PRESS KIT

Departamento de Prensa
+54 11 4104 1044 - 43
anaclara@proa.org
prensa@proa.org
www.proa.org
-
Fundación PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
[C1169AAD] Buenos Aires
Argentina

JULIETA ARANDA
ABRAHAM CRUZVILLEGAS
RAFAEL LOZANO-HEMMER
DAMIÁN ORTEGA

ESPEJOS DE MÉXICO

Inauguración: Sábado 29 de junio, 2024

IMAGENES EN ALTA DE LAS OBRAS

PROA

Tenaris Ternium Tecpetrol

ESPEJOS DE MÉXICO
ARANDA | CRUZVILLEGAS | LOZANO-HEMMER | ORTEGA

Inauguración: Sábado 29 de junio 2024, de 17 a 20h

Idea y proyecto:
Fundación Proa

Auspician:
Tenaris - Ternium - Tecpetrol

Junio - septiembre, 2024

Coordinación general
Mayra Zolezzi
Cecilia Jaime
Marén García (Estudio Damián Ortega)
Haru Heshiki
(Estudio Abraham Cruzvillegas)
Gabriel Rizzotti
(Estudio Rafael Lozano-Hemmer)
-

Catálogo
Editor: Rodrigo Alonso

Agradecimientos
Escuela Técnica Roberto Rocca
Parque Nacional Ciervo de los Pantanos
Cecilia Bilesio
José Luis Blondet
Tom Callas
Mariel Echeverría
Luis Grieco
Cuauhtémoc Medina
Heriberto Meili

Prestadores
Julieta Aranda
Abraham Cruzvillegas
Kurimanzutto, Ciudad de México - Nueva York
Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (MOCA)
Damián Ortega
Studio of Rafael Lozano-Hemmer

PRESENTACIÓN

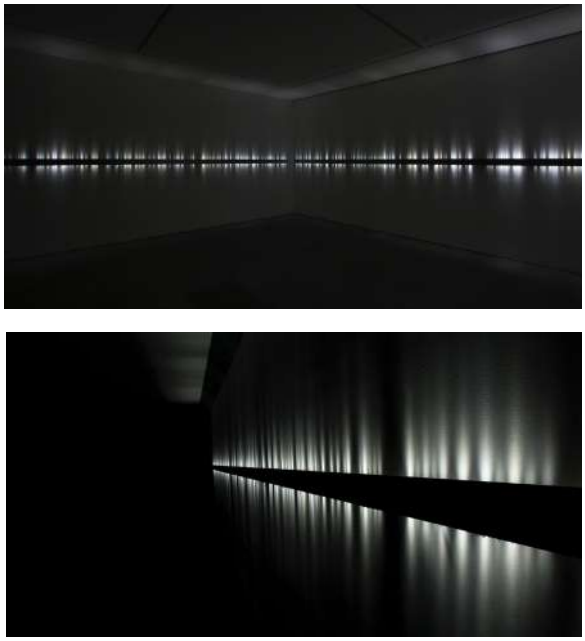
Artistas destacados en la escena internacional presentan obras de gran formato que desafían la percepción y reflejan la riqueza del arte mexicano desde perspectivas menos conocidas

Fundación Proa inaugura el próximo sábado 29 de junio **“Espejos de México”**, una exposición que propone un recorrido por artistas de renombre internacional, nacidos en México, y que presentan obras por primera vez en la fundación. El proyecto, diseñado por Proa, tiene como premisa exhibir, debatir y estudiar la monumentalidad en las obras, así como las experiencias y pensamientos que cada una de ellas concentra. Dada la riqueza de propuestas y metodologías, cada artista se presenta con piezas emblemáticas a lo largo de las cuatro salas, generando múltiples narrativas.

“Espejos de México” aglutina un conjunto de obras de arte que actúa reflejando -como en un espejo-, diferentes aspectos de la cultura, la historia, la diversidad y las perspectivas contemporáneas, revelando múltiples capas de significado. Aunque los artistas comparten raíces comunes por su lugar de origen y formación han tomado caminos diversos. **Abraham Cruzvillegas** y **Damián Ortega** residen en México, pero acreditan una larga trayectoria pedagógica y de trabajo

Damián Ortega. *Cosmic Thing* (Cosa cósmica), 2002. Ph: Helene Toresdotter

en el exterior. Por otro lado, **Julieta Aranda** y **Rafael Lozano-Hemmer** emigraron tempranamente al extranjero desarrollando sus prácticas artísticas. Por otro lado, **Julieta Aranda** y **Rafael Lozano-Hemmer** emigraron tempranamente al extranj ero desarrollando sus prácticas artísticas.



Rafael Lozano-Hemmer. *Matriz de voz, (Subescultura13)* 2011

"Espejos de México" encapsula esta dualidad y diversidad de lecturas, dado que cada obra, creada dentro o fuera de México, contribuye a un mosaico dinámico en el que se puede vislumbrar el origen y la adaptación cultural en un contexto global.

Durante el mes de agosto, en diálogo con esta presentación, en el espacio de PROA21 se inaugura la exhibición del artista belga-mexicano **Francis Alÿs**, con curaduría de Cuauhtémoc Medina. Sus obras se destacan por una documentación exhaustiva sobre las vidas y costumbres de la sociedad mexicana. ***Cuando la fe mueve montañas*** fue una acción realizada en Lima, Perú, en 2002.

Julieta Aranda. *Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte1,9.81m/s2. Un escenario posible.*
Stealing one's own corpse (an alternative set of foot holds for an ascent into the dark). Part1,9.81m/s2. One possible scenario, 2014-2024

AbrahamCruzvillegas.
Autorretratociego con la cabecita negra, envidiando la casa del hornero, volando conunzorzal (...), 2024

La presencia de Francis Alÿs, que elige vivir en México, representa la multiplicidad de propuestas en la comunidad artística global y cómo este grupo de artistas da cuenta de la cultura mexicana y de las prácticas contemporáneas.

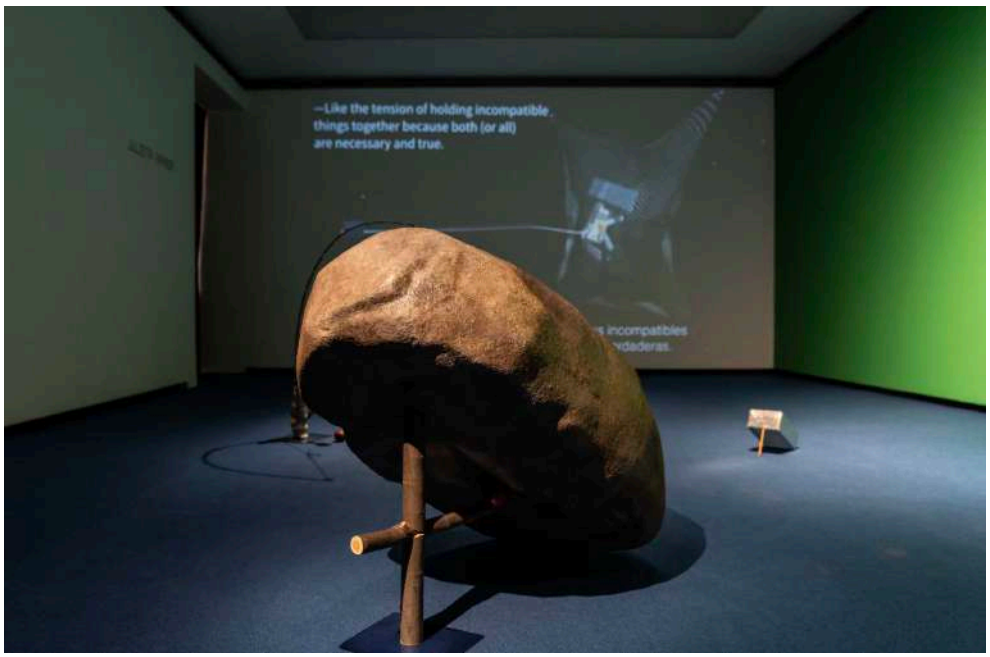
Desde la videoinstalación de Julieta Aranda, las obras “construidas” de Abraham Cruzvillegas, el arte expandido de Damian Ortega, el arte multimedial de Lozano-Hemmer, y la presencia de la performance en la obra de Alÿs se construye una exposición única y por primera vez en la Argentina, que da cuenta de la versatilidad artística contemporánea.

AbrahamCruzvillegas.
Autorretrato pendiente contemplando el impresionante ballet de la transformación industrial (...), 2024

LAS OBRAS

Luego de participar en un vuelo de gravedad cero, **Julieta Aranda** explora en su videoinstalación el impacto del progreso científico imaginando una posible "ruta de escape" para la raza humana en estos tiempos abrumadores; su interés por las herramientas digitales se aproxima a la instalación inmersiva de **Rafael Lozano-Hemmer** que se activa con la voz de los participantes, generando escenas lumínicas que indagan en las conexiones entre arte y tecnología en el contexto de la luz. En sus comienzos profesionales **Abraham Cruzvillegas** y **Damián Ortega** coincidieron en el "Taller de los viernes", un ámbito de reflexión fundado por Gabriel Orozco que más tarde impulsó sus búsquedas individuales en el campo social. En su práctica Cruzvillegas trabaja el concepto de "auto-construcción", una plataforma sobre la que erige esculturas e instalaciones efímeras. Su pasado como caricaturista político asoma en los dibujos y pinturas que acompañan la pieza principal, realizada *in situ* por el artista en una suerte de ritual performático.

Ortega enfoca sus proyectos en los procesos industriales para desarmar objetos cotidianos y analizarlos expandidos, fragmentados, invitando a reconsiderar su funcionalidad y nuestra relación con el consumo. La acción realizada en 2002 por **Francis Alÿs** en las afueras de Lima, Perú, da cuenta de la magnitud del esfuerzo colectivo al momento de superar obstáculos tan o más grandes que una montaña.



Julieta Aranda. *Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte1,9.81m/s2. Un escenario posible.*
Stealing one's own corpse (an alternative set of foot holds for an ascent into the dark). Part 1,9.81m/s2. One possible scenario, 2014-2024

JULIETA ARANDA

Julieta Aranda. *El Organo*, 2016. (*The Organ*)

Julieta Aranda es invitada a exhibir por primera vez en las salas de Fundación Proa. En 2014 presentó en Buenos Aires una serie de trabajos en la galería Ignacio Liprandi[1] sobre el proyecto "Teorema del Mono Infinito", o *Tools for Infinite Monkeys (Open Machine)*. Sus obras de carácter multidisciplinario se destacan por la forma en que la artista hace uso de los recursos en la instalación, el video, y la escultura conformando un territorio en el que explora temas como el tiempo y la percepción que se mezclan y entrecruzan con sus vivencias personales y sensoriales, dando cuenta de la vida cotidiana contemporánea.

La famosa serie de video instalaciones *Robando el propio cadáver (un conjunto alternativo de puntos de apoyo para un ascenso a la oscuridad),* conforma una aguda reflexión sobre los acontecimientos sensoriales y conceptuales del sujeto contemporáneo. Es a partir de su propia experiencia que se construye el proyecto, cuando fue invitada junto a otros artistas a experimentar un vuelo con gravedad cero, en ocasión de la Bienal de Berlín en 2014. En Proa se presenta la video instalación correspondiente a la primera parte.

A propósito de su trayectoria, la galería Mor Charpenter escribía: "En su práctica artística, Julieta Aranda observa la relación humano-tierra alterada a través del lente de la tecnología, la inteligencia artificial, los viajes espaciales y las hipótesis científicas. Al trabajar con escultura, instalación, video y medios impresos, Aranda se interesa en la exploración del potencial de la ciencia ficción, las economías alternativas y las 'poéticas de la circulación'. Sus proyectos desafían los límites entre el sujeto y el objeto a la vez que incorporan los encuentros fortuitos, la autodestrucción y los procesos sociales. En 2006 obtuvo un Máster en la Universidad de Columbia en Nueva York. Anteriormente había realizado su formación en el School of Visual Arts en Manhattan (2001). Como directora de la plataforma en línea e-flux junto con Anton Vidokle, Julieta Aranda ha desarrollado los proyectos Time / Bank, Pawnshop y e-flux Video Rental, todos ellos iniciados en el espacio de e-flux en Nueva York, y que han sido presentados en diferentes escenarios del mundo".

https://www.e-flux.com/announcements/186040/julieta-arandatools-for-infinite-monkeys-open-machine/

LA OBRA

(Fragmentos de una conversación entre Julieta Aranda y Cuauhtémoc Medina)

Cuauhtémoc Medina (CM): Empecemos con el hecho de que *Robar el propio cadáver (Un conjunto de puntos de apoyo alternativos para un ascenso a la oscuridad)* es una trilogía. En 2014, cuando la Bienal de Berlín te invitó a realizar la primera parte, ¿ya estabas planeando una serie para esta intersección especial de preguntas sobre la subjetividad del presente, o se hicieron necesarios más capítulos en el proceso?

Julieta Aranda (JA): Originalmente escribí la primera y la segunda parte juntas, pero la ambición del proyecto demandaba espacio, empezó a resultar muy difícil gestionar todo el contenido que quería en un solo vídeo. Son tres por ahora, no sé si ya terminé. La primera parte trata sobre el espacio exterior, la segunda trata sobre el espacio individual, las ciudades, el lenguaje y el lugar que ocupamos directamente en la escala humana. El tercero trata sobre lo que yo llamo “espacio interior”, que incluye la religión, la metafísica, la ciencia y “lo invisible” en general. Esta es la parte que siento que aún está inconclusa.

CM: A lo largo de la serie creas algo que gravita en torno a la profecía, el ensayo y la poesía, sin fijarse en ningún lugar concreto: una poesía de hechos y materiales, en la que la subjetividad es también una ecología y un sistema económico. Es una instalación en vídeo, diría yo.

Julieta Aranda. *Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte 1, 9.81 m/s2. Un escenario posible,* 2014-2024. *Stealing one’s own corpse (an alternative set of footholds for an ascent into the dark). Part 1, 9.81 m/s2. One possible scenario*

JA: Sabes que mi educación fue como cineasta y que la abandoné por algunos problemas fundamentales que tuve con la estructura del campo. No me interesaban los personajes ni los procesos de identificación, nunca supe cómo trabajar de esa manera. Y así terminé como artista. Esta serie de videos me reconcilió con el lenguaje de la imagen en movimiento.

CM: La razón por la que hice una analogía con las instalaciones es porque no tienes una narrativa, sino que creas un espacio en el que una serie de temas, argumentos y aforismos entran y salen.

JA: Como dije, mi mayor problema con el cine eran las estructuras narrativas y la identificación con los personajes. No creo que esta pieza dependa de una cronología.

CM: Sin perder de vista su visualización, parece que esta "política sin oxígeno" esboza una pregunta sobre la muerte en relación con nuestra velocidad económica y social. La temporalidad de la descomposición de los seres vivos en hidrocarburos es el momento en el que el ciclo biológico no corresponde al nacimiento y la muerte, sino al procesamiento de residuos en un tipo de perspectiva no precisamente cosmológica, sino quizás metabiológica.

Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte 1, 9.81 m/s2. Un escenario posible, 2014-2024. Detalle

JA: Hay un concepto al que no se alude directamente en la pieza, pero en el que pienso mucho: la idea de la "doble muerte". Los procesos de muerte y descomposición tienen un potencial generativo: algo se pudre y fermenta hasta convertirse en algo de lo que emerge la vida, un abono. Cuando vas al bosque te encuentras con árboles podridos, y debajo de sus hojas encuentras hongos, helechos, plántulas, entiendes que la muerte es un regalo a la vida. Es una muerte que no sólo crea muerte, como esos pájaros que tienen el estómago lleno de bolsas de plástico y encendedores.

CM: A lo largo de la trilogía, sugieres una serie de experiencias personales. Apareces en la segunda entrega, experimentando con la ausencia de fuerza gravitacional. En el tercero, estás en el CERN, el lugar de nuestra obsesión por regresar al momento de la creación y comprender lo que es incomprensible. Estas entregas son una especie de bitácora de experiencias trascendentales.

JA: Sí, definitivamente. Nunca he hablado de esto, pero he escrito sobre ello. Esta serie de videos nació cuando me invitaron a participar en un proyecto en el que enviaron a tres artistas en vuelos en gravedad cero. Me lo pasé genial: podéis ver que me muero de risa mientras doy vueltas en ausencia de gravedad. Había, sin embargo, una formalidad expectante de que, en cualquier momento, saldría un proyecto. De vez en cuando me preguntaban: "¿Ya has hecho algo? ¿Qué vas a hacer?" El siguiente momento ocurrió cuando estaba mirando un número de una revista bastante sórdida, *Sports Illustrated*, en la que tenían a la modelo Kate Upton como Barbarella: flotaba en gravedad cero con un bikini plateado. Fue entonces cuando me di cuenta de que estábamos desempeñando un papel similar, el de generar una serie de aspiraciones. Fueron procesos de gentrificación. La versión europea era obviamente

Julieta Aranda. *Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte 1, 9.81 m/s2. Un escenario posible*, 2014-2024
Stealing one's own corpse (an alternative set of footholds for an ascent into the dark). Part 1, 9.81 m/s2. One possible scenario

un poco más intelectual: enviar a tres artistas a flotar. La versión estadounidense presentaba a una rubia con ciertos atributos memorables, pero la función era la misma, se rascaban el mismo picor: "¿Dónde vamos a poner el próximo Starbucks?" Una vez que entendí el papel que me pedían desempeñar, pude conceptualizar esta serie de piezas. Empecé a escribir, a tomar notas, a pensar en cómo unirlo todo. Pasé un año intentando escribir un guión. Filmar fue divertido porque tenía a un par de actores sentados alrededor de una mesa, en una conversación de la que nadie podía salir, como en *El ángel exterminador* de Buñuel. Había seis personas cenando, seis voces discutiendo este problema. Lo filmé de una manera muy clásica. Aunque sabía que no iba a utilizar este material, traté de darle sentido a todas las contradicciones que encontré en ese año de investigación. Verdades y contradicciones que hay que mantener en tensión, y que sólo se vuelven productivas en esa tensión.

CM: En cada parte hay una observación muy violenta de los animales: en la primera, muestras una cirugía a corazón abierto realizada a una rata; en el segundo, tienes una escena (que habría hecho feliz a Roger Caillois) de una mantis religiosa devorando un lagarto. En la tercera, presentas una imagen muy difícil de olvidar: un caracol que parece estar invadido por una especie de parásito. ¿Puedes hablar de este animismo en carne, hueso y sangre?

JA: Curiosamente te refieres a los personajes principales de cada uno de los vídeos. Si hay un punto en el que me interesa crear un momento de identificación es a través de los animales. En el tercer vídeo quería aludir a la porosidad de la vida, al proceso de simbiosis: la forma en la que todos estamos mezclados con otros seres vivos y en la que hay un cierto porcentaje de nuestra constitución que es específicamente bacteriana y viral. No hay nada limpio en la vida, es algo sucio, promiscuo y maravilloso. Cuando aparece el caracol en el vídeo, me pregunto si cuando hablamos de vida, estamos hablando de vida humana o de vida en general, porque la vida es mucho más compleja. Como las matrioskas, tenemos algo dentro que tiene algo dentro… ¿Qué tiene ese caracol? Está enfermo, y está haciendo algo totalmente contra natura: va al sol para que un pájaro se lo coma y el parásito se reproduzca dentro del pájaro, que cargará a sus crías y luego aparece otro caracol. Es un proceso de reproducción un poco brutal.

Fuente: https://www.e-flux.com/announcements/388217/julieta-arandastealing-one-s-own-corpse-an-alternative-set-of-footholds-for-an-ascent-into-the-dark/

LA ARTISTA

Julieta Aranda nació en Ciudad de México, en 1975. Estudió cine en la School of Visual Arts de Nueva York y una Maestría en Arte en la Universidad de Columbia. Fue así que en 1999 tuvo su primera exposición, “Medidas de emergencia" en el espacio independiente La Panadería, en la Ciudad de México, desarrollando una extensa carrera internacional como artista. Su interés por el lenguaje la ha llevado a contribuir con numerosos textos y ensayos en diversas publicaciones de arte contemporáneo, muchos de los cuales están disponibles a través de la plataforma e-flux, que co-fundó junto a Anton Vidokle, en 1998. E-flux se ha convertido en un espacio de reflexión y divulgación global ineludible de las artes a lo largo de estos años.

