reflejada en tu arte?

Cursé el programa de SOMA y ahí conocí gente muy linda, amigos y tutores con los que charlar era muy productivo, y sin duda, cambió mi perspectiva respecto a mi trabajo. Siento que hay un antes y un después. Y en lo cotidiano, creo que la ciudad influye de una manera u otra —la calle, el ritmo, los materiales. Hay cosas que no dejan de llamarme la atención. Espero nunca acostumbrarme del todo al paisaje de la Ciudad de México.

Ser extranjera es interesante, porque te da la posibilidad de ver las cosas desde dentro y fuera a la vez. A veces soy extraterrestre. Me pasa igual con el idioma: todos hablamos español, pero a veces tengo la sensación de que soy aún más extranjera por el hecho de hablar el mismo idioma. Y sin duda esta experiencia se ha reflejado en mi arte. Trabajo mucho sobre cuestiones de interioridad/exterioridad, sobre el punto de vista que cada uno tiene de la obra. A veces no sé si lo que hago son fotos de objetos, si la foto es un mero registro: en pocas palabras, cuál es el formato que se le da.

¿En qué proyectos te has involucrado aquí en la ciudad? Este año participé en Salón ACME No. 2. Se trata de una iniciativa de artistas que organizan exposiciones: no hay limitantes de edad, lugar o lo que sea. Coincide con Zona Maco y la intención es dar una visión un tanto más fresca de lo que podría haber en la feria. Allí expuse una instalación que se llama *4,370,005.6 km*, que es la circunferencia del sol: es parte de la serie de trabajos entorno al dibujo en el tiempo y de cómo una instalación muy concreta puede remitir a un dibujo abstracto. Pero no en el sentido moderno de “abstracto”, sino de lo que no podemos abarcar —por ejemplo, un kilómetro o la frontera de un país, conceptos esencialmente imaginarios que a la vez tienen una realidad física.

También formé parte de la exposición de SOMA *Demasiado futuro*, en el Centro Cultural de España en México. Una de la piezas que expuse allí se llama *Long 99°W*, que también se trata de una especie de dibujo imaginario: el título hace referencia al meridiano que pasa por el centro histórico de la ciudad. Se trata de una especie de péndulo que en la Ciudad de México se vuelve un objeto inestable, moviedizo y no tan preciso. Pierde la cualidad de precisión que un péndulo, precisamente, debería tener.

¿Cuáles son algunos de los artistas y espacios que te han impactado?

Desde antes de llegar, México era siempre un punto de referencia importante para mí. De artistas, me gusta mucho el trabajo de Fernando Ortega y de Iñaki Bonillas, con quien trabajé en un proyecto que se llama *Words and Photos*. Me gusta que haya espacios como Kurimanzutto, que son enormes y tienen presencia a nivel global, hasta lugaritos como Lulu o Bikini Wax, que son espacios que funcionan en la casa de alguien. En estos lugares es donde se encuentran mucho del arte más interesante que se está produciendo en la Ciudad de México y, diría yo, en Latinoamérica. Estos lugares también activan la comunidad del arte: se reúne mucha gente y son más amigables para generar lazos, charlas, amistades. Eso se me hace que es muy deferso, comparado con Estados Unidos, por ejemplo,



Helio Oiticica, *Eden*, 1969. Installation view, Whitechapel Art Gallery, London, 1969. © Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Courtesy of the artist.



Hélio Oiticica, *Grand Nucleus*, 1960-66. Oil and resin on wood fiberboard. © Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Courtesy of the artist.



Ana Bidart, *Long 99°W*, 2014. Graphite rod, string, light and shadow. Dimensions variable. Courtesy of the artist.

donde a veces es muy difícil penetrar la escena: si alguien llega un fin de semana a la Ciudad de México y va a tres o cuatro de estos lugares, definitivamente va a conocer a gente que está haciendo cosas.

¿En qué estás trabajando ahorita?

Por un lado, estoy trabajando en unas pinturas que surgieron a partir de un proyecto concreto que hice para una feria, que era casi autobiográfico. Tiene que ver con mi trabajo como asistente de artistas: ese trabajo que en principio no se ve, todo lo que hay detrás de una exposición que, por definición, se queda invisible. Lo interesante para mí es que hasta ahora nunca había pintado, lo cual es un poco al revés, ya que mucha gente empieza pintando en la escuela y luego se enfoca en otras cosas. Entonces si estoy en un proceso de pensar la pintura como lo venía haciendo con el espacio, con los objetos. Estoy también trabajando en una instalación para un exposición personal el año que viene. ¡Más detalles muy pronto!

¿Hay ciertas temáticas específicamente latinoamericanas que se manifiestan en tu obra?