Durante 2020 y 2021, Julieta Aranda dirigió “Summa Technologia” -una serie de seis seminarios en línea que conmemoraban el centenario de Stanislaw Lem. En 2024 tendrá una retrospectiva de mitad de carrera en el MUAC, en Ciudad de México. Como editora de la revista e-flux, y co-directora de la plataforma en línea e-flux junto con Anton Vidokle, Julieta Aranda ha desarrollado los proyectos *Global Contemporary Travel, Time/ Bank, Pawnshop, Supercommunity* y e-flux video rental, la mayoría de los cuales comenzaron en la tienda de e-flux en Nueva York, y han viajado a muchos lugares alrededor del mundo.

Cv completo: https://docs.google.com/document/d/1lUEQrbDecQZ6lR3mY5DvlkiS3Cvp1qb3/edit?usp=sharing&ouid=115490751542353095333&rtpof=true&sd=true

TEXTOS SOBRE LA ARTISTA

Mono y esencia por Sofía Dourron

En ocasión de la exhibición en la galería de Ignacio Liprandi, Sofía Dourron publicó en el Suplemento Radar una aguda reflexión sobre su obra.

(Fragmentos)

Julieta Aranda. *Herramientas para monos infinitos*, 2008-2014. (*Tools for infinite monkeys*)

De acuerdo con el Teorema del Mono Infinito, un mono presionando las teclas de una máquina de escribir al azar podría producir, según la versión que uno elija secundar, las obras completas de Shakespeare, o bien cualquier libro que se encuentre en la Biblioteca Nacional de Francia. Este teorema –nos advierte Wikipedia– no debe confundirse con el llamado Efecto del Centésimo Mono. Este otro fenómeno macaco describe la rauda propagación de un conocimiento aprendido desde un grupo de monos x hasta todos los monos del mundo u 8 (infinitos) monos. En la primavera de 2011, en la isla indonesia de Salawesi, una mona de cresta negra se apropió de la cámara del fotógrafo británico David Slater y procedió, cual adolescente en busca de su propia subjetividad frente al espejo del baño, a sacarse una serie de selfies en perfecto encuadre y foco, cuya irradiación virtual no se hizo esperar. Este breve pero mediático episodio parecería reunir finalmente Teorema y Efecto simiescos en un solo fenómeno de alcance global con innumerables ramificaciones para las legislaciones del derecho de autor, pero también para la teoría de probabilidades y sus nociones asociadas de tiempo e infinitud. Si no se trata de un texto eximio, sino de un autorretrato viralizado, de una habilidad fácilmente transmisible, si la eternidad de un mono no es más que el segundo que le toma presionar el obturador, ¿qué significa eso para la vida del mono? Más importante aún, ¿qué significa este hecho para nuestras propias vidas? Esta maraña de monos y máquinas de escribir se encuentra en el meollo mismo de la exhibición en Buenos Aires de la artista y co-editora de la publicación online e-flux, Julieta Aranda.Tools for Infinite Monkeys (Open Machine) reúne una serie de trabajos realizados entre 2008 y 2014 en torno del susodicho “Teorema del Mono Infinito”.

En el interior de estas piezas se encuentran cuestiones que apuntan a desentramar las políticas del tiempo, la mutabilidad del texto y sus posibles traducciones, la complejidad del lenguaje y ciertas nociones anquilosadas de la comunicación. En la pequeña galaxia de eses (la letra predilecta de los monos aparentemente) que empapela las paredes de la galería, que llena libros enteros y que no cesa de ser expelida por una impresora de chorro de tinta apoyada despreocupadamente sobre el piso, en cada una de estas modalidades, la letra/texto aparece enmudecido. “S” de infinito es el título de la colección de libros que se amontonan en un estante, compilaciones de las impresiones de Monkey Protocol Suite, un pequeño simulacro de experimento, o bien la imagen de la futilidad de tal experimento. Si un mono viviera infinitamente, y en su vida sólo se dedicara a teclear sobre una máquina de escribir o una computadora, qué diría y cuál sería el propósito de que un simio que lograra tal longevidad quisiera repetir mecánicamente esta operación hasta producir las obras completas de Shakespeare, o más simple aún, una

sola frase de Hamlet. Se trata, en todo caso, de un tiempo sin eventos, como la “S” ploteada sobre un espejo que la refleja ad infinitum, un tiempo exánime e inútil, que transcurre por el mero hecho de transcurrir. La pregunta permanece: ¿qué hacer cuando el tiempo no es más que una aguja lela girando sobre un plato blanco?

Las políticas del tiempo y sus posibles usos son un tema recurrente en la obra de Aranda, quien junto al artista/teórico Anton Vidokle (coeditor de e-flux) concibió incluso una nueva institución para su gerenciamiento, un Banco de Tiempo. El proyecto, iniciado en 2009, rastrea sus orígenes en la tienda fundada en 1827 por el anarquista Josiah Warren en Cincinnati, y en la comunidad New Harmony fundada algunos años antes por el industrial galés Robert Owen, promotor del socialismo utópico en Estados Unidos. Ambos personajes fomentaron la circulación del tiempo como moneda de cambio, basándose en el mutualismo y la teoría del valor-trabajo, herramientas elementales para cualquier empresa de reforma social. *Time/Bank,* una versión actualizada de este proyecto decimonónico, se presenta como “una herramienta con la que un grupo de gente puede crear un modelo económico alternativo mediante el cual intercambian su tiempo y habilidades, en vez de adquirir bienes y servicios a través del uso de dinero o cualquier otro valor respaldado por el Estado”. A nosotros los argentinos esta modalidad nos podrá retrotraer a los Clubes del Trueque que afloraron en todo el país luego de la crisis de 2001 y que siguen multiplicándose en cada país que sufre nuestros mismos males, nos recuerda incluso al Proyecto Venus regenteado por Roberto Jacoby y la Fundación Start, cuya moneda de cambio no era el valor-tiempo sino los Venusinos y que tuvo una fructífera vida de seis años.

Julieta Aranda. *Herramientas para monos infinitos*, 2008-2014. (*Tools for infinite monkeys)*

En definitiva, tanto Time/Bank como el Proyecto Venus fomentan modos individuales y colectivos de actuar en el mundo, redes de reciprocidad material y afectiva, que convierten el intercambio de objetos y servicios en vínculos elocuentes, y al paso del tiempo en un transcurrir habitado y significativo. La alusión al tiempo indiferente y abstracto en contraposición al tumultuoso presente histórico deja filtrar pequeñas modalidades de agencia que erosionan cánones e imperativos sociales, microeconomías rudimentarias que podrían

Julieta Aranda. *Herramientas para monos infinitos*, 2008-2014. (*Tools for infinite monkeys*)

funcionar como herramientas colectivas, algo así como volver a frotar dos palitos para encender un fuego.

Por este mismo camino transitan proyectos como Pawnshop (2007), en colaboración también con Vidokle y la artista norteamericana Liz Linden, que transformó el espacio de e-flux en Nueva York en tiendita de empeños para artistas, quienes podían dejar sus trabajos a cambio de una suma de dinero, una vez transcurridos 30 días sin reclamos, esas obras eran vendidas al público. Si Time/Bank revierte el modelo socioeconómico más extendido del planeta para llevarlo nuevamente a sus raíces, Pawnshop instala un manto de desconfianza sobre el mercado del arte y su eternamente compleja relación con los artistas. La reflexión sobre el campo del arte y sus articulaciones internas no aparece como un hecho aislado, el artista como productor y generador de objetos y experiencias forma parte de la extensa red de posibles adeptos a los intercambios alternativos. Son, de hecho, los artistas quienes en este contexto poseen la facultad de armar y desarmar las representaciones instituidas de los modos de vinculación, sus particularidades y sus temporalidades.

El tiempo como noción estrictamente objetiva y rectilínea, como medida universal, se desploma cuando Aranda ajusta un reloj para seguir el latido de su propio corazón en Two Shakes, a Tick and a Jiffy (2009). El transcurrir monótono se convierte en devenir individualizado, ajetreado, lleno de eventos trascendentes y anodinos por igual, pero eventos al fin. En cambio, en *You Had No Ninth of May!* (2008) Aranda mapea los zigzagueos de la Línea Internacional de Cambio de Fecha, una línea imaginaria superficial terrestre trazada sobre el océano Pacífico que separa dos días consecutivos del calendario. Esta línea, recta en sus orígenes y en concepto, ha sufrido modificaciones a lo largo de su historia a pedido de naciones que, como el archipiélago de Kiribati, lograron desplazar la línea para que su territorio no fuera dividido temporalmente en dos partes. Esta aberración literal y material de nuestra concepción lineal del tiempo-espacio manifiesta la posibilidad de torcer, curvar, casi enroscar la noción de tiempo para adaptarla a las necesidades no sólo individuales, sino comunales de un país, pueblo o comarca.

Un tiempo pervertido, un texto enmudecido, un mensaje oscurecido, un mono sin navaja, pero con máquina de escribir. La experiencia sustancial del tiempo de cada individuo, humano o mono, puede tornarse una elección particular con disposición para la radicalización, y aun cierto potencial utópico en microescala. Todos estos elementos arrojan luz (una luz que poco tiene de diáfana) sobre el poder de la subjetividad politizada para desandar imaginarios atrofiados, se trata de hechos insignificantes cuyas reverberaciones poéticas se expanden más allá de sus ámbitos de incumbencia, ya sea la geopolítica del tiempo o la fotografía de animales salvajes en su hábitat natural, para incidir, a su manera atolondrada, sobre la construcción de nuestra dislocada cotidianidad contemporánea.

Viajes Interespecie
por Cuauhtémoc Medina

Una de las experiencias históricas más tentadoras pero aterradoras es la de presenciar la crisis incipiente de una era. Ya sea debido a la acumulación imperceptible e infinitesimal de cambios y disfunciones o estar en medio de un evento monumental que elimina todas nuestras seguridades (como está ocurriendo ahora mismo con la experiencia de la pandemia), hay un momento que perturba la coherencia de las rutinas y prejuicios que dieron sentido a una época. El hilo que unía nuestras sensibilidades con diferentes hipótesis sobre la sociedad y el cosmos se ha deshecho: nuestras imágenes, motivos y palabras ya no encuentran su lugar.

La serie en torno a la cual ha gravitado el trabajo de Julieta Aranda en los últimos seis años ha sido un registro y una meditación sobre cómo nuestro sentido común se ha desvanecido. Bajo el sugestivo título *Robando su propio cadáver* (*Un conjunto alternativo de puntos de apoyo para un ascenso hacia la oscuridad*), Aranda ha compuesto tres películas que constituyen un ensamblaje en el que se expresan las condiciones que rodean la sensibilidad emergente del siglo XXI en términos de una revelación mediada, libre de todo misticismo, y una aventura poético-científica, económico-ecológica, tan geológica como introspectiva.

Estos videos, que ignoran las convenciones tanto del ensayo en video como del documental, y que parecen dominar la ambición de unir el arte contemporáneo con el trabajo intelectual, aparecen como una serie de notas en movimiento sobre los ejes, aún algo confusos, que formarán la base de la nueva subjetividad de los oráculos del Antropoceno. Estas piezas son intentos de reconfigurar nuestras intuiciones, deseos, valores y fantasías de intercambio y relación. Remiendos de nuevos tejidos hechos de aglutinaciones que son más que simplemente sin precedentes, que son radicalmente impensables, desbordando los bancos imaginarios de lo que designamos como el "horizonte".

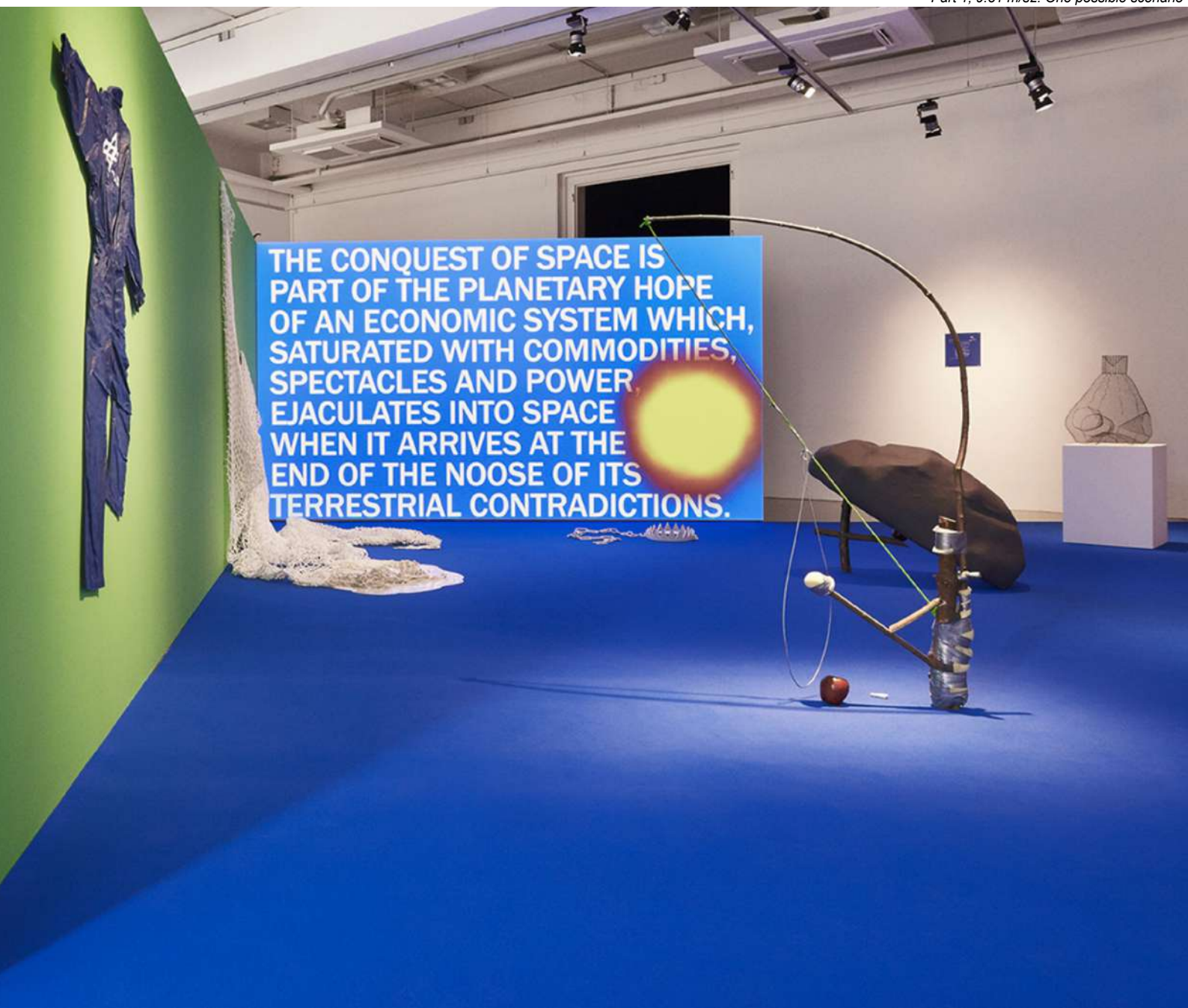
Dando un nuevo significado a su formación como cineasta, Aranda propone una reinvención que cuestiona categorías fundamentales como la espacialidad, la producción de lo urbano y la relación entre la excavación interior de lo subjetivo y los modos de producción y autoproducción del extractivismo. En un contrapunto incesante de imágenes, aforismos e híbridos poéticos, estas películas interrogan la forma en que lo indiscernible en la artificialidad y la espiritualidad enmarca la tarea imposible de construir un futuro. De repente, los vacíos de significado en nuestra psique se comparan con los abismos creados por la minería a cielo abierto, los túneles de los aceleradores de partículas y los depósitos subterráneos de bosques y animales en putrefacción ancestral.

¿Cómo podemos reemplazar a los espectros de la llamada espiritualidad si no es a través de una mitopoyética de partículas subatómicas, como el bosón de Higgs? ¿Qué tipo de política podemos fundar sobre el cadáver de la arrogancia individual, una que incluya un animismo fisiológico y que nos comprenda como colmenas de millones de virus y otros microbios? Si aceptamos la gnoseología como un nuevo proyecto subjetivo, debemos entender la muerte como parte del ciclo de creación y consumo de energía de carbono y, por lo tanto,

concebir los incontables cráteres y abismos que hemos perforado en la tierra en busca de petróleo y minerales como signos de un onanismo cultural y económico. La tarea compleja que nos exige el siglo es superar la perspectiva cruda del excepcionalismo y la pureza de la vida humana para albergar la multitud de condiciones que derivan de la deconstrucción de un universo que, medio milenio después de Galileo y Copérnico, sigue siendo esencialmente antropocéntrico.

Al ver las meditaciones fílmicas de Aranda, he pensado en el rostro de Robert Oppenheimer mientras observaba caer la primera bomba atómica en julio de 1945 y evocaba las palabras de Vishnu en el Bhagavad-Gita: "Ahora me he convertido en la muerte, la destructora de mundos". Aranda, exhibiendo el tercer video de su serie, que en 2019 subtituló proféticamente como un ensayo sobre "política sin oxígeno", también decidió inscribirlo en una instalación en la que, entre otras frases, aparece un fragmento de esperanza: "Nadie ha muerto nunca de contradicciones". Ojalá esto pueda ser nuestro lema. "Robando el propio cadáver" es un manifiesto de heterogeneidad en el proyecto cada vez más inalcanzable de inventar algún tipo de futuro.

Julieta Aranda. *Rescatando mi propio cadáver (un conjunto alterno de peldaños para el ascenso a la oscuridad). Parte 1, 9.81 m/s2. Un escenario posible, 2014-2024*
Stealing one's own corpse (an alternative set of footholds for an ascent into the dark). Part 1, 9.81 m/s2. One possible scenario



Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

ABRAHAM CRUZVILLEGAS

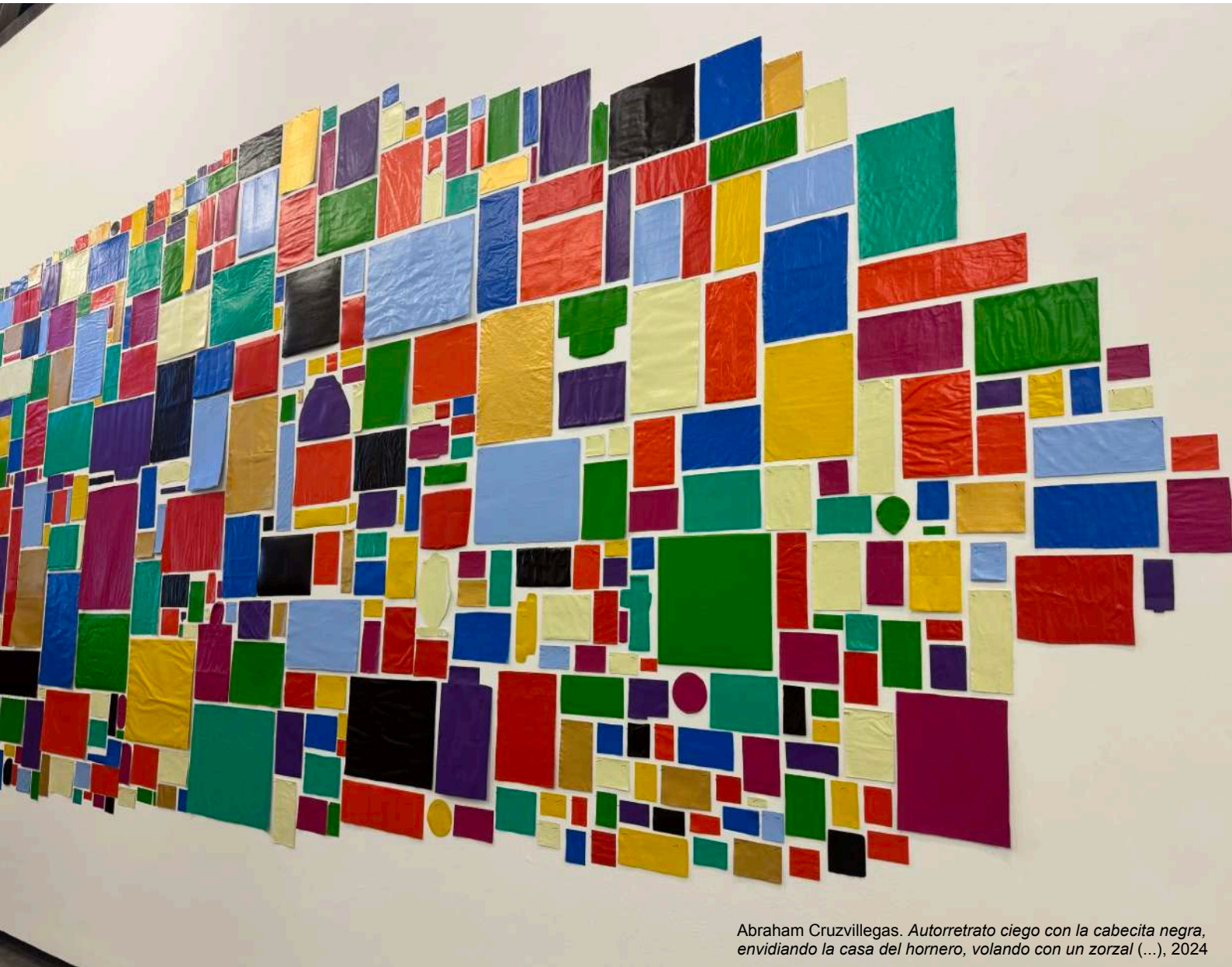
Presentamos por primera vez en Buenos Aires una exhibición individual de **Abraham Cruzvillegas** (México, 1968), destacado artista de reconocida trayectoria internacional. Esta muestra surge de la colaboración entre Cruzvillegas y Fundación Proa, que comenzó con una visita a la fábrica de Tenaris en México, más exactamente a Veracruz, para explorar los materiales que utiliza la industria siderúrgica. Desde México y en diálogo con el equipo de Proa, Cruzvillegas brindó algunas intereses especiales sobre los materiales, pero dejó que los asistentes elijan, traigan y provean los objetos que consideraban propicios para su instalación. Esta peculiar y extraordinaria postura frente a la obra la vuelve participativa, porque es el equipo de trabajo y el espectador quienes finalizan de construir la obra. En sus palabras “todo objeto es bueno y necesario para la obra”.