Uno no lo hace pensando en la historia latinoamericana —bueno, yo no— pero es verdad que luego se encuentran coincidencias o puntos en común. Hay ciertas referencias, como por ejemplo Hélio Oiticica: él y toda su generación marcaron mucho a Latinoamérica. Fue muy político, sí, pero tenía también una visión muy contemporánea que sigue vigente hoy día, que puede ser una actitud más que una estética. Una postura crítica sobre lo que podría implicar ser un artista latinoamericano, la cual sin duda ha dejado su huella en mi propia práctica artística.

Personalmente, también me he interesado mucho en el movimiento italiano arte povera. Ciertos aspectos de la realidad socio-económica actual en Latinoamérica pueden tener algo que ver con ese momento en la historia italiana. Por lo tanto, yo creo que hay algunas propuestas que se pueden reapropiar y aplicar aquí, ahora. Claro, siempre hay un círculo: uno está siempre trabajando en referencia a la historia del arte, pero algunas influencias a veces están más cerca, son más relevantes.

I Am An Extraterrestrial
Interview With John Z. Komurki

Why Mexico City?

I'm Uruguayan. I studied there and then I went on a scholarship to Córdoba, Spain, and I was there for almost a year. Once I left my country, I didn't go back. Full stop. After that I was in New York for a while, working with other artists, and began to forge connections with the city. I like, or would like, to consider myself an American artist, with links across the whole continent, independently of the culture in which I live. Now, there was a personal reason behind my moving to Mexico City, but my decision to come and to stay here goes beyond that. Mexico seems to me to be ideally located, geographically and culturally, to observe and participate in the cultural currents that define the Americas. What's more, it is a very permeable city, very generous, very welcoming. I feel at home here.

How is Mexico City reflected in your art?

I studied at SOMA, and there I met great people, friends, and tutors with whom I had productive dialogue, and this without a doubt changed my perspective on my work. I do feel that there is a before and an after. And in a day-to-day sense, I feel like the city does have an influence, one way or the other—the street, the rhythm, the materials. There are things that never fail to catch my eye. I hope I never become totally accustomed to the Mexico City landscape.

Being a foreigner is interesting, because it gives you a chance to see things from inside and outside at the same time. Sometimes I'm an extraterrestrial. The same thing happens to me with the language: we all speak Spanish, but sometimes I have the feeling that I am even more foreign because I speak the same language. And without a doubt this experience has been reflected in my art. I work a lot on questions of interiority/exteriority, on the point of view one has of the work. Sometimes I don't know if what I make are photos of objects, or if the photo is only a record: which format you give it, in short.

What projects have you been involved in here in the city?

This year I had work in Salón ACME No. 2. This is an initiative of artists that organize shows: there are no limits based on age, nationality, or whatever. It's at the same time as Zona Maco, and the idea is to provide a vision that is somewhat fresher than what you might find at the Maco. There, I exhibited an installation called *4,370,005.6 km*, which is the circumference of the sun: it is part of a series of works about the idea of the drawing in time, and of how a very concrete installation can give rise to an abstract drawing. But not in the modern sense of abstract; rather, that which we cannot take in—a kilometer, for example, or the border of a country, those essentially imaginary concepts that at the same time have physical reality.

I was also part of the SOMA exhibition *Demasiado futuro* [Too much future] at the Centro Cultural de España en México. One of the pieces I showed there is called *Long 99°W*, which is also a kind of imaginary drawing: the title is a reference to the meridian that passes through the historical center of Mexico City. It is a kind of pendulum, which in Mexico City becomes an unstable, shifting object, not particularly precise. It loses the quality of precision that a pendulum, precisely, ought to have.

What are some of the artists and spaces that have had on impact on you?

Even before I came here, Mexico was always an important reference point for me. In terms of artists, I really like the work of Fernando Ortega and of Iñaki Bonillas, with whom I worked on a project called *Words and Photos*. I like how there are spaces like Kurimanzutto, which are enormous and have a global presence, and then smaller places like Lulu or Bikini Wax, which are spaces that operate in people's houses. And it is in these places that you can find a lot of the most interesting art being made in Mexico City and, I would say, in Latin America. These places also boost the art community: a lot of people get together there, and they're very friendly and open to connections, conversations, friendships. And this seems to me to be very Mexico City, compared to the U.S.A. for example, where it is sometimes very difficult to get into the scene: if someone comes to Mexico City for a weekend and goes to three or four of those places, they will definitely meet people who are doing stuff.

What are you working on at the moment?

On the one hand, I'm working on some paintings that came out of a concrete project that I did for a fair, one that was almost autobiographical. It's linked to my work as an assistant to artists, that type of work that, in principle, you don't see, everything that is behind an exhibition that, by definition, stays invisible. The interesting thing, for me, is that until now I had never painted, which is a little back-to-front, because a lot of people start painting at school, and then focus on other things. So I'm in a process of thinking about painting in the same way that I thought about space, about objects. I'm also working on an installation for a solo show next year. More details very soon!