El site specific central compuesto con materias primas locales están acompañados por cinco telas de gran formato, también realizadas en nuestro país. Las pinturas a manera de una performance son realizadas con una mapa y escoba. El autorretrato ciego es parte de su historia, de sus intereses y momentos vividos, coloreados conformando un retrato del artista invisibilizado al espectador. El resultado es una obra polisémica.

Abraham Cruzvillegas. *Autorretrato pendiente contemplando el impresionante ballet de la transformación industrial (...)*, 2024

Estas obras evidencian la meticulosa metodología y el profundo enfoque conceptual del artista, y dan cuenta de su trayectoria y proceso creativo. Sus inicios como caricaturista político asoman en los dibujos y pinturas que acompañan la pieza principal, en una suerte de ritual performático.
A través de su obra, Cruzvillegas nos invita a reflexionar sobre la capacidad creativa y la capacidad de transformar la realidad a partir de lo que tenemos a nuestro alrededor, una declaración política y social.

En sus propias palabras, Cruzvillegas describe su enfoque como un juego constante de resolución de problemas: "alguien como yo puede hacerlo, sin demagogia ni falsa modestia". Este enfoque se ve claramente en sus piezas, que pertenecen a tres distintos cuerpos de obra presentados en diversos lugares, siempre utilizando materiales locales —los cuales, a su vez, traen consigo diversas capas de experiencia y transformación, apelando a las economías locales, sus sociedades e individuos—. Bajo el concepto de “autoconstrucción” sus proyectos se erigen como monumentos efímeros formados por materiales encontrados y en desuso, un *readymade* hecho de clavos, tablas, pedazos de plástico y metales devenidos en escenarios donde se representa el drama de lo humano. La autoconstrucción se manifiesta como una forma de resistencia activa frente a la desigualdad económica y la opresión estatal. A través del acceso a la tecnología y la creatividad, su obra subraya la reutilización, mostrando cómo la innovación y el ingenio surgen frente a la escasez y cómo no siempre se necesitan grandes recursos para crear.



Abraham Cruzvillegas. *Autorretrato ciego con la cabecita negra, envidiando la casa del hornero, volando con un zorzal* (...), 2024

LAS OBRAS

Conversación entre Abraham Cruzvillegas y Rodrigo Alonso

(Fragmentos)

(...)

Rodrigo Alonso: ¿Cómo has planteado tu trabajo para Buenos Aires?

Abraham Cruzvillegas.
Autorretrato ciego con la cabecita negra, envidiando la casa del hornero, volando con un zorzal (...), 2024

Abraham Cruzvillegas: Casi la totalidad de las obras que se presentarán en Fundación Proa han sido realizadas en el sitio, con la ayuda de un equipo local, quien ha provisto los materiales y el apoyo técnico. Pertenecen a tres distintos cuerpos de obra que he presentado en distintos lugares, siempre usando materiales locales, los cuales traen de por sí diversas capas de experiencia y de transformación, apelando a economías también locales, a sus sociedades y a sus individuos. A la primera serie se incorporan dos nuevos dibujos de gran formato, realizados sobre superficies de tres por cuatro metros, pintadas con numerosas capas de pintura acrílica comercial blanca, como la que se usa para pintar paredes en el espacio doméstico. Los dibujos se hacen con trapeadores comunes y corrientes, con los que dibujé las efigies de dos primates de dos especies distintas, de las que conocemos como mandriles, una hembra y un macho. He dibujado simios desde la década de 1980, cuando trabajaba como caricaturista en diversas publicaciones de la ciudad de México, algunas de circulación nacional. En mi país a los caricaturistas nos llaman “moneros” porque dibujamos “monitos”, cosa que me tomo a pecho, por lo cual he dibujado monos (orangutanes, gorilas, bonobos, chimpancés, etc) sobre una multiplicidad considerable de superficies, incluyendo el papel, la tela y las paredes, con diversos materiales, incluyendo bolígrafos, óleos, acuarelas, tinta china, marcadores, lápices, y saliva. También del contexto de la caricatura, con un giro político vigente, procede la analogía de los simios —desventajosa para ellos— con los dictadores y los gobernantes autoritarios. Tres dibujos de las mismas dimensiones pertenecen a una segunda serie de obras que he realizado desde hace varios años, como abstracciones de recorridos o mapas psicogeográficos de derivas ineficientes por ciudades, barrios o países, haciendo rutas entre lugares favoritos o significativos. En estos casos utilizo los colores básicos (azul, rojo, amarillo), más rosa, verde y dorado, para trazar líneas —también con trapeadores sobre telas preparadas— que concurren en círculos de distintos tamaños, representando esos lugares. Cuatro esculturas nuevas están realizadas por completo con materiales de reciclaje, procedentes del patio de chatarra de una fábrica de caños. Afirmando su genealogía, en el uso de materiales industriales que habrían de pasar, o que ya pasaron por varios procesos de transformación, desde su estatuto mineral hasta el de objetos utilitarios, las esculturas refieren a distintos momentos, ya no de la fundición, de haber sido escoria, de pasar por el estado líquido al sólido, de su abatimiento para poder llamarse “tubo”, sino los de la historia humana, del invento del fuego y del reconocimiento del metal a su conversión en herramientas y armas, a la siderurgia, a la gran promesa de la modernidad, a la industria, al futuro y a la destrucción del medio ambiente, a la utopía en reversa. Pendiente, como la promesa misma, la más grande de estas esculturas ha tomado forma a partir de aleatorias decisiones vinculadas a la física moderna y a la ligereza de sus relaciones internas, de las que solo seríamos voyeurs, esperando que las cosas caigan por su propio peso. Las otras, de pequeño formato, aspiran a ser interpretadas, en un sentido

estrictamente musical, por alguien que reconozca en su materialidad el potencial de la masa.

RA: ¿Cómo se han planteado en este caso las relaciones entre el trabajo individual y grupal? ¿Cuál es el balance entre decisiones estéticas y hallazgos?

AC: La manera más feliz de cualquier proceso de aprendizaje se llama pregunta. Yo las comparto en mi beligerante ignorancia, implicando la posibilidad de la complicidad desde dentro de la institución, sin marginalidad, sin ocultamientos, pero también sin panfletos ni propaganda, más que cuando sea estrictamente necesario, urgente. De las especies de bichos y arbustos que rodean y habitan las industrias, los edificios, las escuelas, las cárceles y los hospitales, de sus generosidades naturales, ya sea por sus virtudes alimenticias o curativas, de sus orígenes y sus indigeneidades, de nuestro existir con todo lo demás, en lo que seguimos llamando “la naturaleza”, mientras pueda existir, incluyendo a todxs lxs seres, a lxs que migran, al que se va, al que pelea, al que se rinde y al autoritario, al violento, de ahí nace la colectividad. Sin ella, como ser humano, estoy destinado al fracaso, ética y estéticamente, otra vez.

RA: El grupo de trabajo local ha tenido mucha libertad para seleccionar los materiales con los cuales realizas tus obras ¿hay en esto una decisión explícita de poner en entredicho la omnipotencia del autor, en tanto autoridad a la cual se remite todo lo significativo que se puede encontrar en una obra?

AC: Como decía antes, hablando de la interpretación del público, de cualquier obra, de cualquier campo, en este caso, más que intentar poner en entredicho nada, me interesa pensar que mi lectura de una obra mía, tal vez sea la primera, pero muy difícilmente la mejor. En la selección del material hay otra voluntad, que tiene que ver con la inclusión: no descartar nada de lo que me es dado para hacer una obra. Yo le pido a la gente encargada que me ayude a conseguir materiales en contextos específicos, como una cita a ciegas, y yo cuando hago la obra procuro no excluir nada, entonces es el criterio de esa persona comisionada para encontrar los materiales la que cuenta, no solamente son materiales locales, en donde sea que se haga, sino también miradas locales, con las que eventualmente siempre hay un diálogo, complicidad, y ocasionalmente amistad.

Abraham Cruzvillegas en PROA21, 2024

Cortesía del artista. Ph: Juan Glassford

EL ARTISTA

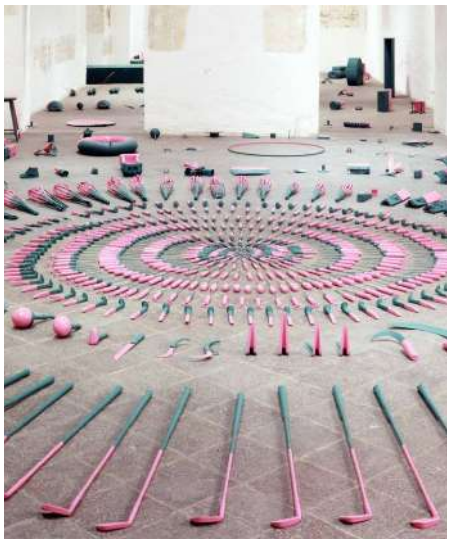
Abraham Cruzvillegas nació en Ciudad de México en 1968. Fue profesor, conferencista, asesor, coordinador de seminarios, talleres y realizó proyectos de investigación en el Smithsonian Institute, DIA Art Foundation, Malmö Art Academy, Ruskin College-Oxford, Duke University, New York University, Glasgow School of Art, CalArts, The New Museum, California College for the Arts, Nasher Museum of Art, el Museum of Contemporary Art y The Art Institute de Chicago, Tate Modern, Guggenheim Museum, University of Houston, la Universidad Iberoamericana, la Universidad de Guanajuato, Hunter College, la Americas Society, el Museo Tamayo, el Centro de la Imagen, el Centro Nacional de las Artes, la Universidad de Sonora, la Universidad de Las Américas, San Francisco Art Institute, University of California-Los Angeles, el Getty Institute, University of California-San Diego, la Escuela Nacional de Artes Plásticas-Universidad Nacional Autónoma de México, SOMA, La Esmeralda, en México, la École Nationale Supèrieure des Beaux-Arts de París y Harvard University, entre otras instituciones.

Cv completo: https://docs.google.com/document/d/1FzOVXRaXet-r1WVK5t5uL07NeklLtNeA/edit?usp=sharing&ouid=115490751542353095333&rtpof=true&sd=true

TEXTOS SOBRE EL ARTISTA

Inestabilidad y fragmentación / improvisación y autoconstrucción: la escultura de Abraham Cruzvillegas por Mark Godfrey

(...)



Abraham Cruzvillegas. *Horizontes*, 2005

La investigación de las economías locales que hace Cruzvillegas determina no sólo su proceso escultórico, sino también los materiales que utiliza. En 2008 el artista pasó un tiempo en Cove Park, Escocia, una antigua granja convertida hoy en residencia de artistas, tras lo cual expuso en el Centro de Arte Contemporáneo (CCA) de Glasgow una serie de construcciones hechas de lana, excrementos de oveja, viejas boyas de plástico, trozos de madera, perchas descartadas, etc. Aunque al principio pareciera que su interés era crear combinaciones dispares de materiales naturales y de objetos de producción industrial, al estilo de Jannis Kounellis por ejemplo, Cruzvillegas no distinguía entre los materiales producidos por las ovejas y aquellos hechos en fábrica; todo lo que utilizaba en sus construcciones lo había encontrado en la zona donde trabajaba, y, claramente, formaba parte de la economía agrícola de la región. Sus esculturas anteriores también demuestran cómo Cruzvillegas elige, utiliza y combina diversos materiales.

Esa variedad de materiales que el artista utiliza en cualquier exposición queda manifiesta en la lista de medios que aparecen en la etiqueta de las obras. Por ejemplo, la publicación que acompañó a su exposición de 2003 en Houston incluye listas tan evocativas como “policarbonato, tornillos, y maracas de madera”, “tela metálica, conchas, y algodón”, “cristal de roca, obsidiana, y balde de plástico”, “sombrero de palma, rama, y ligas de goma”, “velas, clavos, y platillo de batería”, y la más larga, “vaso tequilero, bongós, material de batería, barras de acero, sonajero de cuero vaina colombiana y cuero, y cencerro”.

Es obvio que al artista le encanta acumular en su estudio todo tipo de objetos, y se podría preguntar cómo llegan hasta allí. Cruzvillegas insiste en que no se trata de ir paseando por la ciudad y dejarse llevar por el curioso encanto de objetos obsoletos, al estilo de los encuentros de André Breton y Alberto Giacometti con el objet trouvé en el mercadillo de París. Tampoco se parece al método de acumulación de Gabriel Orozco en el Penske Project, en el que el artista se propuso recolectar por las calles de Nueva York desechos provenientes de edificios y relacionados con la industria de la construcción. Cruzvillegas, sin tener un proyecto específico, lleva a su estudio materiales que no tienen ningún atractivo particular, simplemente con la idea de que podrían tener alguna utilidad futura.

Muchas esculturas suyas son resultado de la experimentación con estos materiales acumulados; sin embargo, una de sus obras más famosas, *Horizontes* (2005), surgió de un exceso y un impasse. Durante meses el artista había ido recogiendo objetos por la Ciudad de México sin completar construcción alguna, pero antes de salir para Francia tenía que abandonar su estudio y decidir qué hacer con el material. Cruzvillegas decidió usarlo todo de un solo golpe, pintando de rosa una mitad de cada cosa y la otra mitad de verde (los colores de la escuela de samba Mangueira, de Oiticica); el color cancelaba la identidad de los objetos, disolviendo cualquier tipo de jerarquía entre uno y otro. Después

colocó cada objeto en el suelo en formas circulares a través de un vasto espacio.

(...)

Abraham Cruzvillegas.
Nuestra imagen actual: No hay mayor peligro que subestimar al oponente. (Mandrillus leucophaeus), 2024. Detalle

El artista ha mencionado su deseo de "transformar objetos en ellos mismos": y de despojarlos de “el lastre del significado”. Cuando los objetos forman parte de la estructura, los permite funcionar como materiales con propiedades específicas de forma, rigidez, peso, etc. El sombrero de palma de *18 de Julio*, por ejemplo, cumple un papel en la estructura como base redonda tejida que ofrece una apertura y un contrapeso a la rama; las hoces de *La moderna* son estructuras metálicas rígidas cuyas curvas parejas contrastan con los bordes ajados del remo. Los objetos no han sido elegidos principalmente por sus connotaciones culturales, el sombrero chino o la hoz como símbolo del comunismo, por ejemplo, y sin embargo estas asociaciones son inevitables, especialmente cuando tanto el sombrero como las hoces están yuxtapuestas con objetos de madera que no acarrean esas mismas connotaciones. La yuxtaposición estructural hace que se ponga en duda la identidad de cada parte de una construcción: un elemento determinado puede funcionar como unidad estructural y también como unidad cultural, y estos dos papeles no tienen por qué compartir esa coherencia con el otro objeto. Cuanto más se piensa en el papel que el objeto juega en la estructura, tanto menos se toman en cuenta sus connotaciones culturales. La construcción en su totalidad adquiere una identidad indeterminada, y en muchas obras la inestabilidad de la identidad va reforzada literalmente por una estructura que parece a punto de colapsar, o materiales que se decoloran con el tiempo, etc.

Estas nociones de inestabilidad son claves para el proyecto de Cruzvillegas. El artista afirma que el significado de los objetos que usa en sus construcciones no se puede fijar, que su identidad como totalidad es múltiple y mutable, como lo son sus ideas sobre la totalidad de la escultura, que siempre están en formación conforme va estudiando la historia del arte o desarrollando su contacto con artesanos. Las ideas de Cruzvillegas sobre la inestabilidad se remontan a sus estudios de la pedagogía crítica y su compromiso con ideas que dan más valor a los procesos de aprendizaje y des-aprendizaje que a los productos y a los

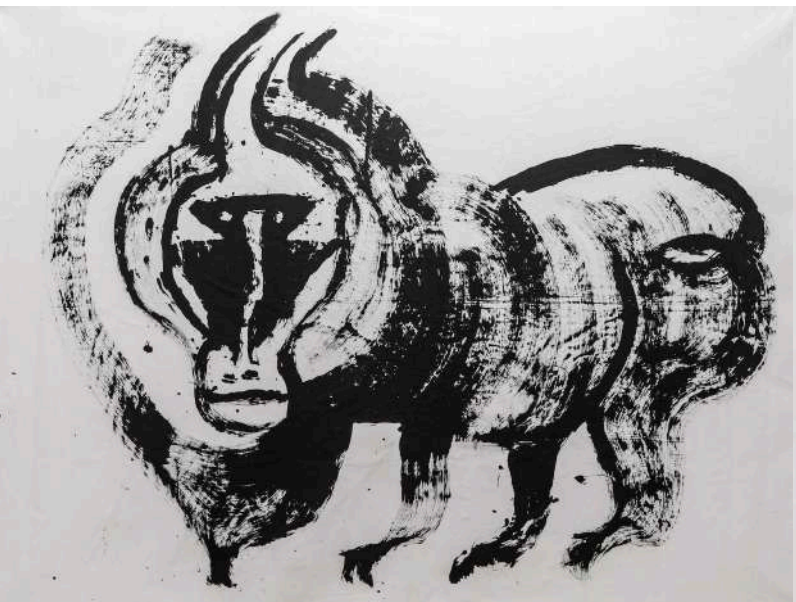
Abraham Cruzvillegas en PROA21, 2024

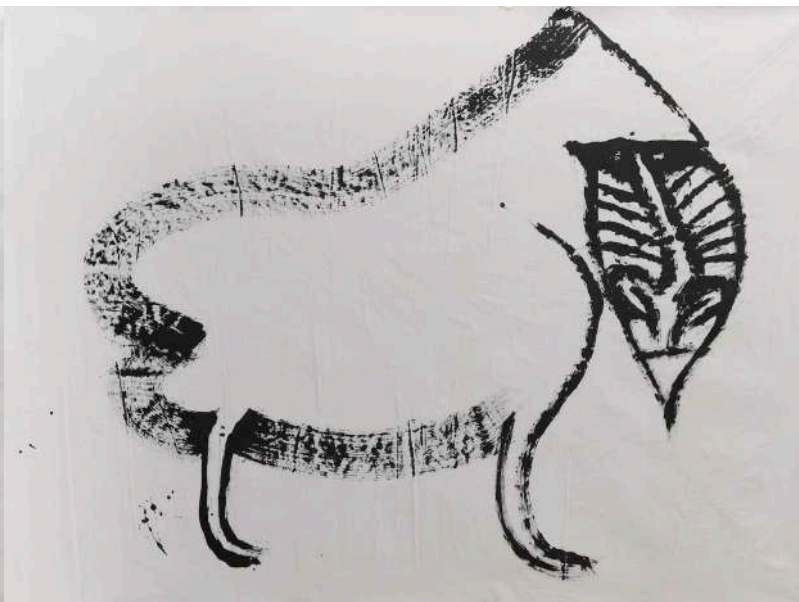
resultados (el artista cursó estudios de pedagogía al mismo tiempo que estudiaba arte). Cruzvillegas aumenta esta visión con lecturas de filosofía continental, especialmente el texto *L'écriture du désastre* (La escritura del desastre, 1980), de Maurice Blanchot, un libro de pensamientos sueltos donde Blanchot describe la naturaleza fragmentaria del pensamiento, la manera en la que la escritura desarma significados en vez de concretarlos: "escribir es, quizá, llevar a la superficie algo así como un sentido ausente, acoger el empuje pasivo que aún no es el pensamiento, pues es ya el desastre del pensamiento." "La escritura ya (y todavía) es violencia, la ruptura, la quiebra, la fragmentación, el desgarramiento de lo desgarrado en cada fragmento." "Escribir es desconfiar absolutamente de la escritura mientras uno se entrega a ella por entero".