Are there any specifically Latin American themes that come through in your work?

One doesn't make art thinking about Latin American history—well, I don't—but it's true that later you can find coincidences or points in common. There are some references, like, for example, Hélio Oiticica: he and his whole generation had a big impact on Latin America. He was very political, yes, but they also had a very contemporary vision, which is still relevant today, which could be an attitude more than an aesthetic. A critical position with relation to what being a Latin American artist could imply, one that has without doubt left its mark on my own artistic practice.

Personally speaking, the Italian Arte Povera movement has also interested me a lot. Certain aspects of the current socio-economic reality in Latin America could be said to have something in common with that moment in Italian history. For that reason, I feel that there are some perspectives that can be reappropriated and applied here, now; of course, there's always a circle, you're always working in reference to the history of art, but at times some influences are closer, more relevant.

João Mourão & Luis Silva

Curadores De Zona Maco Sur 2015
En Conversación Con DFAQ

Desde su punto de vista, ¿cuáles son los ejes temáticos más contemporáneos y relevantes en la labor de trabajar con estos artistas diseminados a lo largo de Centro y Sudamérica?

Primero que nada, no sólo estamos trabajando con gente de Latinoamérica. Estamos conscientes de que la feria ocurre en un contexto geográfico (y sociopolítico) específico, pero tratamos de expandir la sección Sur más allá de los límites de Latinoamérica. Supongo que la razón principal de esta estrategia es que ninguno de nosotros dos es latinoamericano. Sin embargo, nos sentimos fuertemente vinculados con el concepto de Sur, tanto como metáfora como imperativo ético, ya que ambos somos de Portugal, un país del sur de Europa que está luchando tremendamente con una severa crisis económica y con la nueva división norte-sur que actualmente está partiendo a Europa en dos.

Para esta edición específica de Sur, y dados nuestros contextos y respectivos campos de investigación, nos interesa más desarrollar un enfoque curatorial especulativo que trabajar con temas específicos. Más específicamente, nos interesa la manera en que uno produce el futuro mediante la imaginación, pero también a través del conocimiento y la acción. Y en cierto modo, eso es lo que tratamos de abordar con nuestro caso de estudio #1.

Actualmente estamos en proceso de desarrollar una especie de aparato curatorial que nos permita, tanto a nosotros como a los artistas, los coleccionistas y a la audiencia, pensar en cuál futuro tenemos la capacidad de imaginar y producir en este momento específico en el tiempo. El proyecto incluye presentaciones individuales y también un panel performático en el que estaremos involucrados directamente con la producción de lo que está por venir.



Si es que los hay, ¿cuáles son los principios o algoritmos que se han fijado como criterio para incluir o no incluir galerías y/o proyectos?

Otra vez, la imaginación es una palabra clave, pero otra palabra clave es la especulación. Mientras que la imaginación puede verse como la clave curatorial de este proyecto, la especulación puede ser entendida como una clave artística. Todos los artistas que seleccionamos están comprometidos, en cierta medida, con la especulación como un *modus operandi* importante. Incluso, aunque el resultado final de nuestra propuesta pueda parecer incoherente al principio, estamos buscando un enfoque digresivo, que se ramifique en un millón de maneras distintas, de las cuales, cada una puede ser una nueva posibilidad, en lugar de simplemente enfocarnos en una única narrativa, un tema o una voz que pudieran reducir nuestras posibilidades de imaginar el futuro.

¿Zona Maco ha atraído la atención hacia las cuestiones que los artistas de Sudamérica quieren expresar, mediante el conducto de la explosiva escena artística de la Ciudad de México?

Definitivamente diríamos que sí.

Finalmente, ¿cómo creen ustedes que Zona Maco ha o no ha “definido” la concepción del arte latinoamericano?

Tendemos a sospechar un poco de cualquier definición nacional o geográfica de las prácticas artísticas contemporáneas. No obstante, si uno observa el papel que Zona Maco ha desempeñado a lo largo de los años, es obvio que ha sido de crucial importancia en definir un espacio de alta visibilidad para las prácticas artísticas que vienen de, o se refieren a, Latinoamérica. Pero no ha sido un esfuerzo solitario; creemos que ha sido la actividad coordinada de artistas, curadores, críticos, galerías, coleccionistas y museos a lo largo de los años lo que ha resultado en la posición que ocupa hoy en día.

Zona Maco se llevará a cabo del 4-8 de febrero, 2015, en la Ciudad de México

Curators Of Zona Maco Sur 2015
In Conversation With DFAQ

What do you see as being the most contemporary and relevant themes as you work with these artists who are spread across Central and South America?