(...)

Las esculturas recientes de Cruzvillegas —como las descritas al inicio de este ensayo— también llevan el título de *Autoconstrucción*, y se presentan junto con el material relacionado con la casa de su familia. Las esculturas no deberían considerarse representaciones directas de la casa; los materiales tampoco han sido elegidos para hacer pensar al público en sus características arquitectónicas. A final de cuentas, mientras las esculturas de la *Autoconstrucción* de Thomas Dane incluían algunos objetos recogidos en México, las de Glasgow estaban formadas de desechos rurales escoceses. Ver el material de video y de archivo junto con las esculturas, permite entender que para Cruzvillegas las obras resultantes son menos importantes que el proceso mismo de improvisación y construcción desplanificada que les dio forma, y que éstos son los mismos procesos con los que se construyó la casa familiar y que formaron su propia identidad y su manera de pensar la identidad —entendiendo ésta como algo improvisado y en constante proceso de construcción. Sin embargo no necesitamos leer nada sobre la casa de Cruzvillegas ni escuchar los recuerdos de sus padres para entender que incluso sin ese material las esculturas de *Autoconstrucción* irradian el ambiente que él recuerda, con su sentido emocionante de la potencialidad, de lo que puede lograr la creatividad aun con mínimos recursos. Los procesos que se ponen de manifiesto apuntan hacia una política de la autosuficiencia, de lo provisional, y de la cooperación, y, al mismo tiempo, de lo que el artista llama una "aproximación crítica a la realidad": pues las esculturas siempre tratan de la autoconstrucción, de tomar el poder en vez de someterse a la autoridad y la reglamentación externas.

Abraham Cruzvillegas.
Nuestra imagen actual: La pérdida no es tan mala como querer más (Mandrillus sphinx), 2024
Nuestra imagen actual: No hay mayor peligro que subestimar al oponente. (Mandrillus leucophaeus), 2024





TEXTO POR EL ARTISTA

I3P por Abraham Cruzvillegas

Vista de la instalación de la obra de Abraham Cruzvillegas en la exposición *Colección Jumex: Todo se vuelve más ligero*. Museo Jumex, 2023

Más que un relato autobiográfico, el siguiente puñado de letras intenta describir el proceso de un artista que se configuró como tal en la transición del siglo veinte al veintiuno, en un país en constante crisis, de absoluta y tal vez irremediable desigualdad, en una sociedad violenta y cruel, en donde imaginar que uno puede dedicarse de manera profesional a la producción cultural —en la literatura, en las artes tradicionales de las diversas culturas del país, en la danza, en la música, en las artes escénicas, en las artes plásticas, en el diseño, en la arquitectura, en todas las áreas de la creación— parecería erróneamente ser un acto de narcisismo, un lujo.

Mi caso no es excepcional pero es el que conozco mejor. No me canso de repetir que nací en 1968 en la colonia Ajusco y crecí en este conjunto de asentamientos irregulares ubicados sobre los pedregales de Coyoacán, entre la Ciudad Universitaria y el estadio Azteca. La colonia estaba sobre todo compuesta por indígenas —en su mayoría de los estados de Michoacán, Puebla y Oaxaca— recién llegados a la que prometía ser una ciudad moderna y de oportunidades para todos. Ahí no había calles ni edificaciones firmes, la comunidad se construyó a partir del trabajo y la fiesta compartidos, pero también a través de su politización para conseguir la propiedad de la tierra, los servicios básicos y los derechos esenciales, sobre todo la educación. La organización vecinal se convirtió en un bastión de la cultura, o más bien de las culturas de los diversos integrantes de esta colonia que, cuando no era un cráter, era un lodazal.

Crecí con las mismas necesidades y demandas de todas las chiquillas y los chiquillos de Ajusco, y de muchas otras colonias, yendo a marchas y a manifestaciones en donde aprendí a corear consignas en contra de las razias y los desalojos, en contra de la policía, luego en contra del gobierno, sobre todo en contra del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Nos manifestábamos en contra del abuso y el autoritarismo del gobierno, exigiendo agua, luz, calles, mercados y escuelas. En el sexenio de Miguel de la Madrid yo dedicaba mucho de mi tiempo a dibujar historietas y retratos de infames políticos de aquí y de allá —desde José López Portillo hasta Jimmy Carter, pasando por Anastasio Somoza—, inspirado en mis héroes, los caricaturistas políticos de las revistas *La Garrapata* y *Quécosaedro* y del periódico *unomásuno*. En 1985 conocí a uno de ellos: Rafael Barajas el *Fisgón*, quien devino uno de mis primeros mentores, tanto en política como en arte.

Aprendiendo a ser un monero profesional conocí a Damián Ortega y crecimos juntos como artistas y como ciudadanos. No obstante, en 1985 no entré a estudiar artes plásticas sino pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tal como había hecho mi ídolo de infancia, el profesor Rubén Morales, cuya familia —como la de mi padre— era de Nahuatzen, en el estado de Michoacán, quien fue uno de los impulsores más tenaces de la educación para adultos en mi colonia y quien desapareció prematuramente a consecuencia de los efectos de la represión violenta de la fuerza pública durante un desalojo.

Estudié esa carrera porque las escuelas de arte me parecían más bien centros de técnicas, o de oficios, pero no de arte. Yo —tal vez ingenuamente— quería transformar la educación, no solamente la artística, sino toda. Fueron años convulsos. En el mismo 1985 participé con vecinas y vecinos de mi colonia en las brigadas de emergencia para remover escombros de vecindades derrumbadas, sobre todo en el barrio de Tepito, por el terremoto del 19 de septiembre. Ahí conocí a Felipe Ehrenberg, un artista que se había instalado en esa área de la ciudad y quien espontáneamente organizó a los voluntarios y al vecindario.

En 1986 participé en la huelga del Consejo Estudiantil Universitario de la UNAM que intentaba defender la casi total gratuidad de la colegiatura, previendo un probable intento de privatización de la educación pública. En 1988 salí a las calles a votar —era la primera vez que lo hacía en elecciones presidenciales— y a apoyar a Cuauhtémoc Cárdenas, quien de muchas maneras representaba el fin del PRI.

Volví a salir, de nuevo con mucha gente de mi generación, a protestar por el histórico fraude electoral, por la infame “caída del sistema”, orquestada desde la Secretaría de Gobernación cuya cabeza era Manuel Bartlett, quien permaneció en el gobierno entrante de Carlos Salinas de Gortari en el ramo de la Educación. Pero desde 1987, gracias a Damián, conocí a Gabriel Orozco, también a Gabriel Kuri y a Jerónimo López, con quienes emprendimos un “despropósito” pedagógico, pues era informal, espontáneo y libre.

Para mí, ese proceso tomó el rostro de la formación artística de la que carecían los planteles institucionales. Durante cuatro años configuramos un espacio de diálogo, de crítica, de intercambio de información y —sobre todo— de escucha bajo la tutoría de Orozco. Devino el principio de un proceso educativo definitivamente inacabado, usando el modo de Marcel Duchamp de referir a su obra. En 1991 fui suplente de una maestra en periodo sabático, Rosario García Crespo, y comencé a dar clases en la licenciatura de arte de la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, que ahora se llama Facultad de Artes y Diseño. Desde entonces no he dejado de trabajar, de una manera u otra, en el ramo de la educación en diversos niveles y contextos académicos, al norte y al sur, en distintas economías y países. Sigo creyendo que la educación es una de las herramientas más importantes para la transformación de una sociedad, una que opera sin recurrir a la violencia, y que para transformar a la educación hay que hacerlo desde dentro.

El trabajo en el aula con los estudiantes sigue siendo uno de los elementos fundamentales de mi trabajo como artista. En 1993 y 1994 (el año en que emergió a la luz el Ejército Zapatista de Liberación Nacional) para generar un ingreso que pudiera sostener mis proyectos e investigaciones, además de dar clases trabajé como museógrafo en las colecciones de Pago en Especie y de Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Se contaba entonces con un par de espacios expositivos: la Casona de avenida Hidalgo 79 y el edificio de Guatemala 8, atrás de la Catedral Metropolitana, en donde los curadores, entonces emergentes, María Guerra y Guillermo Santamarina organizaron muestras de arte contemporáneo inusuales en esa época, con obras de artistas de diversas generaciones —a veces muy jóvenes— que no pertenecíamos a las colecciones de la Secretaría.

Las obras bajo su custodia normalmente se usaban para decorar oficinas gubernamentales o los salones para eventos oficiales, cuando no estaban nada más *embodegadas*, esperando mostrarse en los museos

que idealmente deberían albergarlas, como el Museo de Arte Moderno, casi creado ex profeso, o el Museo Nacional de Arte. Se decía que algunas veces las obras no volvían a las bodegas de Hacienda, aunque permanecieran en su inventario, una vez que los periodos administrativos de los funcionarios en turno terminaban. Hoy, las obras que se reciben como pago de impuestos —a través de un renovado comité de evaluación compuesto por especialistas, curadores y artistas, y no solamente por funcionarios de la administración tributaria— pueden pasar a las instituciones que las muestran a sus distintos públicos sin tener que transitar obligatoriamente por el aparato de la Secretaría. El resto del acervo se muestra intermitentemente en el museo de la Secretaría de Hacienda, en el antiguo Arzobispado de la calle de Moneda.

Esto debería aplicar también —como un pago de impuestos, no como “exención tributaria” porque no lo es— para quienes componen poemas, sinfonías, coreografías, quienes hacen películas y obras de teatro, quienes sacan dientes y quienes siembran árboles, quienes inventan nuevos lenguajes en ciencia y en tecnología, y para quienes escriben libros de historia, porque así hacen que su trabajo efectivamente pase a formar parte del patrimonio de la sociedad, y no se quede en manos y privilegio de unos cuantos.

En el año 1995 recibí una beca de Apoyo a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, para hacer investigación sobre técnicas artesanales de la región p’urhépecha del estado de Michoacán, y con la que realicé, en un periodo mucho más largo y costoso de lo originalmente planeado —usando finalmente mis propios y limitados recursos—, un conjunto de obras que apelaban a la posibilidad de generar preguntas acerca de los procesos y contextos de la producción del grupo cultural al que mi familia paterna pertenece.

Abraham Cruzvillegas. Vista de sala de la exhibición "Espejos de México" en Fundación Proa, 2024

Durante el sexenio del presidente Luis Echeverría demasiadas veces escuché que los discursos gubernamentales hablaban de una reivindicación de las culturas indígenas, de su herencia como un patrimonio, pero lo hacían como algo en una vitrina para los turistas o como un tema para los libros, como algo del pasado. Todo lo vivo o lo presente, que los discursos referían como etnias, se consideraba un problema. Mi intención, con la beca, no era hablar de los indígenas o usar sus saberes y sus tradiciones para mi trabajo, sino aprender de la gente a la que una parte de mi identidad pertenece, encontrarme en ellos. Y, a pesar de que los recursos procedentes de la beca resultaban siempre limitados, en esa etapa larvaria de mi lenguaje y de mi discurso artístico hubiera sido imposible echar a andar varios proyectos sin ellos.

También fui becario en el área de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en 1991 y de nuevo en 1998, primero en Escultura y luego en Medios Alternativos, pues antes no existía esta categoría. Sin embargo, la inversión del Estado en las etapas formativas de los artistas —no sólo los artistas plásticos— ha sido ocasionalmente vista como superflua, en la medida en que no representa un provecho eficiente o inmediato para “la sociedad” y aparece como un privilegio a ojos de algunas personas. En otras latitudes y entornos formativos para los artistas, la mayoría de las veces las personas que deciden dedicarse a la producción cultural no tienen un aparato administrativo estatal que las apoye y se ven obligadas a financiar su trabajo artístico de maneras que terminan por precarizar —o definitivamente inhibir— sus procesos y sus posibles horizontes profesionales, cancelando así un inmenso potencial de plusvalía en cultura —que representa otro tipo de capital, no necesariamente pecuniario— para sus sociedades y sus países.

(...)

Abraham Cruzvillegas. *Autorretrato ciego con la cabecita negra, envidiando la casa del hornero, volando con un zorzal (...)*, 2024

OBRAS

Nuestra imagen actual: La pérdida no es tan mala como querer más (Mandrillus sphinx), 2024
Acrílico sobre tela
300 x 400 cm

Nuestra imagen actual: No hay mayor peligro que subestimar al oponente. (Mandrillus leucophaeus), 2024
Acrílico sobre tela
300 x 400 cm

Otras rutas: El éxito es tan peligroso como el fracaso: la esperanza es tan hueca como el miedo, 2024
Acrílico sobre tela
300 x 400 cm

Otras rutas: Dirige una gran nación de la forma en que cocinarías un pez pequeño: no exageres, 2024
Acrílico sobre tela
406 x 291 cm

Otras rutas: Un líder es mejor cuando la gente apenas sabe que existe, 2024
Acrílico sobre tela
396 x 292 cm

Autorretrato ciego con la cabecita negra, envidiando la casa del hornero, volando con un zorzal, un espinero pecho manchado, una calandria, un leñatero, una tacuarita azul, un pepitero, una pajalonera de pico recto, un espartillero enano, una paloma, un carancho, un biguá, un tero, una garza, un cuervillo, un benteveo, una calandria, una catita, una cotorra, un chimango, un pato, una gallareta, un chorlito, un playero, un federal, un pechoamarillo, un gavilán planeador, avistando un cuis, un hurón, y un ciervo de los pantanos, sobrevolando el agua, preparándome para dejarme caer en picada para tomar un sorbito de sus aguas, saboreándome unas tararira, un bagre o una mojarra, mientras escucho el murmullo lejano de una turba que aporrea cacerolas y que sigue dibujando siluetas, sin dejar de imaginar que todavía es posible erradicar cualquier tipo de violencia y autoritarismo, de maneras pacíficas, 2024

Pintura sobre recortes del periódico, cartas, fotos, dibujos, tickets, recetas, vouchers, notas, postales, boletos, dibujos, sobres, volantes, carteles, tarjetas, cartón, servilletas y alfileres sobre pared
280 x 1050 cm (instalación de 755 elementos)

Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México - Nueva York

Autorretrato pendiente contemplando el impresionante ballet de la transformación industrial, añorando poco la fantasía de la promesa de pertenencia al universo 'moderno' (incluyendo la panacea de los combustibles fósiles), especulando sobre el posible placer que representaría idealizar un modelo económico pletórico de contradicciones, sudando la transición del sólido al líquido, al rojo vivo, y descubriendo de nuevo al agua en casi todos sus estados, comenzando por Veracruz, con unos hielitos mezclados con algo bebestible y compartible, para cotorrear, 2024
La escultura está conformada por materiales diversos; metal, madera, plástico, fibra sintética, fibra natural, organismos vivos, tierra, entre otros
Dimensiones variables

Glockenspiel taoísta 1, 2024

Glockenspiel taoísta 2, 2024

Glockenspiel taoísta 3, 2024

Las esculturas están conformadas por materiales diversos; metal, madera, plástico, fibra sintética, fibra natural, organismos vivos, tierra, entre otros
Dimensiones variables

Cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México - Nueva York

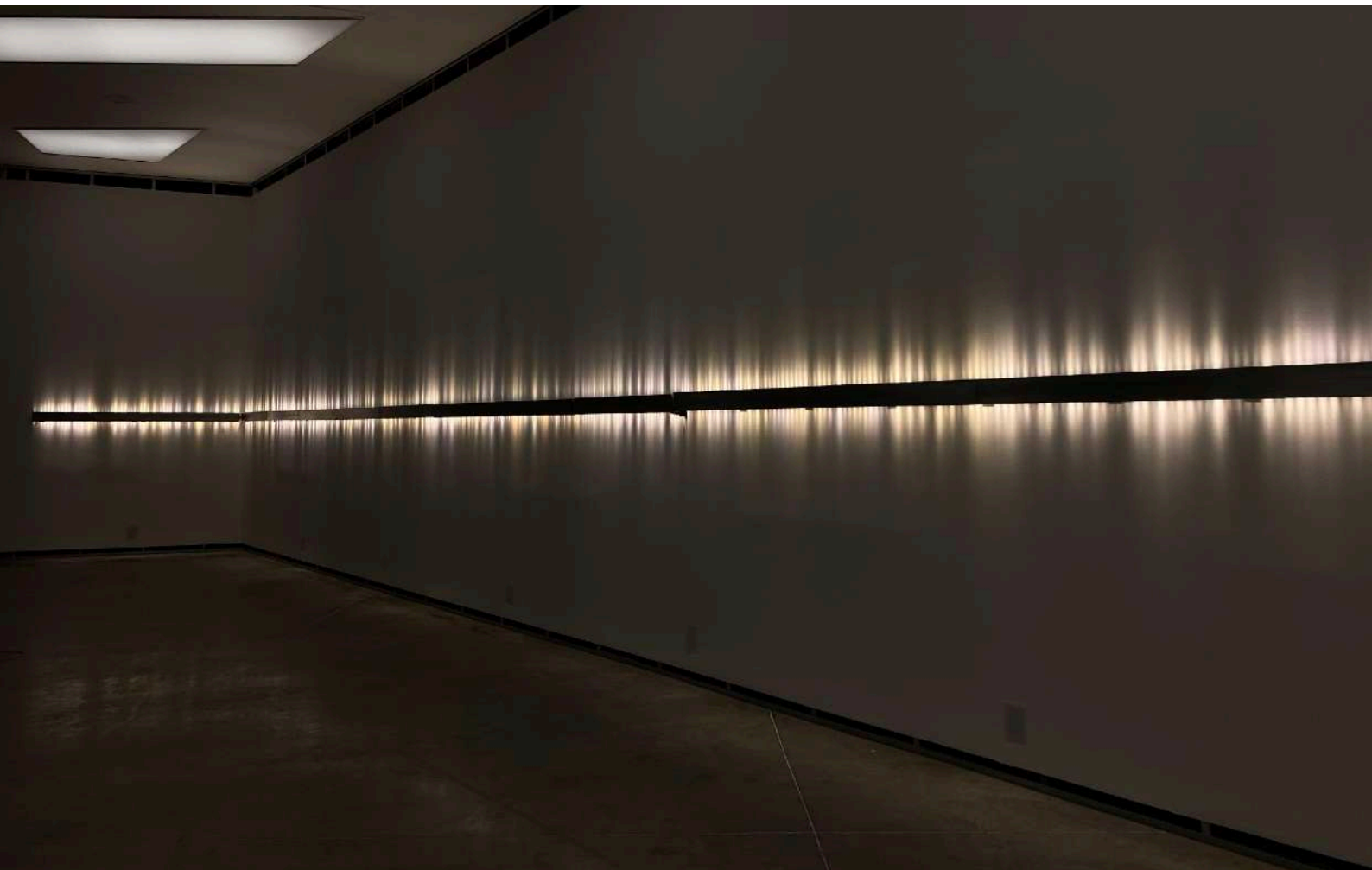
Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

RAFAEL LOZANO-HEMMER

Se presenta en Fundación Proa la obra del destacado artista **Rafael Lozano-Hemmer** (Ciudad de México, 1967), cuya producción atraviesa invariablemente la condición humana. Utilizando tecnologías como luces robóticas, vigilancia computarizada y redes telemáticas, entre otras herramientas multimedia, sus obras involucran al público de una manera única, desafiándolo a explorar temas sensibles como el control y las relaciones de poder en la sociedad contemporánea. Sus instalaciones y performances a gran escala son verdaderas experiencias artísticas que nunca se limitan a lo visible. Al contrario, proponen una inmersión en lo invisible, una invitación a ser parte de algo más grande y a encontrar sentido en la interacción humana.

Casi desde el comienzo de su prolífica trayectoria Lozano-Hemmer se ha enfocado en crear lo que él describe como "antimonumentos", obras que no se imponen al público sino que les permiten representarse a sí mismos. *Matriz de voz*, la instalación que exhibe en Proa, se activa cuando el participante habla por un intercomunicador que hace visible su voz a través de los destellos de luz. Luego, un patrón único de parpadeo se almacena como un bucle en la primera luz de la serie, iluminando la pieza completa. Cada nueva grabación empuja todas las anteriores una posición hacia abajo, y gradualmente se puede escuchar el sonido acumulado de las 882 grabaciones anteriores. Los participantes se sorprenden al escucharse en esos dibujos que parpadean, luminosos. En Proa el artista invita a los participantes a citar poesías y frases con sentido para ampliar el significado de la obra.