First of all, we are not only working with artists from Latin America. We do acknowledge the fact that the fair is taking place in a specific geographical (and socio-political) context, but we are trying to expand the “sur” section beyond the limits of Latin America. I guess the main reason for that is that neither of us is from Latin America. We do relate strongly to the concept of *south*, both as a metaphor and as an ethical imperative, since we are both from Portugal, a southern European country struggling tremendously with a severe economic crisis and with the new north-south divide that is currently splitting Europe in half.

For this specific edition of Sur, and given both our backgrounds and our fields of research, we are more interested in developing a speculative curatorial approach than working with specific themes. More specifically, we are interested in the way in which one produces the future through imagination, but also through knowledge and action. And in a way, that is what we are trying to address with our case study #1.

We are currently in the process of deploying a curatorial device of sorts that will enable us, but also the artists, the collectors, and the audience to think about what future we are able to imagine and produce at this specific moment in time. The project includes solo presentations and also a performative panel in which we will engage directly with producing what is yet to come.

How do you imagine the context of Mexico City, and especially of Zona Maco, changing how people will come to view the artists taking part in your incarnation of Zona Maco Sur?

The Mexico City we imagine (imagination being a keyword of our project) is an extremely cosmopolitan city, with a long tradition of engagement with the arts. It isn't any different from New York, São Paulo, or L.A. In that sense we don't expect the perception people will have of our project and the artists we've invited to be that different from that which people from those cities would have.

The artists involved with Zona Maco Sur are supposedly part of “solo show projects.” How important is the idea of artistic autonomy in the face of curating a group of individuals that have been designated “sur,” presumably based on the countries they are from?

As we mentioned before, and for this edition, Sur is less connected to a specific geographical situation or a specific theme than to a speculative condition we wish to inhabit.

What we understand as “the south,” coming from Portugal, is probably very different from what “the south” means to you or what it means in the context of Zona Maco Sur. Can the south be a place of speculative imagination? Can we recover it as a tool for producing the world in which we want to live? We don't know and that's why we call this a case study.



Petrit Hallaj, *I Don't Have a Room, I Don't Have a Mind, Nevermind*, 2014. Mixed media. Installation view at Chert, Berlin. Courtesy of Zona Maco.

The artists we invited aren't representing any geography or nation. They represent nothing other than their own subjective view of the world, and this is an extremely important condition from which we always depart and in which our projects are grounded. This specific view of the world, which they are contributing to the project, is a complex and speculative one and is the reason we invited them to be part of Sur.

What are, if any, the principles or algorithms that you have set as a marker for which galleries and/or projects get included?

Again, imagination is a keyword, but another keyword is speculation. While imagination can be seen as a curatorial keyword for this project, speculation can be understood as an artistic keyword. All of the artists we selected are committed to a certain degree to speculation as an important *modus operandi*. Even though the end result of our proposal may look disjointed at first, we are looking for a digressive approach, branching out in a million different ways, each of which can be a new possibility, rather than simply focusing on one single narrative, or theme, or voice that would narrow down our possibilities of imagining the future.

Has Zona Maco brought attention to issues that South American artists want to express via the conduit of the exploding Mexico City art scene?

We would definitely say yes.

Finally, how do you think Zona Maco has or has not “defined” what is considered Latin American art?

We tend to be somewhat suspicious of national or geographical definitions of contemporary artistic practices. Nevertheless, if one looks at the role Zona Maco has had over the years, it is obvious that it has been of paramount importance in defining a place of high visibility for artistic practices that come from or refer to Latin America. But it hasn't been a solitary endeavor; we think it has been the articulated activity of artists, curators, critics, galleries, collectors, and museums over the years that has resulted in the position it occupies today.

Zona Maco will take place February 4th-8th, 2015, in Mexico City.

Una Entrevista Con Chris Sharp
Cofundador De Lulu, D.F.

Con Joseph del Pesco

¿Por qué Lulu es un espacio tan pequeño?

Porque está ubicado en la sala convertida en cubo blanco de un departamento. La pequeñez, por suerte, nos obliga también a aspirar hacia cierta precisión muy codiciada (al menos por nosotros).

¿Quién es Martin Soto Climent?

Es un artista mexicano que vive en el DF, también es cofundador de Lulu.

¿Qué es Stewism [Guisadismo]?

Stewism es el título de una exposición de Simon Dybbroe Møller (la segunda de Lulu), y puede ser tanto un movimiento inminente y abortado, y/o quizás simplemente un movimiento de un solo hombre.

¿Qué es un espacio para proyectos de arte?

Lulu aún está intentando entenderlo, pero más o menos: es un lugar cuasinformal e independiente que se concentra en la labor de hacer exposiciones (aunque presentamos charlas y hemos comenzado a producir publicaciones).

¿Siempre muestran a un solo artista a la vez?