Rafael Lozano-Hemmer.
Matriz de voz, (Subsculpture 13), 2011
Vista de instalación en Fundación Proa



“Mis obras plantean una relación de inevitabilidad con la tecnología. Vivimos en una sociedad globalizada donde el lenguaje común es la tecnología. Aun así, no veo una relación de beneficio inherente a la tecnología y me parece muy problemático que la gente piense que el arte tecnológico es el futuro. Detesto cuando alguien dice que la inteligencia artificial nos va a dar infinitas posibilidades. Un lienzo en blanco te da infinitas posibilidades; una página en blanco para escribir un poema lo mismo. Solo nos están vendiendo unos servicios y esto es algo inaceptable. Los artistas que me parecen interesantes en su trabajo con la tecnología tienen una relación crítica o al menos histórica” decía en una entrevista realizada en noviembre de 2023 a propósito de un workshop en Buenos Aires.

Considerado uno de los artistas multimedia más relevantes del arte contemporáneo internacional, Rafael Lozano-Hemmer creció en el seno de una familia relacionada con figuras del ambiente cultural de los años setenta. A los 17 se mudó a Montreal, Canadá, para estudiar la carrera de Físico-química en la Universidad de Concordia.

Rafael Lozano-Hemmer.
Atmosfonía de Campo, 2023. (*Field Atmosphonia*). Ph: Zan Wimberly

EL ARTISTA

Rafael Lozano-Hemmer nació en la Ciudad de México en 1967. Vive y trabaja en Montreal. En su práctica artística crea plataformas para la participación pública utilizando tecnologías como luces robóticas, fuentes digitales, vigilancia informatizada, muros multimedia y redes telemáticas.
Fue el primer artista en representar a México en la Bienal de Venecia con una exposición en el Palazzo Van Axel, en 2007. También ha exhibido en otras bienales como La Habana, Estambul, Kochi, Liverpool, Melbourne, Mercosur, Nueva Orleans, Shanghái, Singapur, Sidney y Wuzhen. Sus instalaciones de arte participativo a gran escala transforman espacios públicos, creando entornos conectivos para comunidades. En 2019, presentó *Border Tuner* diseñado para interconectar las ciudades de El Paso, Texas, y Ciudad Juárez, Chihuahua. El proyecto reunió a decenas de miles de personas en ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México. Otras obras fueron encargadas para eventos como las “Celebraciones del Milenio” en la Ciudad de México (1999), la Capital Cultural de Europa en Róterdam (2001), la Cumbre Mundial de la ONU en Lyon (2003), los Juegos Olímpicos de Invierno en Vancouver (2010) y la preapertura del Museo Guggenheim en Abu Dhabi (2015), entre otros.

Sus obras integran las colecciones de instituciones como MoMA, Guggenheim, TATE, Reina Sofía, Hirshhorn, NGV, MUAC y MONA. Entre sus exposiciones individuales recientes destacan "Presencia inestable", una retrospectiva de mitad de carrera coproducida por el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal y SFMOMA; "Bosque sonoro" instalado en más de 120 acres de tierra en el Museo de Arte Americano Crystal Bridges en Bentonville, Arkansas; "Medidas Comunes", su primera exposición individual en la Galería PACE de Nueva York; e "Isla de Traducción", un recorrido de 2 km que incluyó diez obras de arte público, en la Isla Lulu, Abu Dhabi.
CV completo: http://www.lozano-hemmer.com

TEXTOS SOBRE EL ARTISTA

“**Ser impredecibles nos separa de las máquinas”: entrevista con Rafael Lozano-Hemmer**
por Sonia Sierra

(Fragmentos)

Rafael Lozano-Hemmer. *"Cuenca de la Voz"*, 2023. (*Voice Bassin*). Ph: Lance Gerber

Rafael Lozano-Hemmer. *Colisionador, 2023. (Collider)*. Ph: Pierre Tremblay

El artista reflexiona sobre la interacción entre la Inteligencia Artificial y el espacio público, algo que formó parte de su obra *Translation Island*

Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967) no teme que los artistas desaparezcan con la Inteligencia Artificial o que se ponga en riesgo la originalidad porque, en todo caso, la creación artística siempre abreva de un pasado; él mismo ha convertido la IA en una herramienta casi cotidiana en su estudio, en Montreal. Lozano-Hemmer tiene décadas utilizando en sus obras la IA como herramienta y con ésta su arte ha evolucionado dando otras respuestas al ejercicio de entablar nuevas relaciones entre espectadores y tecnología, tecnología que, reitera, no es neutral y tampoco inocente.

Durante su visita a México para presentar en la Feria Zona Maco obras con las galerías Max Estrella, Pace y bifforms, el artista habló sobre uno de los grandes proyectos que presentó en 2023, “*Translation Island*”, en la isla Lulu de Abu Dhabi, proyectos en los que interactúa con la Inteligencia Artificial y el espacio público.

Cada una de las obras de la exposición “Translation Island”, que se exhibió entre noviembre y enero, requirió de la voz, el calor, el corazón y la participación del público; al final, acudieron 150.000 personas, cuenta el artista. La muestra estuvo compuesta por diez obras gigantescas de arte público, algunas fueron variaciones de trabajos previos como *Almacén de corazonadas*, mientras que otras se relacionaron con la literatura o se basaron en el concepto de la traducción, entendida por el artista como una forma de hacer que cosas invisibles se conviertan en algo tangible, pero también como un ejercicio de interpretar de un idioma a otro o de reubicar a una persona en otro espacio.

Una de las obras de esa exhibición, *Translation Lake*, ocupó el lago de la isla donde tres barcos blancos fueron iluminados por traducciones de la novela *Finnegans Wake* de James Joyce, que con Inteligencia Artificial se tradujo a 24 idiomas que se hablan en los Emiratos Árabes; otra pieza, *Translation Stream*, constó de 100 metros de proyecciones en el piso, de versos de poetas emiratíes contemporáneos sobre los cuales iban caminando los visitantes; en *Collider*, la traducción fue de otro tipo, partió de la detección de la radiación cósmica que llega a la Tierra desde las estrellas y los agujeros negros, pero que es invisible, luego la tecnología tradujo tal radiación y la hizo visible como ondas de una inmensa cortina de luz que pudo verse en un radio de 10 kilómetros.
“Mis proyectos son siempre sobre esta relación entre presencia y ausencia, ¿quién es el observador y quién es el observado? Cómo estas tecnologías no son neutrales, cómo no capturan sino que crean una realidad. El uso de Inteligencia Artificial en la mayoría de mis obras tiene que ver con cómo dotar a la computadora de la capacidad de poder detectar la presencia de público y actuar a partir de la misma”.

Sonia Sierra: ¿Cuáles son los límites que tú y tu estudio se ponen frente a la Inteligencia Artificial? Estamos ante debates, por ejemplo, de ilustradores y otros creadores reclamando cómo se vulnera la autoría… ¿Éticamente qué piensas ante este tema?

Rafael Lozano-Hemmer: No creo que alguien lo tenga claro. Estamos ante algo irreversible, o sea, aquí está una serie de tecnologías que permiten hacer ciertos promedios de una cantidad vasta de información y ciertas predicciones o extrapolaciones, lo que tiene, por un lado, una utilidad real. En el estudio, te confieso, nosotros utilizamos mucho ChatGPT porque mucha de la programación que hacemos es facilitada como un idioma por ChatGPT; le pedimos que nos haga ciertas programaciones y, con tal de que tengas atención de dónde insertarla y cómo modificarla, de hecho abarata y facilita la producción de nuevas obras gracias a la reutilización de códigos que ya estaban. Pero hay una cosa bastante problemática: somos parte del movimiento Open Source (Código Abierto), y defendemos la idea de que todo nuestro software, absolutamente todo, pueda ser reutilizado por quien le dé la gana. Pero ocurre que llegan, por ejemplo, ChatGPT o GitHub, de Microsoft, y toman todo ese contenido que se está dado en Open Source y luego te cobran por reutilizar tu propio desarrollo tecnológico. El problema no está sólo en la tecnología en sí, sino en cómo estas empresas están monetizando el trabajo de millones de personas, de especialistas que han trabajado sobre una materia y que han publicado esto sin ánimo de lucro.

Rafael Lozano-Hemmer. *Transmisión de traducción*, 2023. (Translation Stream).
Ph: Antimodular Studio

SH: Lo que nos lleva al tema de la originalidad en la obra de arte…

RLH: Estoy consciente de que cuando programo algo, no lo estoy haciendo de la nada. Yo mismo soy un agente de Inteligencia Artificial, estoy haciendo variaciones sobre lo que he aprendido y leído, ya estoy copiando; los artistas no trabajan separados del resto de la historia y de la sociedad, todos tenemos idiosincrasias y bagajes de lo que aprendimos, entonces no podemos pretender que somos puros y claros y que somos el origen de las ideas. Por eso es muy importante, cuando uno trabaja con Inteligencia Artificial, el sentirse parte de una colaboración, de una red.

SH: ¿Qué riesgos ves en un mal uso de la Inteligencia Artificial?

RLH: Uno de los graves problemas es que de repente dependemos de algoritmos para que nos den la mejor información sobre cómo mantener, por ejemplo, un medioambiente sano o una economía funcionando o el trabajo de la policía. Que de repente la seguridad de los países, el acceso a bancos y datos personales se haga a través de recursos que

no tienen neutralidad o un proceso de *check and balances* donde puedas contestar y exigir una transparencia. Hay una demanda porque entendamos que hay detrás. Ahora, todo eso está bien, pero al mismo tiempo me interesa mucho hablar del hecho de que nunca vamos a dejar de existir. Para el ilustrador puede ser que tenga un impacto pero también este miedo existía cuando se inventó la fotografía y se dijo: “Las pinturas ya no van a ser necesarias”. Lo que sucedió es que la pintura cambió gracias a la fotografía. Tú como artista o como ilustrador siempre tienes la capacidad de improvisar y de generar cierta diferencia con la IA.

SH: ¿Es exagerado decir que la IA va a reemplazar a los artistas?

RLF: Mi posición utópica es que a los artistas no los va a reemplazar la Inteligencia Artificial porque nosotros fallecemos, la muerte es algo que nos separa de los algoritmos que recuerdan todo. El olvido es una parte fundamental de la poesía. La capacidad de tener estas lagunas mentales y luego encontrar ciertas resonancias y el saber que tu vida va a finiquitar es algo que las computadoras no tienen. Montaigne decía que filosofar es aprender a morir, y hacer arte es un poco parecido: estamos todos ante el límite de nuestra propia vida y eso no lo tienen las máquinas, las máquinas lo recuerdan todo. Leía hace poco que el olvido es fundamental en la evolución; es de hecho la mutación genética.

Rafael Lozano-Hemmer. *Intersección Articulada, Arquitectura Relacional 18, 2011*. (*Articulated Intersect, Relational Architecture 18*).
Ph: James Ewing

SH: Nos queda ese margen de lo impredecible, lo que no controlan las máquinas, donde aún hay improvisación…

RLH: A mí me encanta que nuestra sociedad está basada muchísimo en números aleatorios hechos por máquinas, la criptografía ahora te da la capacidad de conseguir algo muy cercano a la improvisación; pero sigue siendo un no lugar para las máquinas, donde tú puedes llegar a improvisar —y tengo que tener cuidado porque es cierto que los humanos también somos muy malos en improvisar. Pero justo lo que los artistas más necesitan hacer es lo impredecible, o sea, el no ser parte de un patrón o una fórmula sino lograr siempre crear algo que los acerque a la improvisación, a la aleatoriedad. Eso siempre va a ser algo mucho más civilizado que pretender tener una especie de objetivo preconcebido, teleológico. Hay que actuar de una forma impredecible y, en el futuro más y más los humanos, nos definiremos por la libertad de ser impredecibles. …..[ ]

SH: ¿Cómo ha cambiado tu noción de la ocupación del espacio público con el arte?

RLH: Depende mucho del país; continúa siendo sobre esta idea de la búsqueda de plataformas de autorrepresentación, ¿cómo hacer para que el espacio público se convierta en un catalizador, en un lugar de encuentro, un lugar que ocupe la gente en actividades no comerciales?, ¿cómo hacer que nuestros parques, plazas, calles se vuelvan nuestras, y no solamente un resultado de una optimización de capital? Para mí, el arte es una intervención, una interrupción de esas grandes narrativas de optimización de capital. Es cómo hacer que la gente se encuentre en el espacio y comparta una experiencia; la idea es que en lugar de cámaras tengamos proyectores, porque si tienes más imágenes vas a tener algo más de qué hablar y vas a desarrollar más comunidad. Muchos de los recursos de representación popular devienen en proyectos de represión popular; es al final lo que estamos viendo en un espacio público que desaparece como lo es internet. Gente como yo venía de una tradición de pensar en el mundo de internet como un lugar donde se podía uno expresar, donde tenías la capacidad de no ser censurado,

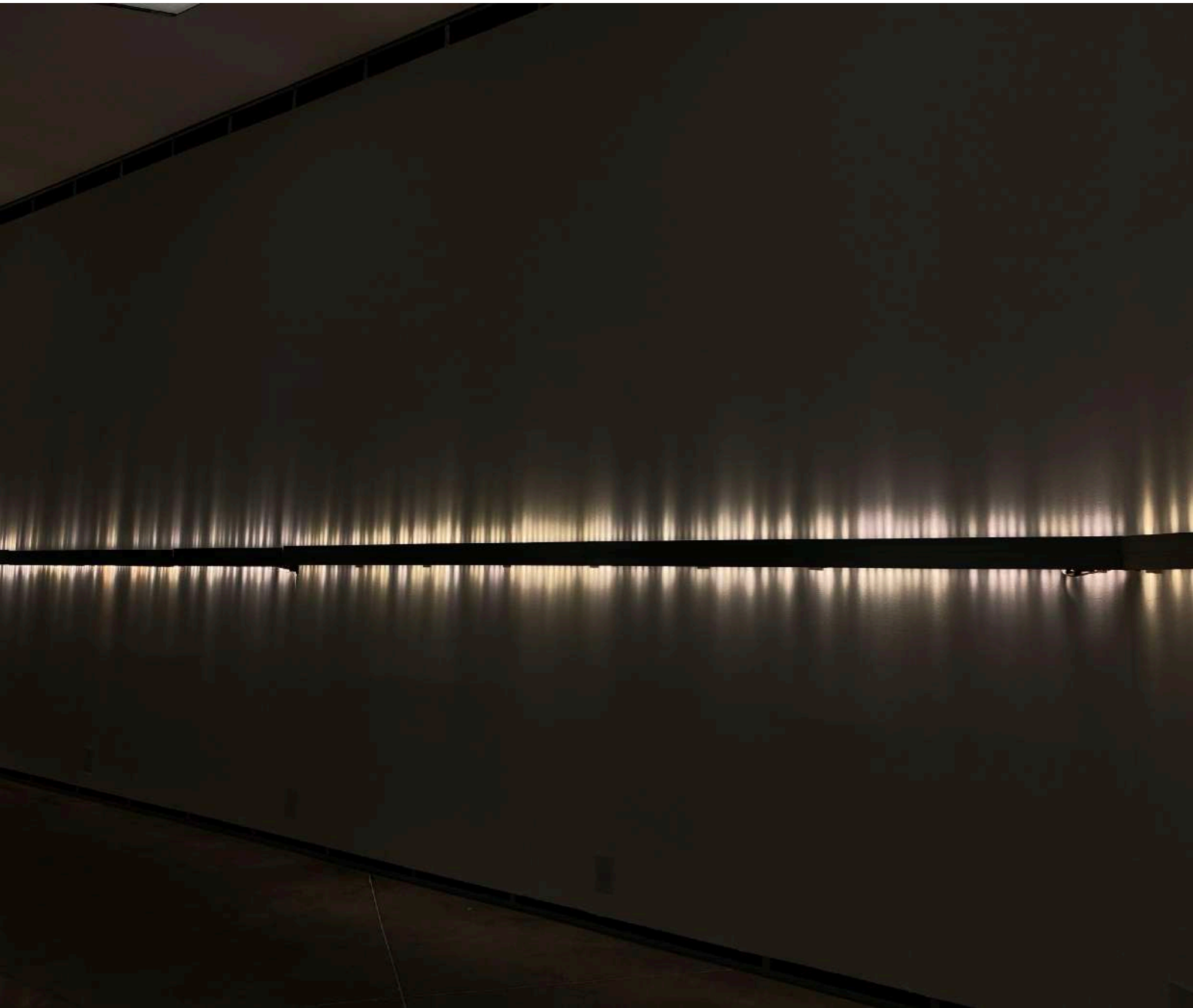
que la red tenía una maleabilidad de sobrevivir a diferentes tipos de ataque centralizado. Sigo creyendo todo esto, pero ahora veo que nuestras interacciones tienden a ser más pasivas, tengo tres hijos que están conectados totalmente a los teléfonos, hay una sensación de que tu activismo es darle *like* a un *post*. Esto no es activismo, todavía toca tomar las calles. Tengo la certeza de que el espacio público está siendo atacado. Estamos viendo una concentración brutal de medios y de dinero en pocas manos.

SH: ¿Qué opciones ves?

RLH: Las soluciones son siempre las difíciles: redistribución de medios, dignidad, fin de la violencia económica… Sson procesos que tardan generaciones, pero la gente quiere soluciones rápidas, y piensa que la solución es un coche autónomo. No, la solución es transporte público, es pensar de forma diferente sobre cómo interactuamos unos con otros, tenemos que diseñar las ciudades para que estén pensadas a nuestra escala.

Fuente: Diario El Universal
https://confabulario.eluniversal.com.mx/ser-impredecibles-nos-separa-de-las-maquinas-entrevista-con-rafael-lozano-hemmer/

Rafael Lozano-Hemmer.
Matriz de voz, (Subsculpture 13), 2011. Vista de instalación en Fundación Proa



Revista Iluminet

Luz para un momento democrático por María Isabel López Barreiro

Rafael Lozano-Hemmer es un artista que ejerce su creatividad a partir de los recursos electrónicos, y uno de sus elementos esenciales es la luz. Es mexicano y su obra es más conocida, y premiada, fuera de su lugar de origen, por lo cual *Iluminet* buscó la oportunidad de conversar con él para acercarlo al público con el que siente mucha empatía.

María Isabel López Barreiro: Para ti, ¿qué significado tiene la luz?

Rafael Lozano-Hemmer: A míi la luz me interesa sobre todo a nivel de un contexto urgente, social, estético, práctico, estratégico, empirista, científico; yo entiendo a la luz en principio, como algo sumamente violento; por ejemplo, que comienza en el Sol con enormes reacciones de fusión y fisión nuclear, al crear materia se crean ondas y partículas, fotones, a través de bellísimas explosiones solares. Me gusta, por ejemplo, subrayar que la luz es esquizofrénica, ya que no sabemos si son partículas u ondas, la misma ciencia nos describe a la luz como un fenómeno que depende de cómo lo estudies se puede caracterizar como partícula o como onda. Me gusta pensar en la luz que sale de los helicópteros de la migra fronteriza, en Estados Unidos, para perseguir migrantes mexicanos, la violencia de esos cañones de luz que hacen una búsqueda y captura de migrantes. Me interesan las luces de los fascistas de Albert Speer, de esos enormes espectáculos de intimidación nazi en los *rallies* de Nuremberg del ‘36; entonces mi atracción a la luz tiene una visión muy perversa, tiene más que ver con lo tenebroso. Decía Goethe que entre más brillante la luz, más oscura la sombra y a mi lo que me gusta es el paisaje romántico de esta oscuridad que crea la luz, cómo usar la luz para esconder, no para resaltar, no para demostrar, no para hacer un índice, sino para esconder para, de alguna, forma evitar. Entonces tengo una visión de la luz que es muy contraria a muchos de los artistas que yo admiro que trabajan con luz, como James Turrell;, él viene de una tradición Quaker, lo cual es una religión que en Estados Unidos sobre todo, que no cree en las iglesias ni en el papa, es una religión muy curiosa porque está basada en un colectivo de gente que espera poder sentarse y ver la luz interior;. Entonces en los trabajos de James Turrell tienes unos ambientes lumínicos en donde te sientas y sientes una verdadera inspiración que según su tradición tiene que ver con este contacto a algo más allá de lo físico, y yo respeto mucho eso; pero creo que eso ya lo está haciendo muy bien James Turrell. A mí me interesa otro tipo de luz, por ejemplo, los comerciales, los efectos especiales, me interesan todas estas partes más trágicas que nos trae la luz. Y por otro lado siempre contesto que para ser artista visual necesitas trabajar con luz, porque si no hay luz, pues mejor haces radio.

MILB: ¿Desde cuándo juegas con la luz?

RLH: Yo empecé a trabajar en teatro y en performance y la luz era un elemento que podíamos cambiar a través de sensores; empecé mi carrera desarrollando una serie de tecnologías que permitían a los actores o a los bailarines controlar su propia escenografía, entonces, utilizando lámparas robóticas de esas que te encuentras en los conciertos, tú puedes controlar las características de los rayos de luz, su color, intensidad, posición, divergencia, y lo que hacíamos era crear sensores que le permitían a los actores controlar esas lámparas

robóticas. Ese fue uno de los inicios y de ahí empecé a trabajar mucho con luz; también trabajé con proyecciones, ya que la proyección es una luz con forma y con color, y también las manipulábamos con estos sensores.; En 1991 y 1992 dejé de hacer arte escénico y empecé a hacer más instalaciones de artes visuales, que siguen siendo muy teatrales pero ya no hay actores, actrices o bailarines. Es el público mismo el que activa la obra.

MILB: De ahí empezaste con ésta interacción de los individuos con la tecnología y con la luz

RLH: Exacto, era la idea. Hasta el momento en que la computación entra en el escenario, la luz siempre sigue una narrativa, entonces, por ejemplo, tú tienes todas las máquinas que permiten programar un show de luces que siguen una secuencia preprogramada, como un espectáculo de luz y sonido que ves en una pirámide en México, sigue una secuencia preprogramada y mecánicamente repetible. A mí eso no me interesa, a mi lo que me interesa es que todos los efectos, toda la creación de la luz, sea en relación a los movimientos y a la interacción de los actores o del público como actor.

Rafael Lozano-Hemmer.
Matriz de voz, (Subsculpture 13), 2011
Ph: François Maisonneuve

MILB: Se vuelven narrativas múltiples

RLH: Narrativas que no puedes predecir, que no puedes controlar. A mí me gusta mucho decir que mis espectáculos, las grandes intervenciones que hago en espacio público, vienen de la tradición de la performance, donde no hay un guión, al contrario del teatro, el evento está sucediendo en tiempo real, está fuera del control del artista; cuando yo hago una presentación no se cuál va a ser el desenlace, depende de cómo la gente interactúa con la pieza, eso es lo que me gusta y atrae de las tecnologías, que nos da esa frescura.

MILB: Y tú puedes observar en la reacción de la gente en ese contexto?

RLH: Obviamente hay todo tipo de acercamientos, mis obras tienen muchos puntos de entrada y de partida. Hay gente que no lo ve como arte, lo cual me parece fantástico, lo ven como efecto especial, no hay bronca; hay gente que lo ve como algo divertido, perfecto; hay gente que lo ve como algo "orwelliano", de vigilancia, muy sombrío, oscuro, perverso, también eso me gusta. Me gusta no predeterminar qué es lo que la gente va a pensar o a sentir. La idea es la búsqueda de un momento democrático, aunque suene terrible, pero esa es la intención; la idea es que la obra de arte se realice en el punto de la interacción, sin la participación del público la obra no existe, y entonces éste se vuelve fundamental. En mi caso, lo que intento es crear intimidad, la posibilidad de que estos haces de luz sean efímeros, de que de alguna forma representen a un grupo grande de gente; que tengas una sensación de lo efímero, de que esto sucede solamente en un pequeño momento, como una interrupción de los espectáculos precisamente totalitarios. Me interesa la personalización del espacio, hacerlo relacional.

MILB: Cuando llegas y tú te expones a una obra tuya ya puesta, al verla concretada y fundirte tú también como un espectador de tu propia obra, ¿cómo es para ti?

RLH: Eso siempre es fantástico, porque es un momento de catarsis, cuando por fin ves que la obra funciona es lindo porque en el momento en que la pieza ya está presentándose tú ya no tienes un control sobre cómo la gente va a reaccionar y a míi me gusta mucho la sorpresa. Por ejemplo, hice una pieza en Inglaterra, en donde ves retratos de gente adentro de tu sombra en el piso, yo pensé que iba a ser una pieza muy divertida, muy teatral, como una especie de marioneta virtual, y sin embargo fue recibida bien pero era muy tenebrosa, incomodaba a la gente, no era algo agradable; a mi me gustó eso, me gusta como tiene la gente su propia interpretación y yo soy un espectador más, yo soy uno más de los participantes que va viendo la pieza.

MILB: ¿Algo más que quisieras añadir?

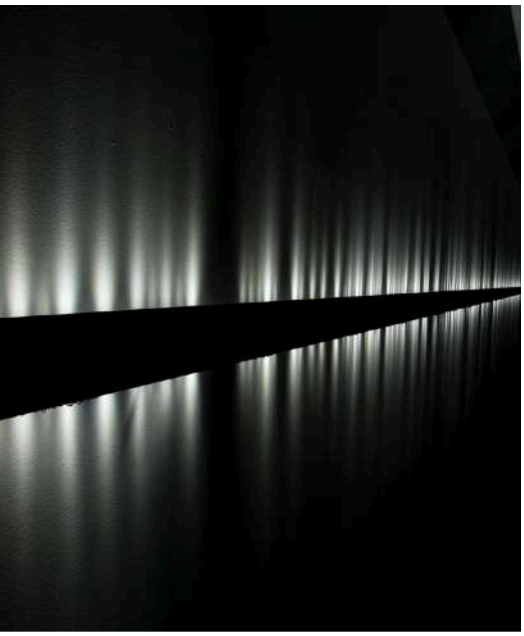
RLH: Si, invitar a los lectores que visiten mi página web. Hay un nuevo documental sobre la obra de luz más importante que he hecho en mi vida, a mi entender, que es el memorial para el 40 aniversario de la masacre de los estudiantes en Tlatelolco, se llama *Voz alta*, porque es una obra que desgraciadamente los medios, Televisa, TV Azteca nunca cubrieron. En Tlatelolco es la pieza más importante que he hecho de iluminación, por la forma en la que la gente hizo suyo ese aparato de convertir la voz en luz y en radio; a mi me parece como una intervención muy simbólica, muy emocional, entonces me interesa que la gente conozca ese proyecto, porque desde luego a través de los medios establecidos, no te enteras. No lo presentaron y yo les llamé, porque me han hecho muchas entrevistas en México, para muchos programas, les llamaba y les decía "oigan, tienen que venir para ver lo que está pasando aquí", vienen sobrevivientes de la masacre, vino un cuate que dijo "mi nombre es tal y tal y yo soy hijo de uno de los soldados que hizo la masacre y vengo aquí a decir que soy una nueva generación". Era bellísimo y todo en voz alta, convirtiéndose en luz. La radio emitiendo las voces sin censura y sin moderación me pareció algo muy lindo, algo muy necesario, pero les da miedo a los medios en México a esta fecha, intimida que la gente tenga voz, todavía lo quieren controlar como si estuviéramos en la época de Echeverría.

Fuente: https://iluminet.com/la-luz-para-un-momento-democratico/

Tercero incluido o La máquina y su doble por Alejandra Bastida

Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

Julio Cortázar, *Axolotl*



Rafael Lozano-Hemmer.
Matriz de voz, (Subsculpture 13), 2011
Ph: Antimodular Research

En su búsqueda por nuevas y más efectivas formas de reconocer y catalogar a los individuos, la industria biométrica está desarrollando tecnologías que, entre otras cosas, pretenden reconocer patrones de pensamiento con base en un mapeo cerebral.

Las implicaciones de este enfoque son severas, ponen de manifiesto que el verdadero mecanismo de poder del sistema, su objetivo y amenaza final, es predecir la conducta. En una entrevista reciente —incluida parcialmente en esta publicación— le preguntaron a Lozano-Hemmer sobre una pieza que deseara hacer. Habló de un proyecto en el que lleva tiempo trabajando, titulado *Futuro inmediato*, el cual consiste en desarrollar un algoritmo que le permita a una plataforma analizar el comportamiento del visitante con la suficiente velocidad como para extrapolar los datos y predecir su siguiente acción. Esto supondría un giro en las condiciones de temporalidad que producen la mayoría de las prácticas artísticas de nuevos medios —concentradas generalmente en el presente— sobre el registro y juego con la presencia del visitante. Como explica Lozano-Hemmer, las mismas estrategias tecnológicas utilizadas suponen siempre un grado de retraso en ese presente basado en la acción del registro. Es por ello que el proyecto no sólo señala el futuro de la industria de vigilancia biométrica, sino que se propone como un ejercicio de resistencia.

Para él, la pieza acontece no en la posibilidad de predicción, ni en el éxito tecnológico de su propuesta, sino en su falla, en las zonas de indeterminación que produce, es decir, en la posibilidad de probarle a la máquina su error y, con ello, la irreductibilidad de la acción humana.

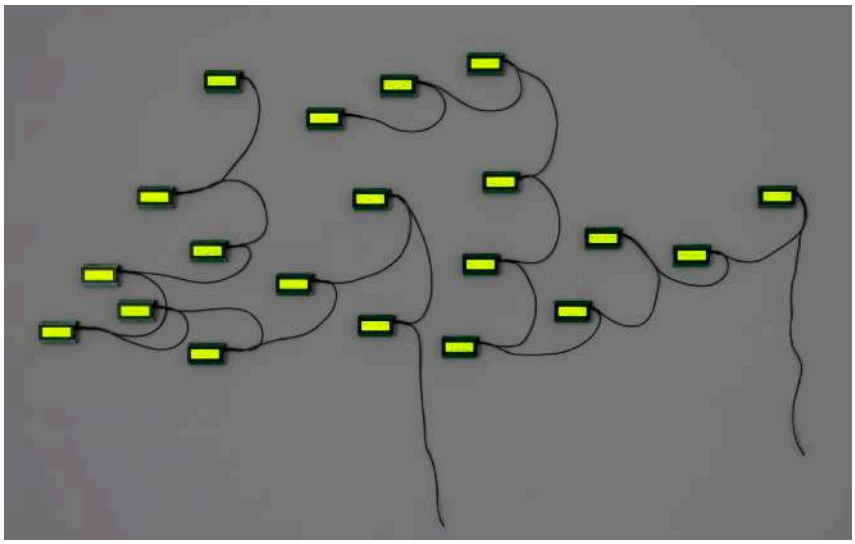
A finales de los noventa, Édouard Glissant escribió una suerte de manifiesto en donde reclamaba el derecho a la opacidad, no como lo obscuro, sino como aquello que no se puede reducir. Frente a la obsesión occidental por la transparencia —civilización, al parecer, ontológicamente biométrica, construida sobre su capacidad de producir sistemas de escalas que le permitan comparar, clasificar, emitir juicios y, con base en eso, someter— Glissant postula el derecho a la opacidad como el derecho a la diferencia de la singularidad irreductible. El límite de la industria biométrica es precisamente su incapacidad de registrar la singularidad. A pesar de aspirar a ser la gran promesa del futuro, las tecnologías biométricas tienen un alto índice de error. La naturaleza de estos fallos es muy reveladora: básicamente, las máquinas son incapaces de registrar ciertas diferencias con altas connotaciones raciales y de clase. Por ejemplo, la huella digital de los trabajadores manuales con frecuencia se ha desgastado lo suficiente como para no poder ser leída por las máquinas, lo mismo sucede con la piel mucho más fina de los asiáticos. Así también, los lectores de iris no pueden registrar los ojos de gente con discapacidades visuales, o simplemente el ángulo no es el correcto con personas en sillas de ruedas o demasiado altas,

etcétera . Esto significa que estas tecnologías están calibradas para un tipo de cuerpo promedio (que es fácil reconocer como un hombre blanco, joven, sano) y cualquier desviación corporal produce fallas en el sistema.

El error primario de la lógica biométrica es asumir la consistencia de una identidad corporal fija y codificada culturalmente. Éste no es un error intrínseco a la tecnología, aunque responda a una condición básica de su existencia, sino un error heredado: las máquinas biométricas tienen que ser entrenadas por los científicos que las crean, las primeras categorías en las que basan su algoritmo son activadas manualmente, y las preconcepciones culturales de sus creadores quedan codificadas en el escáner biométrico.

El programa de reconocimiento facial de Google confundió recientemente a una pareja de afroamericanos con orangutanes; es interesante confrontar las respuestas de los funcionarios de la empresa con los comentarios del usuario que denunció el error: los primeros lo atribuyeron a una falla en la inteligencia artificial, encargada de aprender a reconocer lugares y caras; el segundo declaró que “mejorar la diversidad en las filas de ingenieros de Silicon Valley ayudaría, probablemente, a evitar este tipo de problemas.”

Para efectos de este texto, voy a dejar de lado las graves repercusiones racistas de esta situación, porque me interesa resaltar las implicaciones generales de este momento originario de calibración en todas las máquinas (no sólo las biométricas). Dejo también de lado la obvia observación de cómo estos datos pueden ser falseados dentro de sistemas corruptos. Sólo mencionaré un ejemplo local, publicado en el periódico *Reforma*: el sistema de asistencia y de registro de votos de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal está operado por la Coordinación de Servicios Parlamentarios con un equipo biométrico, colocado en cada una de las *curules*, que reconoce la huella digital de los diputados (y que, dicho sea de paso, costó 1.9 millones de pesos). Sin embargo, dicho sistema también depende de dos empleados que operan los equipos y entregan las listas de asistencia y de votos al final de cada sesión. Si un diputado se ausenta sin justificación, la sanción es descontarle el día. *Reforma* comprobó que estas listas se falseaban con el testimonio de dos diputados, quienes aceptaron haber faltado el jueves 9 de abril de 2015 mientras que en las listas aparecían como presentes.



Rafael Lozano-Hemmer. *33 Preguntas por Minuto, Arquitectura Relacional 5"*, 2000. (33 Questions per Minute, Relational Architecture 5”). Ph: Guy L'Heureux

Uno de los grandes aciertos de Lozano-Hemmer es que, a pesar de partir de una postura claramente crítica hacia el papel de la tecnología en los sistemas de control y producción de subjetividad del capitalismo tardío, reconoce la complejidad del dispositivo y no construye su crítica sobre llamados puristas a evadirlo. Precisamente porque Lozano-Hemmer concibe la tecnología no como una herramienta externa sino como una segunda piel, entiende que nuestro agenciamiento con ella no deja un espacio neutral. Ya no hay afuera. En su conferencia "Vulnerabilidad y resistencia revisitadas", Judith Butler habló de la necesidad de entender el cuerpo en su relación de vulnerabilidad, no sólo con otros cuerpos, sino con la infraestructura y el reino tecnológico que le permite subsistir, al tiempo que asegura su posibilidad de acción y de resistencia. Reconocer esa vulnerabilidad y dependencia no es sinónimo de pasividad, enajenación o victimización; al contrario, Butler nos incita a liberarnos de esa oposición binaria entre vulnerabilidad y agencia-acción-resistencia para reconocer su poder de movilización.

Al reconocer esta dependencia, la naturaleza crítica de la obra de Lozano-Hemmer no convoca a una retirada al desierto virgen de tecnología, pero sí a tomar conciencia de la complejidad de la relación tecnología-cuerpo, que nunca es solamente un juego de dos, sino un triángulo cuya tercera arista es el calibrador/programador codificado en la programación de la máquina. En Método aleatorio, con una serie de impresiones digitales creadas a partir de ecuaciones utilizadas por los generadores de números aleatorios de las computadoras, Lozano-Hemmer ilustra la imposibilidad de las máquinas de realmente producir un número aleatorio, ya que siempre van a depender de una fórmula matemática pre-programada. El ojo humano puede reconocer patrones en las imágenes resultantes; la producción aleatoria y el reconocimiento de patrones son dos de las habilidades en las que las máquinas no nos han podido superar. En ésta, como en toda la obra de Lozano-Hemmer, sabemos exactamente quién fue el calibrador/programador, el que estableció las reglas del juego. Escondida en la aparente ilusión de control de la interacción —la repetida aseveración de que sus obras no existen si no son activadas por el visitante— está la posibilidad de generar en éste la conciencia de los límites de la máquina y de su dependencia en esta presencia originaria calibradora.

Cualquier declaración de automatismo o aleatoriedad en la máquina es una simulación creada por la intención del programador. La profecía favorita de la ciencia ficción, en donde las máquinas de inteligencia artificial se vuelven autónomas de sus creadores humanos, no se ha cumplido. Parecería, más bien, que aún no abandonamos la fase "Mago de Oz". Detrás de la pantalla de humo digital está el programador. Para conmemorar los seis meses de la desaparición forzada de los 43 normalistas de Ayotzinapa, Lozano-Hemmer desarrolló el proyecto *Nivel de confianza* (2015), un sistema de reconocimiento facial programado para buscar a los estudiantes. Frente a cualquier persona, el sistema busca coincidencias biométricas con las caras de los estudiantes y selecciona el que comparta más rasgos para después determinar un porcentaje de confianza en su hallazgo.

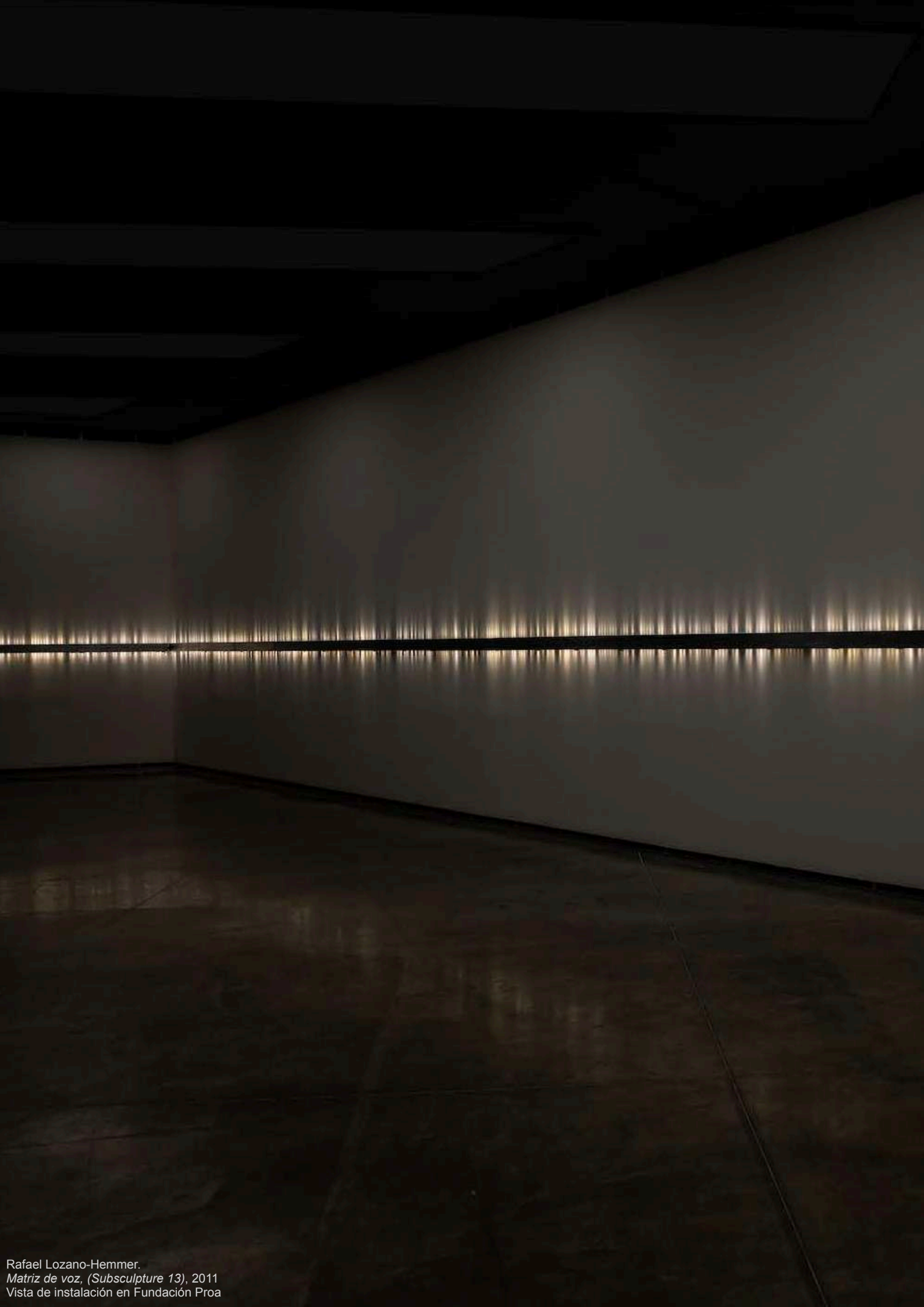
Más allá de la poderosa y conmovedora transformación poética de un sistema de vigilancia que busca sospechosos en uno de incansable, aunque inútil, búsqueda de desaparecidos, me interesa insistir en la premisa de su entrenamiento y acondicionamiento. Al continuar la tradición artística de las vanguardias de desmantelar sistemas de

percepción —como el marco y la perspectiva lineal—, pues hace evidente su papel como calibrador/programador en respuesta a una intención poética transparente, Lozano-Hemmer trae a primer plano la operación del tercero incluido en el sistema: el "gran programador", que no es la mano invisible del mercado, pero que sin duda se sienta a su mesa y cuida sus intereses. El triángulo contiene un segundo desdoblamiento además del de la máquina y su programador. El precio último a pagar por tener un lugar en el sistema —por el deseo de ser visto en la nueva lógica narcisista, en la que el voyeurismo y el exhibicionismo se han democratizado y han sido aceptados como placeres legítimos—es ceder tu doble digital al sistema. Este doble no funciona como un verdadero sujeto, sino como un dato usado para la elaboración y evaluación de perfiles. Pero, ¿cuál es la alternativa?, ¿qué implicaciones tiene permanecer excluido de la república de la representación digital?, ¿a qué tipo de ciudadanía se puede aspirar fuera de ella cuando uno de los indicadores claves de precariedad es, precisamente, la falta de acceso a este universo?