No siempre, pero sí a menudo. Estén atentos para nuestra próxima Lulenial: A Slight Gestuary (Lulenial: un ligero gestuario) (la primera edición de una bienal) en febrero de 2015.

¿Cómo ha sido recibido el programa en el D.F.?

Según lo que sé: con una mezcla de placer, sospecha, indiferencia, apoyo y reconocimiento.

¿Qué me puedes decir sobre el público?

Tenemos un público dedicado, que crece dentro y más allá de el D.F. En la inauguración de Aliza Nisenbaum, llegó un grupo de jóvenes de Guadalajara. Después de que recorrieron la exposición durante más o menos una hora, fui a hablar con ellos. Resultó que era la primera vez que iban a Lulu, pero conocían todo el programa de pies a cabeza. Me dejó sin aliento. Les regalé a todos el catálogo de Aliza Nisenbaum.

¿Qué significa Lulu?

Lulú es un nombre. Tomamos el nombre de quien hace jugos en nuestro barrio, Juggo y licuados Lulú, en donde desayunamos y tomamos jugos frescos casi todas las mañanas. Ella ha ido al espacio varias veces y le encanta.

¿Existen otros programas como el de Lulu en el D.F.?

No, pero existen otros proyectos/espacios gestionados por artistas como Bikini Wax, cuyo programa frecuentemente parece recién salido de la escuela y es mucho más local, o Lodos Contemporáneo, que es más post-Internet e internacional. Ambos espacios son manejados por artistas talentosos a mitad de los veinte, los dos son serios y muy buenos.

¿Cómo resumirías la voz curatorial de Lulu?

Dando prioridad a la idiosincrasia y con cierta resistencia al lenguaje, por lo que se compone de prácticas artísticas que se caracterizan por una relación íntima con su vocabulario material y una integridad perfecta entre forma y contenido. Como visión general, creo que sería fácil entender todo nuestro programa como una exposición colectiva, idealmente lineal y cohesiva.

¿Qué quieres decir con «resistencia al lenguaje»?

Me refiero al arte que realmente pone resistencia al lenguaje, lo cual es difícil de explicar en virtud de no separarse ni de principios ni de protocolos, o porque aún no está codificado por fórmulas o procedimientos (por ejemplo, el estilo del conceptualismo internacional). En otras palabras, arte que no se origina en el lenguaje y por lo tanto no está al servicio de, ni tampoco busca ilustrar una idea, pero que sin embargo es inseparable de una idea.

¿Son obras pequeñas para un espacio pequeño?

No invitamos a los artistas porque trabajen pequeños formatos, sino porque son, o pueden ser, precisos o aforísticos en su presentación. Muchas veces, los artistas se sorprenden con la escala de Lulu, y luego se sienten aliviados. Por ejemplo, Nina Canell acababa de inaugurar una exposición individual en el Camden Arts Centre en Londres y estaba preparando otra en el Moderna Museet de Estocolmo al mismo tiempo que su exposición aquí. Le pareció que la escala de Lulu era innovadora y manejable.

¿La mayoría de los artistas son del extranjero?

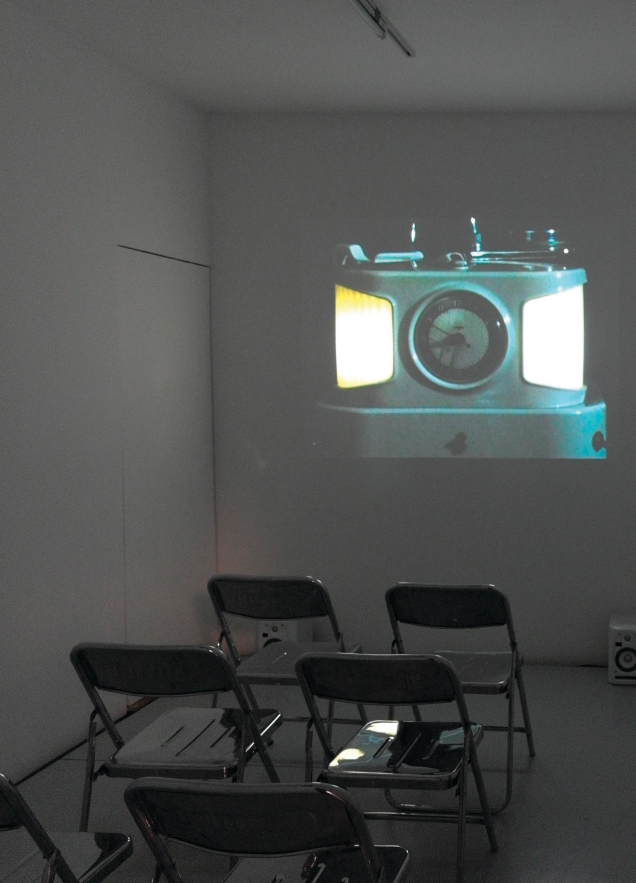
La idea es mostrar artistas que han tenido poca o nula exposición en México, lo cual significa, al menos por el momento, presentar artistas extranjeros. Sin embargo, tenemos planes de eventualmente presentar artistas locales, mexicanos. No obstante, este razonamiento está motivado por, y quizás se deriva de, un deseo de mostrar un tipo de arte (que sea tanto idiosincrático como preocupado por la forma) que no se ve mucho en México.