El recurrente uso de las sombras como plataformas de visibilidad, interacción y compenetración en las instalaciones de Lozano-Hemmer (en su serie *Caja de sombras*, en *Al aire*, *Bifurcación*, *En vuelo*, *Miembros del público*, *Coincidencia sostenida*, *Bajo reconocimiento*, *Frecuencia y volumen*, *Body Movies*, *Re: Posición del miedo*, *Dos principios*, etcétera) es bastante elocuente en este contexto. La sombra es, como bien sabe Peter Pan, la parte más traviesa y escurridiza del cuerpo, con cierta tendencia a escapar. Hay dos peligros en el triángulo cuerpo-tecnología-programador: el primero es perder el control de nuestra sombra digital y cederla por completo al sistema, el segundo corresponde a la imposibilidad de discernir entre un adentro y un afuera, quién queda realmente atrapado como dato/ espectro: ¿el doble digital o el cuerpo viviente? Los cambios tecnológicos, de consumo, de trabajo y de movilidad han transformado nuestra experiencia del tiempo y del espacio, volviéndose crecientemente inestable y desdibujada.

La memoria adquiere un papel decisivo en este contexto. La obsesión por crear y consumir aparatos con capacidades de almacenamiento de memoria cada vez mayores es sintomático de la paradoja en la que vivimos: la condición de obsolescencia casi instantánea de estas tecnologías, a las que confiamos todos nuestros recuerdos e información, nos coloca en una continua amenaza de amnesia. En nuestra obsesión por ser vistos y registrados en este mundo digital, ¿no corremos el riesgo de sufrir la suerte de Cortázar en su cuento *Axolotl*? Quisiera proponer que la lucidez del trabajo de Lozano-Hemmer sobre estos peligros mueve su obra de un primer registro lúdico a un registro crítico activo, que, si bien nos adentra en un campo minado de seducciones tecnológicas, en una reflexión de segundo grado, éste se convierte en un campo de entrenamiento para tomar conciencia del tercero incluido en el juego.

En última instancia, las experiencias estéticas que nos propone Lozano-Hemmer abren la posibilidad de posicionarnos frente a este agente encubierto, reajustar la balanza de poder y control en el triángulo y, al menos, tomar parte activa en el vaivén entre ser cuerpo o ser dato, ser sujeto o ser objeto, observar o ser observado, ser Cortázar o ser *Axolotl.*



Rafael Lozano-Hemmer.
Matriz de voz, (Subsculpture 13), 2011
Vista de instalación en Fundación Proa

Departamento de Prensa prensa@proa.org | anaclara@proa.org

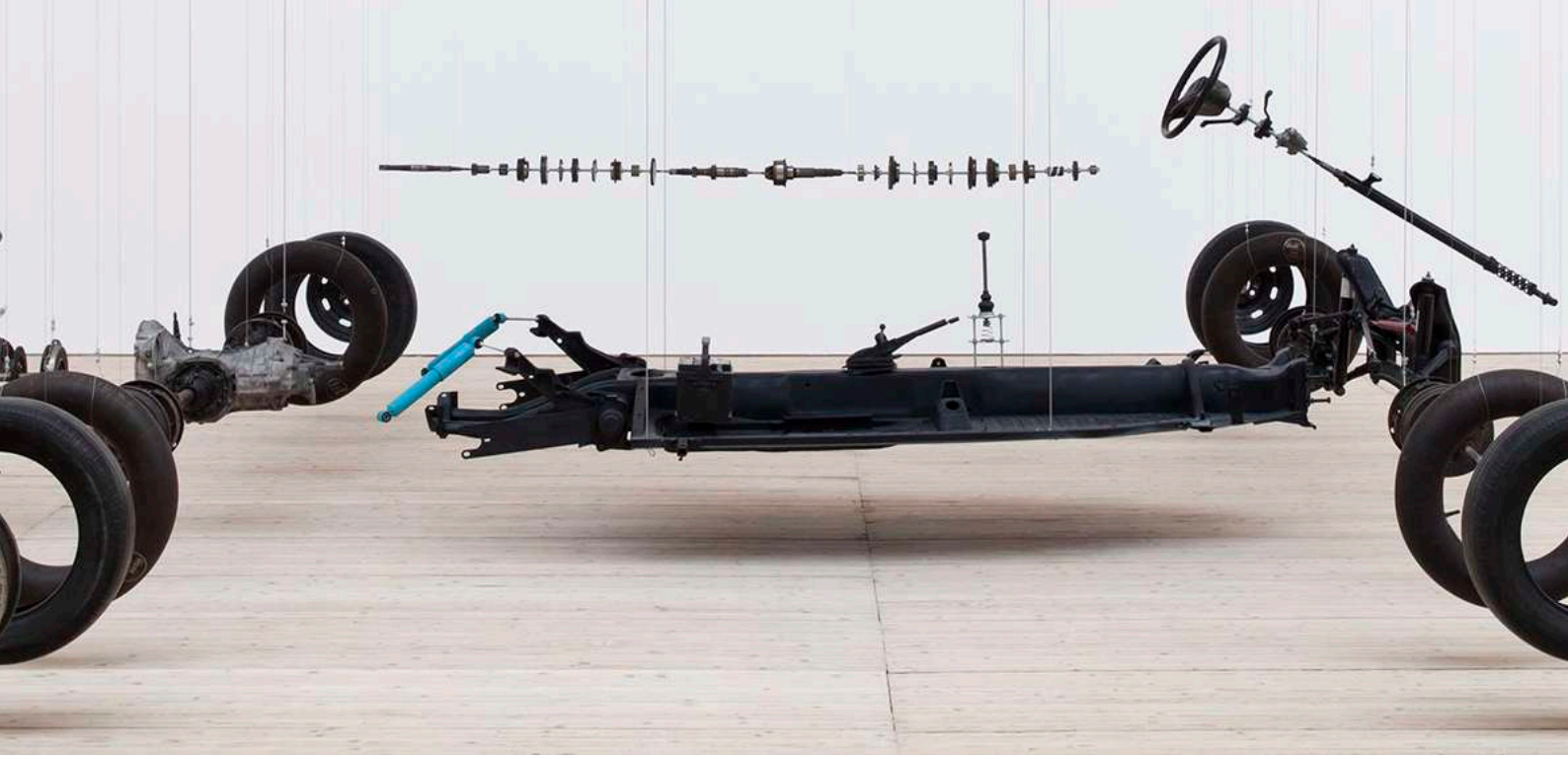
DAMIÁN ORTEGA

Damián Ortega. *Escarabajo*, 2005

En los comienzos profesionales de **Damián Ortega** (Ciudad de México, 1967) está su labor como caricaturista político, lo que claramente influyó en su habilidad para observar a las personas y el clima de época. Esa capacidad analítica, podría decirse quirúrgica, se convertirá en un rasgo distintivo de su producción artística.

Su práctica se sitúa en la intersección de la escultura, la instalación y el cine. En los proyectos de gran formato suele desarmar y reconfigurar objetos de la vida cotidiana para revelar las estructuras invisibles que los construyen y exponer así la complejidad e interdependencia de estos sistemas, utilizando la fragmentación como medio para explorar la totalidad. Ese concepto de obra expandida propone al espectador mirar más allá de la superficie y reconsiderar su relación con los elementos del entorno, desafiando las percepciones tradicionales de utilidad y función. Cada una de sus obras se convierte en un campo de estudio en el que los componentes aislados adquieren nuevos significados y contextos.

Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002. Ph: Helene Toresdotter



LAS OBRAS

Sobre *Cosmic Thing*

Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002.
Ph: Helene Toresdotter

En *Cosmic Thing*, una de sus instalaciones más reconocidas y que puso a la escena artística de México en la órbita internacional, Ortega disecciona un Volkswagen Beetle modelo 1998 que él mismo compró para suspender sus partes en el espacio, creando una especie de explosión congelada —o como el esqueleto de un dinosaurio en un museo de ciencias— que sugiere tanto la deconstrucción de la pieza como la fragmentación de las ideas que representa.
El vehículo de origen alemán producido en la fábrica de Volkswagen en Puebla, se convirtió en 1971 en el taxi oficial del entonces Distrito Federal (ahora Ciudad de México). Millones de “vochos”, como le llaman los habitantes del DF, circularon por las calles de la extensa capital, devenidos en verdaderos fetiches urbanos.

En este trabajo el artista reflexiona sobre la globalización, la industria y la movilidad. Entre otras lecturas puede interpretarse como una crítica a las compañías transnacionales y a sus plantas de ensamblaje en México (con mano de obra barata) y también como una respuesta directa a los efectos del Tratado de Libre Comercio que entró en vigor en la década de 1990, como indica en la memoria descriptiva de la obra la galería kurimanzutto.

Cosmic Thing fue quizá el preludio de la desaparición de este modelo tan popular fabricado en la Alemania nazi. Un año después de presentada la obra, Volkswagen dejó de producirlo y en su lugar las calles del DF se llenaron de Tsurus, ahora fabricado por Nissan, hoy taxi oficial de la Ciudad de México.

Se exhiben junto con la instalación principal los bocetos preparatorios de la obra y dos videos que registran acciones performáticas en torno a la impresionante instalación que ocupa la sala 2 de Proa.

Damián Ortega. *Escarabajo,* 2005. Película de 16 milímetros transferida a archivo digital

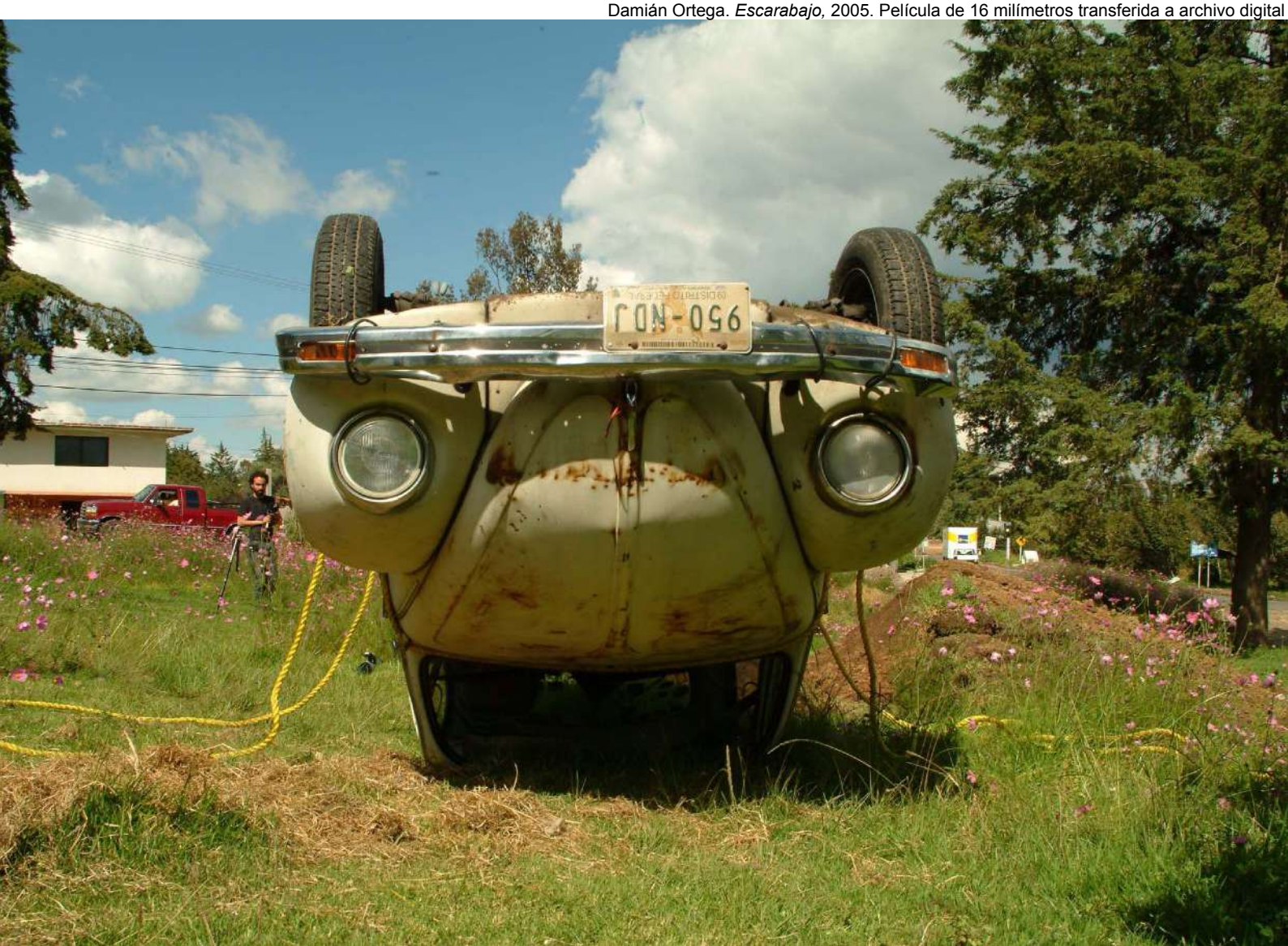
Sobre *Escarabajo* por Damián Ortega

“En 2002, decidí hacer una simulación de un VW enterrado de tal forma que el único elemento visible más allá del nivel del suelo fuera una pequeña superficie de los neumáticos. Debía parecer como si fuera un escarabajo que ha muerto con las patas al revés. El entierro tuvo lugar en el patio trasero de una casa. Enterré los neumáticos en la posición exacta en la que deberían aparecer si un coche se hundiera realmente en el suelo. La imagen evocaba factiblemente una escena en la que un niño hubiera enterrado a su mascota muerta en el jardín. El lugar se convertía en una tumba para el Escarabajo, y los espectadores podían recrear la situación."

Otra importante cuestión formal abordada en esta pieza (*Beetle '83*, 2002) es la inversión de la posición del vehículo en relación con el suelo: el coche se sitúa sobre la circunferencia de la Tierra por su lado interno.

En 2005, celebré el entierro de mi Volkswagen Sedan 1983 en los alrededores de la planta de VW donde se ensambló originalmente, en Puebla, México. Este proceso se convirtió en la película de 16 mm bajo el título de *Escarabajo*. Los fotogramas de la película eran muy similares a la fotografía ficticia. Si me pidieran que identificara cuál de ambas imágenes retrataba un coche enterrado, quizá no sería capaz de identificarlo correctamente. La realidad suele ser menos creíble que la ficción, porque la realidad no se preocupa tan escrupulosamente de hacer evidente su ‘veracidad’ como la ficción”.

Damián Ortega. *Escarabajo,* 2005. Película de 16 milímetros transferida a archivo digital



Damián Ortega. *Moby Dick*, 2004
Video transferido a archivo digital

Sobre *Moby Dick* (Los Angeles), 2005

En el tercer nivel del estacionamiento de un supermercado en Ciudad de México Damián Ortega intentó domar su viejo "vocho" con una serie de cuerdas y poleas, imaginando que era la ballena de Herman Melville. El coche, un Volkswagen blanco modelo Beetle, se deslizaba por el suelo con las gomas cubiertas de grasa mientras una banda tocaba en vivo *Moby Dick* de Led Zeppelin. La lucha hace referencia a las mitologías del hombre contra la naturaleza, del hijo pródigo y narrativas similares de lo heroico. Damián Ortega parece encontrar un continuo histórico entre su particular visión de la mitología contemporánea y la búsqueda de una identidad cósmica para convertirla en una manifestación cultural humana.

Damián Ortega. *Moby Dick*, 2004. Video transferido a archivo digital

EL ARTISTA

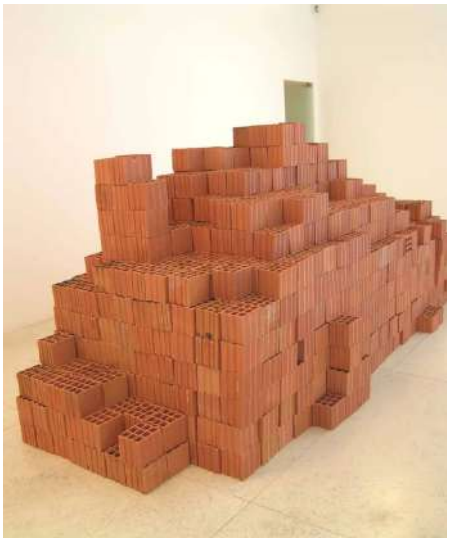
Damián Ortega nació en la Ciudad de México en 1967. Comenzó su carrera como caricaturista político. Entre 1987 y 1992 formó parte del "Taller de los viernes" con Gabriel Orozco. En 2005, fue nominado para el Hugo Boss Prize y en 2007 fue nominado al Preis der Nationalgalerie für junge Kunst. De igual manera, en 2014 recibió la Smithsonian Artist Research Fellowship por parte de Smithsonian Institution y en 2006, realizó una residencia artística en Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) en Berlín. Dentro de su trabajo cabe destacar Alias Editorial, un proyecto nacido en el año 2006 que busca la publicación de textos esenciales y fundamentales dentro del arte contemporáneo.

Cv *https://www.kurimanzutto.com/es/artistas/damian-ortega#tab:slideshow*
https://www.instagram.com/damianortegastudio

TEXTOS SOBRE LAS OBRAS

Damián Ortega: tirando de la cola del burro por Massimiliano Gioni

(Fragmentos)

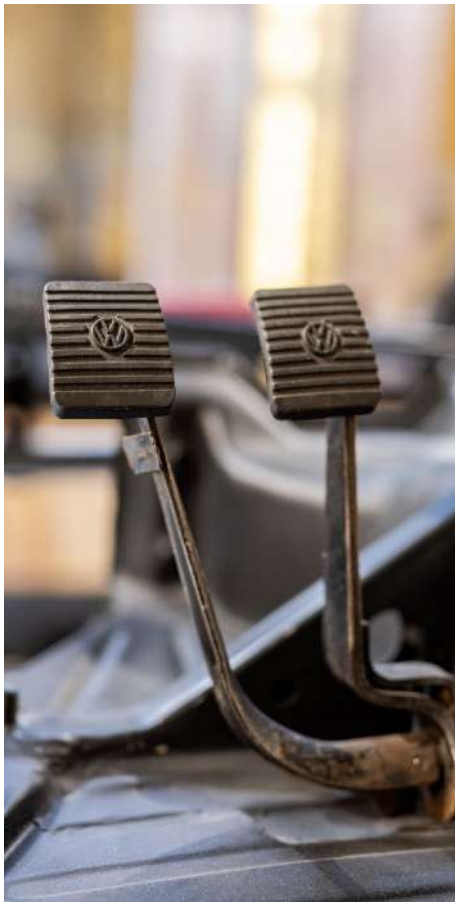


Damián Ortega. *Materia en reposo*, 2003

Con la audacia de un mago, el detalle obsesivo de un ingeniero y el humor de un bromista sofisticado, Damián Ortega ha pasado gran parte de su vida visualizando el mundo que lo rodea, equipándose con diferentes conjuntos de herramientas o probando diferentes lentes, algunos con enfoque macro o microscópico fijado en un objeto, otros con una conciencia ampliada de política y sociedad, algunos afilados con humor y sarcasmo, y otros listos para sondear en una crítica exigente.

A menudo, las esculturas de Ortega parecen perseguir la superestructura de las cosas cotidianas o presentar descripciones visuales del mundo molecular que subyace a los materiales, la materialidad o la objetualidad. "Los átomos están en constante estimulación, girando y formando un campo de tensión", nos recuerda Ortega. Y de alguna manera, el mundo molecular que la disciplina de la física intenta describir, un reino zumbante e incomprensible de actividad, puede parecer extrañamente similar al mundo social y político en el que vivimos y sus fuerzas competidoras, individuos frenéticos y caos en medio del orden, en medio de un caos mayor. También está compuesto por partes que funcionan en relación unas con otras, que reaccionan unas contra otras o que buscan vínculos mutuamente beneficiosos. Incluso si este dinamismo es imperceptible, la lógica de interrelación y transformación es familiar. Esta "constante estimulación" y "campo de tensión" se deriva tanto de materiales comunes como de acontecimientos cotidianos. Pilas de ladrillos, una vista no poco común en las calles de la Ciudad de México, componen la obra *Materia en reposo* (2004). Más que material bruto para una posible escultura o un modesto objeto encontrado, en la imaginación de Ortega los ladrillos son una colección de masa que se traduce en "una acumulación de energía en reposo". Sin embargo, si uno se acercara a un nivel molecular, los ladrillos estarían vibrando y frenéticos, hiperactivos con átomos.

Este tipo de paradoja energética satura los objetos comunes que ocupan espacio en nuestras vidas, y Ortega a menudo utiliza la escultura como una forma de visualizar un objeto "desde su totalidad hasta su estructura atómica", ya sea capturando la tensión dinámica de sus fuerzas o magnificando sus estructuras básica, visualizando el espacio dentro de la materia del objeto. Sin embargo, dentro de la misma pila de ladrillos rebosante de potencial mecánico, Ortega reconoce fuerzas económicas interrelacionadas: no solo el trabajo de hacer ladrillos y su valor en el mercado, sino el valor potencial de lo que pueden construir, o lo que pueden llegar a ser. La pila es "una montaña de posibilidades", y los ladrillos, para Ortega, tienen una "vastedad", en parte debido a la multitud de formas en que la imaginación puede transformarlos.



Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002. Detalle. Ph: Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio)

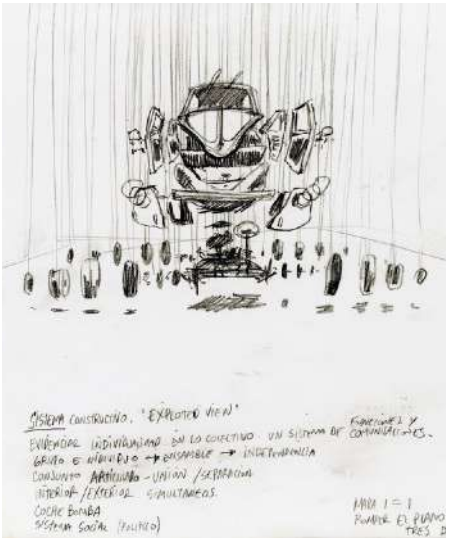
Aunque el modo de experimentación de Ortega se asemeja más al de un científico autodidacta que al de un ingeniero estudiado, pocas de sus obras asumen escenarios tan desestructurados o subdesarrollados como *Materia en reposo*. Con mayor frecuencia, captura metamorfosis en acción: eventos improbables o estados de ser que ha conjurado, ya sea a través de una especie de disección fantasiosa, un proceso abierto de ensayos sin ceremonias o un cambio radical en la escala.

Las primeras obras de Ortega surgieron de la improvisación por necesidad, una especie de arte povera de bricolaje. "Cuando estaba en casa, sin un centavo, y tenía mucho tiempo libre", recuerda, "sentía que tenía que usar cualquier cosa disponible e intentar transformarla, una operación muy básica pero a veces la noción de cómo deberían ser las cosas se convierte en un surrealista medio de expresión". *Cosmic Thing* (2002), una de las obras más conocidas de Ortega es precisamente este tipo de esquema tridimensional alucinatorio. Un Volkswagen Beetle meticulosamente diseccionado enfrenta al espectador con la estatura aérea de un esqueleto de mamut colgado en un museo de historia natural, cada parte suspendida delicadamente del techo en una impresionante espacialización de la anatomía mecánica del cuerpo del automóvil.

Para Ortega, esta es una ilustración simple pero imponente de fuerzas equilibradas y relaciones recíprocas, "un sistema donde cada objeto, incluso si funciona por separado e independientemente, mantiene una relación con el resto de los elementos". Y sin embargo, para Ortega, este arreglo no es solo material, sino político. Es "equivalente a un sistema social", propone, implicando una funcionalidad e interdependencia específicas de diversos componentes de la sociedad, un campo de tensión en las relaciones humanas que refleja la tensión mecánica en el mundo de la materia y las cosas. Históricamente, *Cosmic Thing* se remonta hasta la Alemania de la era nazi, donde se fundó Volkswagen para convertirse en el "automóvil del pueblo". Trasplantado en México, el discurso y los valores encarnados por Volkswagen disfrutaron de una popularidad notablemente diferente. En un movimiento progresista para hacer que los propietarios de automóviles fueran más independientes, Volkswagen promovió un *ethos* de “hazlo tú mismo" con el manual de propietarios diagramático del VW Beetle y un automóvil con piezas que eran fáciles de quitar y reemplazar. El potencial que permitía a los propietarios le dio un atractivo populista en todo el mundo, pero también lo convirtieron en un favorito de los "desarmaderos" del mercado negro en México. Para muchos propietarios de Beetle en México, las piezas vendidas por ladrones eran regularmente recompradas en el mercado

Damián Ortega. Cosmic thing, 2002. Detalle. Ph: Gerardo Landa / Eduardo López (GLR Estudio)

negro en un modo ilícito pero vital de reciclaje, lo que en la vida útil de un automóvil determinado hacía que un solo Beetle fuera menos una cosa uniforme y más una constelación rotativa de piezas, cada una con su propia historia.



Damián Ortega. *Boceto para Cosmic Thing 1*, 2016

Trastornar una idea, acercarse a un detalle, invertir un pensamiento o disecar y reconfigurar los componentes de un sistema es una habilidad que Ortega ha estado perfeccionando desde que comenzó a trabajar, a los dieciséis años, como caricaturista político para la revista *La Jornada*. Con una irreverencia firme, el joven Ortega expuso paradojas e ironías en la cultura popular, distorsionando imágenes y retorciendo el lenguaje para satirizar la sociedad y la política mexicanas, mirando debajo de la superficie de los hechos y las cifras, las personas y las cosas para capturar un antagonismo diferente de fuerzas. Como creció en una familia políticamente liberal, no sorprendió que Ortega quisiera inicialmente ser muralista y tomar la tradición izquierdista de México. Pero su interés en el muralismo se desvaneció a medida que se sintió más atraído por la historia de las caricaturas políticas mexicanas y comenzó a pensar en las pinturas como objetos. Cuando se hizo amigo de Gabriel Orozco en 1987, establecieron reuniones informales que se conocieron como el "Taller de los viernes", involucrando a otros artistas jóvenes de su generación que estaban igualmente desencantados con la dirección del arte mexicano convencional de la época, que sentían que a menudo era demasiado nacionalista o folclórico. Animado por las conversaciones del grupo, Ortega comenzó a trabajar casi exclusivamente en escultura, multiplicando la escala de sus ilustraciones punzantes más allá de la página y llevando una tercera dimensión a sus caricaturas políticas a través de materiales cotidianos.

Ciertamente, muchas de las obras de Ortega tienen la cualidad ácida de un buen chiste, que, como él dice, "puede cambiar tu forma de ver un objeto" al llevarte a una nueva perspectiva, evocar una imagen improbable, probar la capacidad de las palabras o los idiomas, ofreciendo un momento de estimulación intelectual. A menudo, los experimentos visuales de Ortega coquetean con la alegoría, como en *Nueve Tipos de Terreno* (2007), que toma su título de las condiciones de batalla identificadas por Sun Tzu en su tratado del siglo VI a.C., *El arte de la guerra*. Ortega vuelve a visitar el uso de ladrillos en esta obra, dramatizando su "vastedad", con humor negro e ingenio y agudeza dignos de Rube Goldberg….

Un número significativo de las obras de Ortega funcionan como caricaturas políticas animadas más allá de la página, enfrentamientos visuales esbozados en una absurdez tridimensional. Y algunas de las primeras esculturas de Ortega de la década de 1990 tomaron inspiración directa de ilustraciones satíricas. Entre ellas, *Prometeo* (1992), en la que una vela reemplaza el filamento de una bombilla, es una obra que dio forma a la interpretación del caricaturista Manuel Ahumada sobre la crisis energética en el México de principios de los años noventa. Otra obra, la herramienta humorísticamente flácida que es *Pico cansado* (1997), se presenta como si fuera una caricatura política: la herramienta agotadora que en sí misma está paralizada. Para hacer esta obra, Ortega incidió cuidadosamente el mango de un hacha a intervalos regulares, cortando desde ambos lados para hacer que el mango se curve y se incline como una serpiente de juguete de madera, sugiriendo agotamiento, rendición, fracaso o tal vez derrota irónica. Y sin embargo, el pico no solo se vuelve inútil, su energía mecánica completamente agotada, sino que se vuelve expresivo, antropomórfico, aumentando aún más sus cualidades de caricatura. Lamentable, como si estuviera al borde de una disculpa, el pico solicita nuestras simpatías con su lamentable desgracia.

(...)

Ortega encuentra otra referencia marítima de proporciones aún más épicas, si ficticias, en *Moby Dick* (2004), el segundo elemento de la *Trilogía Beetle* que comenzó con *Cosmic Thing* y que presenta al VW Beetle como tanto un objeto legendario como un personaje mítico. El Beetle en la performance *Moby Dick* inevitablemente evoca una ballena a escala reducida, blanca como la bestia que es objeto de las proyecciones monomaníacas de Ahab en el clásico de la literatura estadounidense de 1851 de Herman Melville. En un espectáculo de *vodevil*, una banda en vivo toca *Moby Dick* de Led Zeppelin mientras Ortega lucha con el VW Beetle como si fuera una ballena arponeada, tirando desde la parte trasera mientras un conductor acelera, aunque los neumáticos calvos del auto estén generosamente engrasados (con un lubricante que hasta hace unas décadas probablemente habría sido aceite de ballena). Aunque la obra gira en torno a una serie de alusiones al romanticismo, Ortega se adhiere a sus cualidades cómicas, insistiendo en el humor que subyace a esta farsa de fuerzas competitivas: "Yo lo describiría más como un truco de magia mal ensayado o tirarle de la cola a un burro como una broma pesada", insiste. También disfruta de la cualidad caricaturesca del automóvil como un animal que refleja "el poder y la vastedad de la naturaleza".

Esta vastedad, al igual que la blancura de Moby Dick y las pilas de ladrillos de Ortega, también permite la ambigüedad y la apertura, una gama de interpretaciones que Ortega aprecia como central para la mitología, pero también ocurre cuanto más precisamente se enfoca en una tensión o material específico. En *Moby Dick*, Ortega mantiene muchos elementos en un delicado pero juguetón equilibrio. Como con muchas otras obras, hay una narrativa de fuerzas rivales que construye suspenso, y no importa cuánta crítica se pueda inferir, las alegorías de Ortega también son comedias. Si Ortega está "tirando de la cola del burro", es porque el burro está revelando no solo las relaciones microscópicas que atan los objetos más dispares, sino también el humor de un artificio que de otra manera daríamos por sentado.

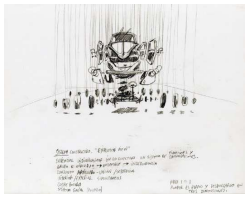
Fuente: Damián Ortega Casino (Mousse Publishing, Milán)

Damián Ortega. *Cosmic Thing*, 2002.

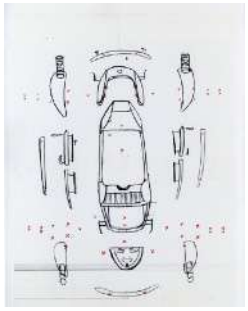
OBRAS

Bocetos para *Cosmic Thing*
Papel bond y grafito
21.59 x 27.94 cm

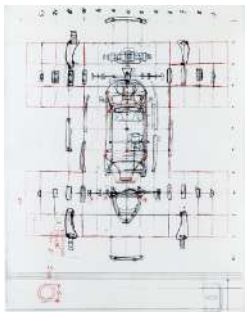
Cosmic Thing, 2002
Acero inoxidable, alambre, Beetle 83' y plexiglás
Dimensiones variables
Museum of Contemporary Art, Los Ángeles (MOCA)



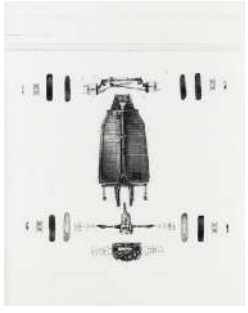
Boceto para Cosmic Thing 1, 2016



Boceto para Cosmic Thing 4, 2016



Boceto para Cosmic Thing 7, 2016



Boceto para Cosmic Thing 8, 2016

Boceto para Cosmic Thing 19, 2016

Escarabajo, 2005
Película de 16 milímetros transferida a archivo digital
16’

prensa@proa.org | anaclara@proa.org

CATÁLOGO

Un extenso catálogo de “Espejos de Mexico” va a ser publicado

Bajo la edición de Rodrigo Alonso con entrevistas realizadas especialmente para el edicion, se reunen un conjunto de investigadores que dan cuenta de cada universo artistico. Ilustrado a todo color con las obras presentes en Proa.

Índice

- Presentación del Editor. Rodrigo Alonso.
- Abraham Cruzvillegas: textos de Mark Godfred, escritos del artista, entrevista del editor.
- Damian Ortega: textos de Massimiliano Gioni, palabras del artista y entrevista con el editor.
- Julieta Aranda: escritos y palabras de la artista. Entrevista con Cuahutemoc Medina
- Rafael Lozano Hemmer: escritos del artista y entrevista con el Editor

PROGRAMAS PÚBLICOS

UNIVERSIDAD DE SAN ANDRÉS Y FUNDACIÓN PROA

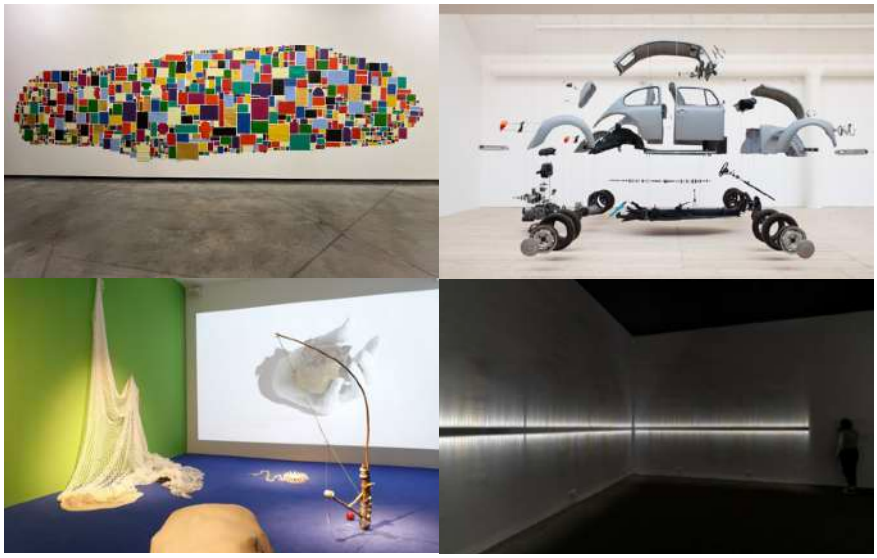
JORNADAS CON ARTISTAS | SEMINARIO

ABRAHAM CRUZVILLEGAS | DAMIÁN ORTEGA
RAFAEL LOZANO-HEMMER | JULIETA ARANDA

La Universidad de San Andrés, la Maestría en Gestión de la Cultura y Fundación Proa han diseñado el proyecto **Jornadas con Artistas** de difusión y divulgación del arte contemporáneo. A lo largo del mes de junio, y con la presencia de los artistas Abraham Cruz Villegas, Damián Ortega y Julieta Aranda, se desarrollarán tres encuentros para conocer la trayectoria de los artistas, presentes en la exhibición "Espejos de México", actualmente exhibida en Proa.

El programa está organizado en dos partes: las **Jornadas con Artistas,** conformadas por tres encuentros presenciales y/o vía streaming, y una segunda parte durante el mes de agosto, consistente en un **Seminario** sobre "El Espacio en la Obra de Arte", que tiene como objetivo estudiar la apropiación del espacio por parte de las diversas disciplinas artísticas: literatura, artes visuales, performance, teatro, música y arquitectura.
El seminario contará con profesionales destacados en cada materia.

Modalidad: a distancia (streaming) y presencial (auditorio de Proa, cupos limitados



Fundación Proa, Av. Don Pedro de Mendoza 1929
Actividad gratuita con formulario de inscripción.
Se entrega certificado de asistencia a quienes participen de todas las jornadas.

Más información: **seminarios@proa.org**

PROGRAMA

en auditorio Fundación Proa

➡ **Lunes 24 de junio** - 16:00 hs.
Jornada con Abraham Cruzvillegas

➡ **Miércoles 26 de junio** - 16:00 hs.
Jornada con Damián Ortega

➡ **Viernes 28 de junio** - 16:00 hs.
Jornada con Julieta Aranda

➡ Agosto - fecha a confirmar
Jornada con Rafael Lozano-Hemmer

CICLO ARTISTAS + CRÍTICOS

Junto a destacados conocedores del arte y artistas, se propone un recorrido por las salas los sábados a las 17 hs. El programa permite apreciar las diversas lecturas y puntos de vista que los espectadores pueden apreciar en la versatilidad de la obra de arte.

Consulte el programa: https://proa.org/proanoticias/

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Un extenso programa educativo acompaña la exhibición con Diversidad de Propuestas tanto de visitas guiadas como talleres de reflexión.

Visitas guiadas: Miércoles a domingos: 15 y 17h

Kit didáctico: Propuesta para que la familia pueda recorrer la exhibición. Solicitarlo en recepción

Visitas para Familias: Sábados y Domingos 12h

Consulte las opciones preparadas especialmente para “Espejos de México” en https://proa.org/esp/educacion.php

o por mail a visitas@proa.org

Créditos

Inauguración: Sábado 29 de junio 2024, de 17 a 20h

Idea y proyecto: Fundación Proa
Auspician: Tenaris - Ternium - Tecpetrol
Junio - septiembre, 2024
—

Coordinación general
Mayra Zolezzi
Cecilia Jaime
Marén García (Estudio Damián Ortega)
Haru Heshiki (Taller Abraham Cruzvillegas)
Gabriel Rizzotti (Estudio Rafael Lozano-Hemmer)
—

Catálogo
Editor: Rodrigo Alonso
—

Conservación
Soledad Oliva
—

Diseño de identidad
Estudio Maricris Herrera, México
Guillermo Goldschmidt
—

Diseño expositivo y montaje
Pablo Zaefferer - Guido Ignatti
—

Audiovisuales
Ananda Rigoni Aller
—

Programas públicos
Rosario García Martínez
—

Prensa y difusión
Ana Clara Giannini - Marina Gambier - Alba Rodríguez Arranz - Leandro Vento
—

Educación
Noemí Aira - Sonia Gugolj
—

Educadoras
Melina Herrero - Miranda Jacoby - Nur Nazur
—

Instalación Julieta Aranda
Maite Corona - Rodrigo Diaz Ahl - Walter Lamas - Leonardo Toresín - Nicolás Valverde
—

Instalación Abraham Cruzvillegas
Santiago Belcic - Javier Ferrante - Tobías Mao - Tequina Tarrio
—

Instalación Rafael Lozano-Hemmer
Lauria Clarke - Steven Hoffart - Prien Ortiz - Agustín Telo
—

Instalación Damián Ortega
David Pinzón - Carlos Segovia - Diego San Vicente

PROA

FUNDACIÓN PROA
Av. Pedro de Mendoza 1929
Buenos Aires, Argentina
www.proa.org