Kate Newby, I Feel Like a Truck on a Wet Highway, 2014. String, thread, and silver bells. Courtesy of Lulu, Mexico City. Photograph by Isaac Contreras.



Allison Katz and Camilla Willis, Para Perdida (Mural), 2013. Paint on wall. Courtesy of the artists and Lulu, Mexico City. Photograph by Martin Soto.



John Smith, The Black Tower, 1985-87. 16mm film transferred to video, color and sound. 24 minutes. Courtesy of the artist, Tanya Leighton Gallery, Berlin, and Lulu, Mexico City. Photograph by Martin Soto.



Aliza Nisenbaum, Portraits, Letters, Books and Flowers, 2014. Courtesy of the artist and Lulu, Mexico City. Photograph by Isaac Contreras.

¿Invitan a los artistas a abordar el contexto de México?

La verdad no, ya que no estamos interesados en reproducir una especie de método de las bienales de los años noventa, con prácticas motivadas socialmente y de contexto específico. No obstante, algunos artistas inevitablemente terminan respondiendo al contexto local, ya sea deliberadamente o por coincidencia. Pienso que esto sucede porque un criterio para invitar artistas es qué tanto la obra resonará con el contexto local y viceversa. Debe haber una mezcla oblicua e inesperada, o un punto de fricción convincente, de otra forma no tiene mucho sentido.

¿Qué significa presentarle un artista a México?

Buena pregunta. Con el riesgo de contradecirme, me gustaría creer que es como introducir una palabra extranjera a un idioma, y por lo tanto, expandir su vocabulario. Lo lindo de esto, como todos sabemos, es que las palabras extranjeras casi siempre son cambiadas por el idioma que las adopta. Es un proceso bidireccional, al que Lulu se encuentra perpetuando humildemente (¿o más bien pervirtiendo?).

¿Qué sucede durante el día de inauguración?

Generalmente tenemos charlas bilingües, invitamos a participar a críticos, artistas y curadores locales. Eso ayuda mucho para conectar la obra, que a menudo es completamente desconocida, con el contexto local.

¿Han aparecido obras en otras partes del edificio?

Sí, en la exposición de Allison Katz y Camilla Willis, en la que pintaron un mural gigante en otro cuarto, y en la reciente exposición de Kate Newby, que ocurre en el patio, en la acera exterior y en el techo del vecino.

¿Es posible que Lulu crezca o se mude?

Sí, espero que Lulu crezca y se vuelva un espacio sin ánimo de lucro. Eventualmente nos mudaremos, pero por lo menos no dentro de un año o quizás dos. Después de publicar nuestro primer catálogo de Aliza Nisenbaum, también queremos ampliar ese lado de nuestras actividades y publicar más libros. En este momento estamos discutiendo con Nathaniel Dorsky sobre una edición mexicana de Devotional Cinema. También estamos pensando en empezar una publicación trimestral llamada Guayaba.

¿Alguna de las obras está a la venta?

Depende de la exposición. Entonces sí, pero no para nada un criterio para lo que exhibimos. Sólo estamos tratando de cubrir los gastos. Todo lo demás lo pagamos Martín y yo.

¿Abrir un espacio muy pequeño es implícitamente una declaración en contra de la exposición (bienal) gigantesca?

No era el propósito, pero parece que ahora lo es, o que en eso se está convirtiendo. No estamos exactamente en contra de las exposiciones o iniciativas grandes, pero estamos a favor de la precisión, que es algo difícil de lograr en una exhibición de gran escala. Sin embargo, Lulu podría verse como una crítica al maximalismo y al expansionismo que parece dominar el mundo del arte—y no sólo el mundo comercial del arte, sino el mundo del arte en general.

¿Qué tipo de cosas interesantes/productivas han surgido de trabajar con restricciones tan ajustadas?

Es difícil de decir. La pregunta asume implícitamente que Lulu está de algún modo discapacitado, cuando yo creo que es justo lo opuesto. Veo espacios palaciegos como el Palais de Tokyo en París o la galería Gagosian en Chelsea, Nueva York, y casi me siento mal por los artistas que tienen que llenarlos o podrían ser aplastados por éstos. Para mí, tales espacios están discapacitados por sus excesos. Pero quizás esto es muy personal—al fin y al cabo, tengo una admiración casi fanática por la economía. Me encanta Borges y los cuentos de Donald Barthelme. Creo que la única novela perfecta que he leído es Azotando a la doncella de Robert Coover, y esa perfección es indivisible de su economía. Admito que éstas son analogías literarias, pero creo que queda mucho por decir para destilar las cosas hasta llegar a lo más esencial y, por lo tanto, aspirar a una simplicidad ideal.

¿Hay algo que te haya sorprendido de Lulu?

Quizá lo que más me ha sorprendido es el grado en el que la gente ha acogido la experiencia completa—el venir a nuestra casa/estudio, sentarse en el patio con las plantas, tomarse un jugo en Lulú, estar en ésta parte de la ciudad, etc. Comprenden el proceso completo como parte de ver una exposición en Lulu.

Ya que Lulu es un esfuerzo auto-financiado, ¿se da por hecho que es una especie de acto de generosidad (para el D.F., para el mundo, para los artistas), o no?

De hecho, ¿o no? Me da gusto que me preguntes eso. Una vez un artista local vino a Lulu y me preguntó por qué hacíamos esto—si era solamente para alardear de nuestro buen gusto o si era un proyecto de vanidad. Parecían preguntas incisivas/críticas, pero no estoy seguro de que lo hayan sido, porque no existe una manera de defenderse de ellas, o al menos no de la primera "pregunta", que necesariamente implica que el arte debe ser utilitario, que debe hacer algo más que reflejar el supuesto refinamiento de quienes lo promueven. Que debe tratarse de algo más que del gusto y, como tal, servirle al bien supremo (el asunto del gusto es curioso—este tabú paradójico repite totalmente la lógica de lo políticamente correcto, suponiendo implícitamente que el gusto es algo que podría eliminarse por completo del arte).

En cuanto a la pregunta sobre el proyecto de vanidad, tampoco parece ser un problema. Y aunque lo fuera, hasta el peor caso hipotético en que Lulu fuera sólo un subterfugio elaborado para reunir capital y enriquecer nuestras vidas sexuales y no se tratara del amor al arte, puro y simple, los habitantes de el D.F. seguirían viendo artistas que nunca antes han visto en México. Además, financieramente somos completamente responsables de lo que hacemos, no hemos recibido fondos públicos. En otras palabras, no estamos tomando nada de los cofres públicos para nuestro propio beneficio. Dicho todo esto, preferiría no pensarlo como algo que tiene que ver con la generosidad porque nos coloca en una especie de posición noble y filantrópica. Aunque creemos que con Lulu hemos creado una situación en donde todos ganan, al final simplemente se trata de hacer lo mejor que podamos para montar exposiciones buenas, bien organizadas y presentadas profesionalmente.

¿Cómo es vivir con y alrededor de estas obras? ¿Las obras envejecen de distintas maneras?

Es maravilloso, es un gran privilegio. Pero también es un poco estresante. Algunas de las exposiciones que hemos montado, como la muestra más reciente de Kate Newby, son muy delicadas y necesitan ser tratadas con mucho cuidado. Pero me encanta poder ver su exposición todos los días, ver cómo las plantas, por ejemplo, crecen alrededor de una pieza que está afuera, o la manera en que la lluvia ha modificado una pieza instalada en la acera. Es una experiencia muy única.



DFAQ.mx

Art | Basel Miami Beach | Dec | 4-7 | 2014

Galleries | 303 Gallery | **A** | A Gentil Carioca | Abreu | Acquavella | Alexander and Bonin | Ameringer McEnergy Yohe | Approach | Arnaud | Art: Concept | Artiaco | **B** | Baudach | benítez | Benzacar | Berggruen | Bernier/Eliaides | Blum & Poe | Boesky | Bonakdar | Boone | Bortolami | BQ | Brito | Gavin Brown | Buchholz | **C** | Campoli Presti | Carberry | Casa Triângulo | Casas Riegner | Cheim & Read | Chemould | Chouakri | Cohan | Contemporary Fine Arts | Continua | Cooper | Corbett vs. Dempsey | **CRG** | Crousel | **D** | DAN | Dane | Davidson | De Carlo | de Osma | Dee | **E** | Eigen + Art | elbaz | **F** | Faria | Foksal | Fortes Vilaça | Freeman | Friedman | **G** | Gagosian | Galerie 1900-2000 | Gavlak | Gladstone | Gmurzynska | González | Marian Goodman | Goodman Gallery | Grässlin | Alexander Gray | Richard Gray | Greenberg | Greene Naftali | Greve | Guerra | Gupta | **H** | Hammer | Hauser & Wirth | Herald St | Hetzler | Hirschl & Adler | Hoffman | Houk | Hufkens | **I** | Ingleby | **J** | Jacques | Rodolphe Janssen | Juda | **K** | Kaplan | Kasmin | kaufmann repetto | Kelly | Kern | Kewenig | Kicken | Kilchmann | Kohn | König | Kordansky | Kreps | Krinzing | Kukje/ Kim | kurimanzutto | **L** | Landau | Lee | Lehmann Maupin | Lelong | Lévy | Lisson | Long March | Luhring Augustine | **M** | Maccarone | Magazzino | Mai 36 | Mara La Ruche | Marconi | Marks | Marlborough | Martin | Mathes | Mayer | McCaffrey | Meier | Meile | mennour | Metro Pictures | Meyer Riegger | Mezzanin | Millan | Miro | Mitchell-Innes & Nash | Mnuchin | Modern Art | Modern Institute | **N** | nächst St. Stephan | Nahem | Nahmad | Naumann | Navarro | neugerriemschneider | Noero | Nolan | Nordenhake | **O** | Obadia | OMR | **P** | P.P.O.W | Pace | Pace/MacGill | Parrasch | Perrotin | Petzel | Presenhuber | Proyectos Monclova | **R** | Rech | Reena Spaulings | Regen Projects | Roberts & Tilton | Roesler | Ropac | Rosen | Rosenfeld | Rumma | **S** | Sadie Coles | Salon 94 | SCAI | Schipper | Schulte | Shainman | ShanghART | Sicardi | Sies + Höke | Sikkema Jenkins | Skarstedt | Snitzer | Sperone Westwater | Sprüth Magers | Staerk | Standard (Oslo) | Stein | Stevenson | Strina | Sur | **T** | Taylor | team | Thomas | Tilton | Tornabuoni | **V** | Van de Weghe | Van Doren Waxter | Vermelho | Vielmetter | **W** | Waddington Custot | Wallner | Washburn | Wentrup | Werner | White Cube | Wolff | **Z** | Zeno X | ZERO | Zwirner | **Nova** | 47 Canal | 80m2 | Altman Siegel | Beijing Commune | Bureau | Cervera | Cherry and Martin | Cintra + Box 4 | Instituto de visión | Labor | Layr | Leighton | Leme | Liprandi | Maisterravalbuena | Meessen De Clercq | Mendes Wood | Michael Jon | Francesca Minini | mor charpentier | MOT International | mother's tankstation | Parra & Romero | Peres Projects | Real Fine Arts | Anita Schwartz | Silverman | SKE | Société | Supportico Lopez | T293 | Take Ninagawa | Travesía Cuatro | Wallspace | **Positions** | Carroll/ Fletcher | Central | Clifton Benevento | Crèvecoeur | Fraser | Freedman Fitzpatrick | Gunn | Jongma | Kalfayan | RaebervonStenglin | Ramiken Crucible | Razuk | Revolver | SlyZmud | SpazioA | Subal | **Edition** | Cristea | Crown Point | GDM | Gemini G.E.L. | Knust | Nitsch | Pace Prints | Paragon | Poligrafa | Stolper | STPI | Two Palms | **Survey** | Bergamin | Bjerggaard | Broadway 1602 | Charim | de Torres | Edlin | espalvisor | Fuentes | Greenan | Menconi + Schoelkopf | Tonkonow | Vallois | Y++ Wada

artbasel.com | facebook.com/artbasel | twitter.com/artbasel



miércoles de SOMA

Serie de pláticas y/o presentaciones en vivo en las que profesionales de diversas disciplinas conversan a fondo sobre su práctica.
Talks and/or live performances in which professionals from different disciplines talk in depth about their practice.

Every Wednesday Todos los miércoles
Free entrance Entrada libre
8:30pm

info@somamexico.org www.somamexico.org @SOMAmexico facebook.com/SOMAmexico

Calle 13 #25 Col. San Pedro de los Pinos, 03800 México, D.F. (5255) 5277 4947



FUNDACIÓN
ALUMNOS47



Fundación
BBVA Bancomer

* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

WHO WILL YOU BE?

- ☐ EXPLORER
- ☐ RISK-TAKER
- ☐ QUESTION-SEEKER
- ☐ IDEA-MAKER
- ☐ VISIONARY
- ☐ RENEGADE
- ☐ BOUNDARY-BREAKER
- ☐ INNOVATOR
- ☐ PROVOCATEUR
- ☐ ARTIST



SFAI IS A PLACE
WHERE ARTISTS
& IDEA-MAKERS

* CHALLENGE
CONVENTIONS

* THINK & MAKE
CRITICALLY

* EMBRACE RISK &
FAIL COURAGEOUSLY

* DEVELOP
BOLD IDEAS

* CHANGE THE WORLD
THROUGH ART & IDEAS

SFAI

**SAN FRANCISCO
ART INSTITUTE**



QUESTION-SEEKERS
WANTED!! SFAI.EDU